



UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO DE LA COMUNICACIÓN E IMAGEN
ESCUELA DE PERIODISMO

ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL INCONSCIENTE DE BJÖRK

Seminario de grado para obtener la Licenciatura en Comunicación Social.

ELISA MARÍA BARRIENTOS MUÑOZ
EVELYN CAMPOS ACOSTA
MAIRA MORA GONZÁLEZ
PAMELA RAMÍREZ RIQUELME
ANDREA SÁNCHEZ RIADI

Profesor Guía: Rafael Del Villar Muñoz

SANTIAGO, CHILE,
2005

*A nuestras familias
y en especial a nuestro
Profesor Guía, a quién
agradecemos el tiempo
y dedicación que invirtió en
nosotras durante todo el año.*

TABLA DE MATERIAS:

CAPÍTULO I:	
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	pág. 1
CAPÍTULO II:	
DISEÑO DE INVESTIGACIÓN	pág. 4
CAPÍTULO III:	
MARCO TEÓRICO:	pág. 9
1. INTRODUCCIÓN	pág. 10
2. NOCIÓN DE INCONSCIENTE, EL IMAGINARIO Y EL SIMBÓLICO	pág. 11
2.1. Identificación y sujeto psicoanalítico	pág. 11
2.2. Identificación Imaginaria	pág. 12
2.3. Identificación simbólica	pág. 16
2.4. Manifestación del inconsciente	pág. 19
3. MÚSICA Y SONIDO	pág. 22
3.1. Teorías semióticas de la música	pág. 22
3.2. El sonido desde el punto de vista físico	pág. 36
3.3. Sonido y percepción	pág. 41
4. CUERPO Y SONIDO	pág. 56
4.1. Introducción	pág. 56
4.2. La materialidad del ser humano	pág. 57
4.3. El cuerpo interfase, superficie de intercambio	pág. 59
4.4. El hombre en el mundo	pág. 62
5. ARTE Y CUERPO, AUDIOVISUAL, ESPECTADOR E IMAGINARIO	pág. 65
5.1. Arte y cuerpo	pág. 65
5.2. Cuerpo y cine	pág. 66

5.3. El espectador de cine y de lo audiovisual, como sujeto psicoanalítico	pág. 68
5.3.1. Sujeto espectador cinematográfico	pág. 68
5.3.2. Identificación del espectador con la cámara	pág. 70
5.4. Interrelación Imagen en secuencia - cuerpo - música	pág. 73
5.4.1. Perspectivas desarrolladas existentes	pág. 74
5.4.1.1. Concepto de tiempo-imagen en movimiento en Deleuze	pág. 74
6. CONSIDERACIONES	pág. 81

CAPÍTULO IV:

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS	pág. 82
1. PASOS METODOLÓGICOS, CONSTITUCIÓN DE UN MODELO INTERPRETATIVO	pág. 83
2. PROTOCOLOS DESCRIPTIVOS	pág. 93
2.1. Código Organización de la Imagen	pág 93
2.2. Código Narrativo	pág 97
2.3. Código cromático	pág 98
2.4. Código Musical	pág 100

CAPÍTULO V:

ANÁLISIS	pág 104
1. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL VIDEO CLIP “JÓGA” DE BJÖRK	pág. 128
1.1. Resultados del Análisis del video-clip	pág. 128
1.1.1. Introducción	pág. 128
1.1.2. Síntesis	pág. 128
1.1.3. Funciones de cada código	pág. 137
1.1.3.1. Código organización de la imagen en secuencia	pág. 137
1.1.3.2. Código Narrativo	pág. 139

1.1.3.4. Código Cromático	pág.	140
1.1.3.5. Código Sonoro	pág.	141
1.2. Conclusión general del video clip	pág.	145
2. ANÁLISIS ENERGÉTICO DE LA ESTRUCTURA MUSICAL	pág.	149
2.1. Conclusión general energía	pág.	157
3. ANÁLISIS ESTRUCTURALISTA DE LA LETRA DE “JOGA”	pág.	159
3.1. Antecedentes del single	pág.	159
3.2. Semiótica de la letra de “Joga”	pág.	160
3.2.1. Traducción de la letra de “Jóga”	pág.	161
3.2.2. Segmentación por lexis	pág.	162
3.2.3. Reducciones	pág.	163
3.2.4. Oposiciones binarias	pág.	164
3.2.5. Matriz estructural	pág.	165
3.2.6. Resultados del análisis semiótico de la letra de la canción Joga	pág.	165
4. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE ALGUNOS DIBUJOS REALIZADOS POR BJÖRK	pág.	169
4.1. Resultados del análisis semiótico de los dibujos de Björk	pág.	174
CAPÍTULO VI:	pág.	177
CONCLUSIONES		
1. CONCLUSIONES GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN	pág.	178
1.1. Introducción	pág.	178
1.2. Análisis de las relaciones	pág.	179
BIBLIOGRAFÍA	pág.	193
ANEXOS:	pág.	196

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.

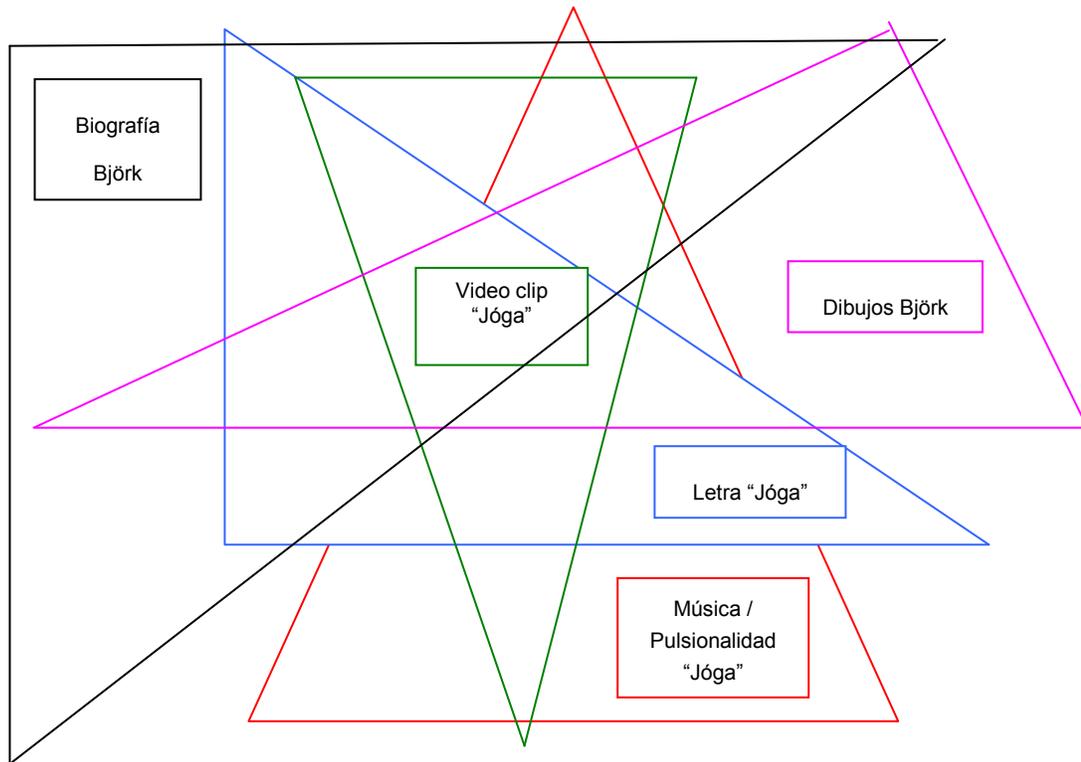
³ Del Villar, Rafael. Hacia una semiótica del consumo hipertextual y fractal: “el caso chileno”. *Revista Semiotiche*, 2005.

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 la 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 más 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 reconocirme 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.

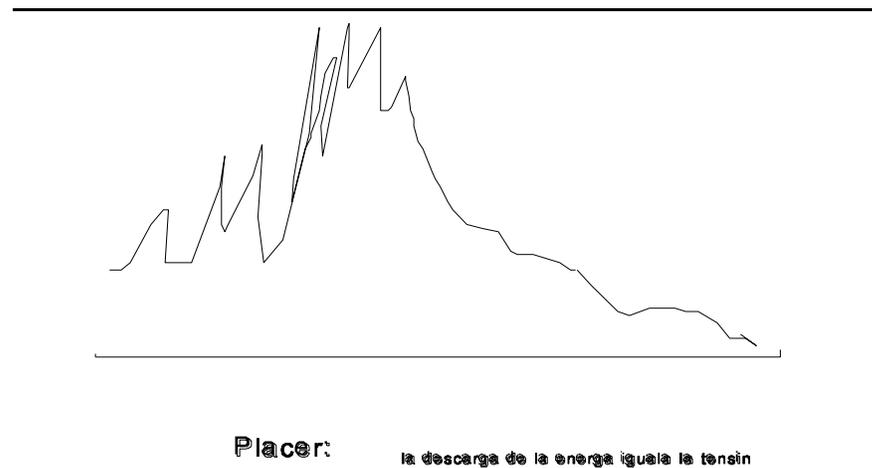
Es por ello que debemos estudiar la manifestación del inconsciente de Björk en la música, en la letra, los dibujos y su propuesta audiovisual, lo que implica el concepto de cuerpo en su materialidad significante perceptiva y productiva, su manifestación en el texto escrito, en el dibujo, y en la producción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

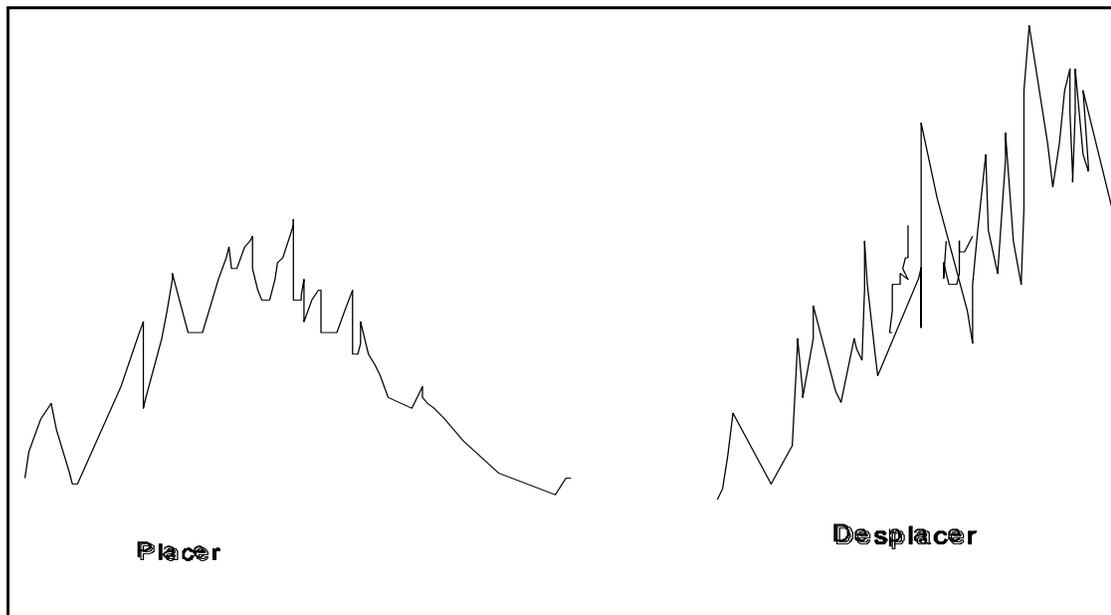
Ante esto, el desequilibrio provoca la neurosis. Según Del Villar “el desequilibrio estudiado por Reich es el de la sexualidad genital, aunque no es absolutamente claro en su obra que el objetivo de la sexualidad sea la genitalidad”¹². Sin embargo, lo importante que rescata el autor es que la sociedad, 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* N°17, 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*, N°52, 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 inmanentes 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

¹⁷ Reich. Op. Cit.

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 inconciente 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.

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.

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

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

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.

La sintetización precedente nos ha permitido entender que el sonido desde el punto de vista físico es una vibración que tiene variaciones de

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

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 reverberantes (como por ejemplo una sala de clases) con una rapidez inspirada en los medios y que no está adaptada para esos lugares acústicos.

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

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

²¹ Chion, Michel. Op. Cit. Pág. 32

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.

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

²² Chion, Michel, Op. Cit. Pág. 34

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:

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

²³ Op. Cit. Pág. 37

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.

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.

²⁴ Op. Cit. Pág. 39

²⁵ Ibidem

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.

5.2. Cuerpo y cine:

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

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

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 desvalorización se eleva al rango de símbolo en tanto se encuentra

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

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

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 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.

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.

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 visión”⁴⁴.

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>.

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

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 acontecimientos 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 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

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>

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

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.

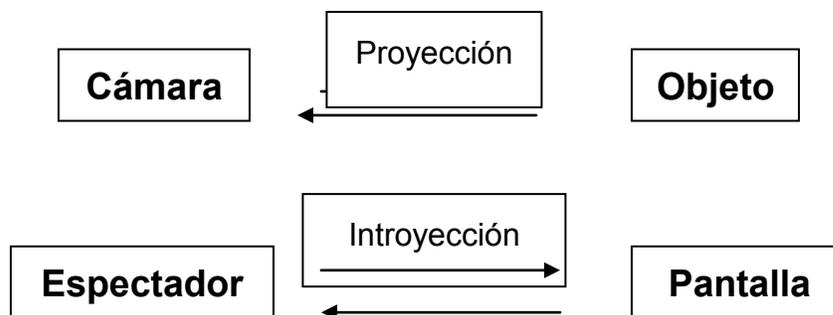
Se puede decir que todo el proceso empleado para la construcción de un texto audiovisual tiene en si una serie de instancias que escapan al control del espectador y que por el mismo hecho de no ser fáciles de identificar, el sujeto las pasa por alto. Tal es el caso de la actividad misma de la cámara 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 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 inconciente 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 veía 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, 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

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

⁴⁸ Deleuze, Op. Cit. Pág. 59.

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.

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.

⁴⁹ Op. Cit. Pág. 64.

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 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

⁵⁰ Deleuze, Op. Cit. Pág. 251.

corporales; y lo que debe surgir de ellas es el *gestus*, es decir una teatralización o dramatización que vale por cualquier intriga⁵¹. 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 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

⁵¹ Ibidem. Pág. 255.

⁵² Ibidem. Pág 267.

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.

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 / eucladiano). 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 definirlos 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 significante 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)

<p>A1 / B1 ↔ S1 </p>	<p>Tanto las categorías, como también las oposiciones semánticas que se pueden extraer de un texto son infinitas.</p>
<p>A2 / B2 ↔ S2 </p>	
<p>A3 / A3 ↔ S3</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>

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/delvallar-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".

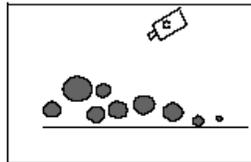


- **Angulaciones de toma:** son las inclinaciones de la cámara respecto al objeto, las opciones que hagamos respecto a la angulación de nuestra cámara en relación al objeto registrado. Sea cualquiera el tipo de encuadre, nuestra cámara puede registrar al objeto de acuerdo a las siguientes angulaciones:

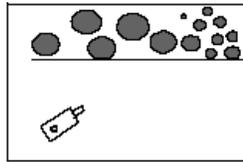
a) Frontal:

CAMARA----->OBJETO

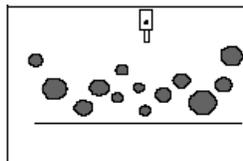
b) Picado: con una angulación de 45° , se enfoca hacia abajo.



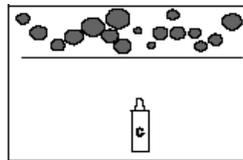
c) Contra Picado: con una angulación de 45° , se enfoca hacia arriba.



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 / desplacer, 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 “JÓGA” 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.

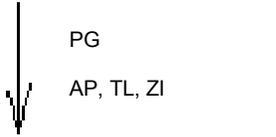
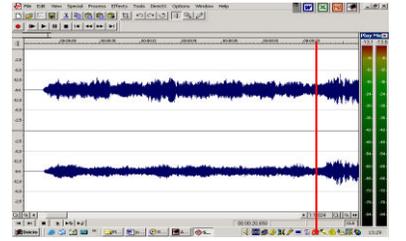
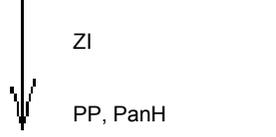
La canción “Jóga”, perteneciente al disco “Homogenic” (septiembre de 1997) fue creada con el objetivo de ser un himno de Islandia, dedicado a su amiga de nombre Jóga. Además, con este disco pretendía experimentar cómo podría sonar el *techno* islandés. Debemos tener en cuenta que la realización de este 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

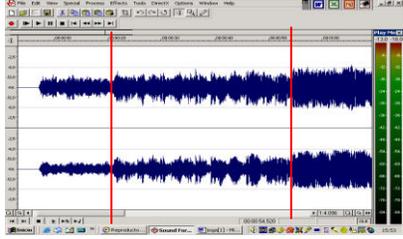
⁶⁰ <http://archives.cnn.com/2002/SHOWBIZ/Music/10/18/mroom.bjork/>

Lexis 1: (00:00 – 00:20)

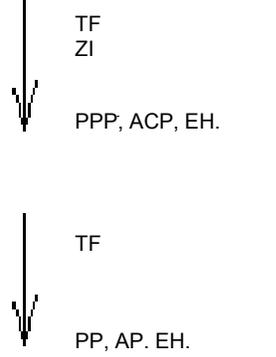
Código organización de la imagen en secuencia	Código narrativo	Código cromático	Código sonoro
<p>00:00 – 00:14: PG, EH, AP</p>  <p>PG AP, TL, ZI</p> <p>A través del traveling lateral y el zoom in se va configurando una imagen que condensa y expande levemente, para adquirir mayor fuerza en su desarrollo, logrando una intensidad de imagen ascendente.</p>	<p>-Mar tranquilo visto desde lo alto -Al interior del plano general de la playa se ve la figura de Bjork, tendida sobre la arena, también en plano general.</p>	<p>.Azul, celeste, blanco. -Saturación media. -Brillo: no hay contraste cromático. La variación de saturación, brillo y croma van condensando y expandiendo levemente (en correspondencia con la estructura musical) -Azul (del mar), blanco, gris, verde, más azul del cielo. La emergencia de las olas blancas, del gris de la arena, van dando mayor intensidad a la imagen aumentando la condensación y expansión con respecto al segmento anterior.</p>	 <p>-Las condensaciones y expansiones están inscritas dentro de un aumento paulatino y progresivo de la energía sonora en el desarrollo de este segmento musical, lo que se refleja en la amplitud de la onda, permitiendo que la música adquiera mayor fuerza de expresión. -Los violines tienen un claro protagonismo en esta sección, apoderándose de los sonidos agudos y de la melodía. Las variaciones melódicas de los violines remiten a una emocionalidad o movilidad vital, y están en contrapunto con los bajos que mantienen un biorritmo más regular, tendiendo a ser más regularizadores, contenedores y repetitivos; de esta manera, el rol de los bajos se vuelve muy importante en la medida que permiten percibir la antítesis señalada, por un contraste de opuestos. Los bajos tienen, entonces, un rol contenedor (reflujo de la pulsión) de la energía que despliega la melodía de los violines</p>
<p>00:14 – 00:17: PM, EH, AP</p>  <p>ZI PP, PanH</p> <p>-El zoom in y el paneo horizontal van juntos a dar mayor intensidad a la imagen, en tanto que otorga velocidad y fuerza interior a la misma.</p>	<p>-Tronco superior de Bjork: el aumento de la intensidad entre condensación y expansión va asociado a que Bjork está tendida inmóvil en la arena: aumentando la condensación cuando la cámara se acerca.</p>	<p>-Prima el blanco de la chaqueta de Bjork, que se contrasta con la arena gris, estableciendo una mayor tensión a la puesta en imagen. Dicha tensión es progresiva y va manifestada por el blanco y comienza a descender con la emergencia del gris oscuro que aparece en esta lexis y tendrá presencia en el segmento siguiente.</p>	<p>-La onda ondulatoria del sonido toma mayor fuerza logrando que la condensación y la expansión sean más profundas. Este segmento termina con una subida del sonido que llega un punto culmine en el final de esta sección a partir del cual se espera la descondensación en el segmento siguiente.</p>

<p>00:17 – 00:20: PPP, EH, AP,</p>  <p>ZB PP:</p> <p>-La estructuración de la imagen seguía la trayectoria de acercarse al rostro (zoom in) hasta llegar a un primerísimo primer plano, ahora, se produce un zoom back que dice relación con la descarga de energía que se había provocado en el punto anterior. En esta descarga energética el zoom back termina en un primer plano, estableciendo una relación directa con la música.</p> <p>00:20: CD</p>	<p>-Rostro lateral de Bjork generando una expansión pues se aleja la cámara de Bjork sin perderla de vista, lo que implica una tensión la que energéticamente será transformada en un ascenso energético dado por el suelo pedregoso.</p>	<p>-La estructura cromática prima en un primer minuto el blanco (chaqueta de Bjork) para levemente con la abertura del plano generar un contraste con el gris de la arena que se inserta, y que se aproxima a la piel de ella misma provocando una tensión interior por la antítesis cromática.</p>	<p>-Los violines comienzan progresivamente a perder protagonismo, hasta que desaparecen completamente de la música, al final de esta lexis.</p> <p>-El desplazamiento de la energía es mayor que la condensación anterior, lo que provoca una mayor fuerza interior como si desde el propio cuerpo surgiese una angustia, una tensión, anunciando una nueva realidad musical.</p>
<p>Síntesis Total Segmento (Música):</p> <p>El desarrollo del segmento es regido por la estructuración musical pues tanto la organización de la imagen como el desarrollo cromático y narrativo van directamente ligados a la música. Los cuatro códigos van juntos y se complementan en la información que aportan, predominando la música que aparece en tercera persona, sin implicarse aún con un sujeto.</p> <p>El código narrativo nos hace ver el mar, la arena, en definitiva la naturaleza, anclando la información de la imagen audiovisual en secuencia, pues, es la condensación y expansión que lenta y levemente comienza y se expande ascendentemente ligando el equilibrio de la energía a la naturaleza, la que expresa tanto en la imagen (variaciones cromáticas, narratividad, y travelling) como en la música; después, vemos a Björk en latencia de muerte, tendida en la playa en una arena gris, lo que implica un cambio: la presencia de la música se hace más pesada, la condensación y el desplazamiento energético es mayor, acompañada del zoom in y zoom back al cuerpo de Björk, el desplazamiento de la energía es mayor que la condensación anterior, lo que provoca una mayor fuerza interior como si desde el propio cuerpo surgiese una angustia, una tensión, anunciando una nueva realidad musical. Luego, es el código narrativo y el código cromático quien nos contextualiza el espacio temático en el cual se desarrollará la música, en tanto que progresión de un sujeto que todavía no se expresa.</p>			

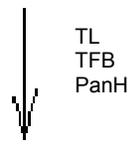
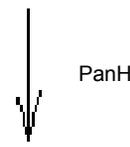
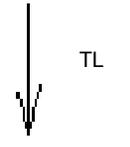
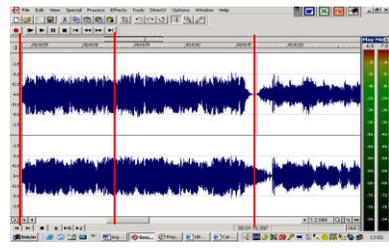
Lexis 2: (00:20 – 00:56)

Código organización de la imagen en secuencia	Código narrativo	Código cromático	Código sonoro
<p>00:20 – 00:25: PP (naturaleza: tierra)</p> <p>AP, EH</p>  <p>TF TF + PanH TF</p> <p>-El desarrollo de la imagen condensa levemente la energía a través de la interrelación de la angulación con el travelling frontal, para después expandirse. Justo en TF+ Paneo la imagen vuelve a tensarse y con el TF más la angulación en picado y el ritmo de la edición se va logrando una expansión de la energía que adquiere mayor fuerza en los segmentos finales. La estructuración de la imagen sigue el formante de la voz</p>	<p>-Piedras, pasto, flores silvestres, suelo montañoso: la naturaleza aparece como pedregosa pero al mismo tiempo como fuente de vida. La vida emerge entre medio de las piedras, como pasto y flores, implicando la presencia de una energía real (humedad).</p>	<p>-Prima el gris, entre medio emerge el verde y después el amarillo, los que luego alcanzan mayor primacia, remitiendo a la idea de vida. La saturación es mucho más elevada y el contraste del amarillo es secuencial: pasa de menor a mayor siguiendo la expansión energética de la música.</p>	 <p>-La energía se tensa leve y gradualmente para después expandirse, ello se desarrolla en medio de un desequilibrio temporal de dos formantes: los bajos van primero que la voz, y ellos imponen un orden regulante, un patrón equilibrado y contenedor del cual la voz de Bjork, más aguda, intenta alterar con un desfase temporal (la voz precede a los bajos), manifestándose como una suerte de incomodidad ante este formante regular. -Durante este segmento los bajos predominan, entrecruzándose con la voz aguda, provocando una tensión leve que se acentúa cuando los tonos bajos descienden.</p>
<p>00:25: CD</p> <p>00:25 – 00:32: PG (naturaleza: nieve) AP, EH</p>  <p>TL-TF (hay un acercamiento de la cámara y al mismo tiempo un movimiento lateral que del origen toma la figura de un zigzagueo)</p> <p>0030: ZI</p> <p>-Hay secuencia de estados de condensación y desplazamiento que van en correlato con los movimientos de cámara (travellings), los cuales están guiados por la estructura musical. Cada tensión provoca el movimiento de cámara que tiene relación con el zigzagueo explicado anteriormente. Con el zoom in se produce la tensión máxima de este segmento, donde se conjuga al mismo tiempo, el movimiento de cámara, la voz y la estructura musical.</p>	<p>-Suelo montañoso cubierto de agua congelada, de nieve: remite a la idea de vida virtual, es la vida la que aparece congelada, lo que va la par con el predominio de los bajos, remitiendo a la idea de sufrimiento.</p>	<p>-Celeste, azul y blanco. La saturación es baja y no hay contraste, remitiendo a lo latente. -Aunque no hay contraste y existe una aparente homogeneidad, hay espacios donde los cromas son más oscuros (azul), los cuales coinciden con los momentos de tensión de la música y con los travellings. -Llegando a la tensión máxima del segmento, esta oscuridad pasa a una mayor claridad, marcada por la aparición de más blancos y celestes, en conjunto con el zoom in, la música y la voz.</p>	<p>-Existe una secuencia permanente de condensación y desplazamiento en la música (tonos bajos), los cuales se repiten e intercalan., predominando la tensión, mientras el desplazamiento es más leve. -El desequilibrio temporal entre formantes (los bajos que dan el sentido de pesadez con los de la voz) se mantiene en un principio, pero luego, llegando al final ambos siguen un mismo lineamiento. A su vez, en lo pulsional ambos formantes coinciden en la tensión y expansión. -La tensión en este segmento va en progresivo aumento llegando a un punto máximo, en el cual se conjuga la voz, la música y la imagen en secuencia (zoom in).</p>

<p>00:32 - 00:36: PM (naturaleza: nieve), EI, EH, AP, ACP</p> <p>00:36: CD</p>	<p>-Suelo montañoso cubierto de agua congelada, de nieve: remite a la idea de vida virtual, es la vida la que aparece congelada, de repente, al final del segmento parece una nieve blanda, más maleable, que coincide con la enunciación del canto "I", lo que implica una correlación entre el concepto de naturaleza y de vida con la letra de la canción y la estructuración musical, remitiendo a la estructura del segmento siguiente.</p>	<p>-Celeste, azul y blanco. -La saturación va ascendiendo mayormente, no hay contraste. -Llegando a la tensión máxima del segmento, cuando aparece el blanco de la nieve, coincidiendo con la letra "I".</p>	<p>-En este segmento sube la intensidad del sonido, respecto a todo el desarrollo anterior, adquiriendo la onda ondulatoria mayor fuerza. -El primer tercio de este segmento evidencia una tensión que va in crescendo. Se trata de la condensación que viene de la secuencia anterior y que se potencia en este tramo. En los dos últimos tercios de esta secuencia se percibe una sucesión irregular de tensiones y desplazamientos. Es mayor el desplazamiento que la tensión previa, provocando una angustia que resulta de ese desequilibrio. -La onda ondulatoria que produce el sonido de los bajos se corresponde con los movimientos de la imagen. -Hacia el final de esta sección, nuevamente el formante de la voz se distancia temporalmente del formante de los tonos bajos. -En este segmento, como en los anteriores, los tonos graves de la música proporcionan un sensación de seguridad y calma debido a la regularidad de la ondulación que manifiesta el equilibrio entre condensaciones y desplazamientos, al igual que en las canciones de cuna; esto es, se reintegra al vientre materno. Sin embargo, la voz, que no respeta esta regularidad ondulatoria, induce una angustia a nivel pulsional, porque anuncia cada cierto tiempo la catarsis inminente. Una de las maneras de ver esta situación es precisamente en el desfase temporal del formante de la voz.. La voz tiende a desordenar y escaparse de la temporalidad reguladora del formante grave.</p>
--	--	--	--

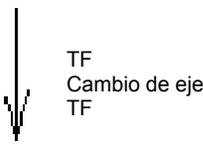
<p>00:36 – 00:41: PP, EH, AP.</p>  <p>TF ZI</p> <p>PPP, ACP, EH.</p> <p>TF</p> <p>PP, AP, EH.</p> <p>-Los movimientos de cámara y la secuencialidad de la imagen es dirigida por el formante de los sintetizadores, lo que hace que exista una independencia en la secuencia con relación a los formantes de la voz y de los tonos bajos.</p> <p>-Al final del segmento se produce un aumento de la velocidad en la secuencia de la imagen. Esto coincide con la tensión provocada por el alza de la voz de Björk y su emancipación de los tonos graves.</p> <p>00:41:CD:</p>	<p>-Suelo de un bosque, tierra húmeda (barro) y roca que muestra indicios de solidificación, por lo irregular de su composición. La humedad existente en este segmento se evidencia con la emergencia de musgo que no es total en la imagen, sino que aparece a ratos, lo cual remite a la idea de vitalidad, porque se demuestra la presencia del agua, elemento vital de la existencia. Con esto también surge la idea de una energía ligada a la vida natural por la irrupción del musgo en el segmento, lo que coincide con la voz de Björk que aumenta su intensidad.</p>	<p>-Al comienzo prima el café combinado con el rojo, para luego dar paso al violeta, verde y gris.</p> <p>-La saturación es media, pero contrasta el brillo del verde con respecto a los demás objetos, reiterando la idea de vitalidad, vinculado a lo vegetal.</p> <p>-La transición de colores se da en relación con la secuencia progresiva de desplazamiento y tensión del segmento.</p> <p>-El desplazamiento coincide con la aparición de los tonos más oscuros (rojo y café) Esto se rompe con los tonos violetas y el contraste del verde, el cual produce una tensión que se conecta con la condensación del final del segmento.</p>	<p>-Nuevamente hay un desfase temporal entre el formante de la voz y los bajos, pero esta vez la voz se adelanta en una especie de escape ante la regularidad desarrollada de los graves, lo que se evidencia al final del segmento.</p> <p>-En esta sección analizada la onda ondulatoria continúa desplazándose en forma gradual para llegar a mantener ese desplazamiento. Se anuncia una tensión inminente a través de la profunda respiración de la cantante, un tomar aire para luego condensar rápida y abruptamente. Irrupción de la tensión, entendida como la necesidad de liberación de Björk al equilibrio planteado hasta este minuto por el formante de los bajos.</p> <p>-Esta emancipación es potenciada, además, por la aparición de un tercer formante: los sintetizadores</p> <p>La entrada de estos es tenue y progresiva, registrada ya en el segmento anterior pero con baja intensidad.</p> <p>-En esta ocasión, su ingreso se une al desplazamiento y después toman fuerza y una presencia más importante al final del segmento cuando la voz de Björk se alza, colaborando con la condensación en el final de este segmento, adquiriendo preeminencia también, al guiar los movimientos de cámara.</p>
<p>00:41 – 00:50: PM, EH, AP</p>  <p>TF TL TF PanH</p> <p>-El movimiento de cámara va en función del desarrollo de la música, siguiendo el formante de los sintetizadores.</p> <p>00:50:CD</p>	<p>-Comienza con una montaña que al avanzar da paso a un archipiélago desarticulado, irregular que se conecta con el mar, estableciéndose un espacio limítrofe entre mar y tierra. Pero este límite no es tajante ni exacto, pues el desmembramiento de la cadena montañosa convive con el agua del mar, desarrollándose un espacio homogéneo agua-tierra como fuente energética.</p> <p>-En este segmento se puede ver englobado todos los paisajes vistos con anterioridad: el mar, la montaña congelada y la humedad que trae consigo la aparición del musgo, estableciéndose una armonía entre todos estos elementos. La tensión producida en los segmentos anteriores ahora entra en una vía de mayor fuerza de liberación gracias a la unificación de paisajes que ahora se presentan.</p>	<p>-Azul, amarillo, blanco, verde, rojo, burdeo, gris, etc; cromáticamente sintetiza todos los cromas vistos anteriormente, pero sin saturación, el margen izquierdo de la pantalla aparece con menos brillo y el margen superior derecho con mayor brillo, en la secuencialidad de la imagen, remitiendo a una luz energética que está en lo alto de la montaña. Durante el desarrollo de la secuencialidad cromática cada vez que hay una profunda liberación de energía en la voz de la cantante, aumenta el brillo del campo cromático.</p>	<p>-El formante de los tonos bajos es reemplazado por otro más agudo, el cual se presenta como más liberador con respecto al anterior, definido como aplastante y contenedor. De esta manera se establece una progresiva liberación energética, sumándose esta agudeza con el sonido liberador de la voz y los sintetizadores que ya habían irrumpido introduciendo el quiebre descrito.</p> <p>-Este segmento empieza con el desplazamiento de la tensión de la sección anterior, adquiriendo mayor fuerza, en la nueva condensación producida, lo que se refleja en los polos de la onda ondulatoria, (el punto más alto y el más bajo de la onda) respecto al segmento anterior. Luego se logra un cierto equilibrio, una resolución del conflicto anterior, dada por la colaboración de todos los elementos para lograr una liberación de energía.</p>

<p>00:50 – 00:54: PM, EH, AP</p>  <p>TF</p> <p>PG, AP, EH</p>  <p>PanV</p> <p>PPan, ACP, EH:</p> <p>-La secuencialidad de la imagen esta en función de la letra de la canción, correspondencia con el contenido, ya no con la pulsionalidad de la estructura musical.</p> <p>“And you push me up to”, que podemos traducir como “tu me empujas hacia arriba”, con el TF se da el “empuje” y el PanV “hacia arriba”.</p> <p>Los movimientos de cámara y la secuencialidad de la imagen se dan a una gran velocidad, en correspondencia con el aumento de intensidad en la voz de Bjork.</p> <p>00:54: CD</p>	<p>-La imagen se inserta en un valle totalmente verde, homogéneo y frondoso. Entre medio hay un río y la cámara sigue el lineamiento del río, como si fuera el camino a seguir de la mirada, tratando de buscar su origen que remite a la montaña que se ve al final de la secuencia. Por lo tanto, se manifiesta la energía de la naturaleza, y la cámara trata de llegar con rapidez a la fuente del río, la cual es la energía de las montañas heladas latentes.</p> <p>-La imagen respecto a las anteriores es de mayor fuerza remitiendo a un concepto de vida occidental, esto es, la vida como lo vegetal, luego es la energía inerte la que es mutada en crecimiento vegetal.</p>	<p>-Predominancia del verde en distintas tonalidades. También hay presencia de blanco en el agua del río. Los cromas son altamente saturados, existiendo un contraste entre el blanco y el verde.</p> <p>-Luego, el contraste es menor, pues con el plano panorámico nos alejamos del río y predomina la homogeneidad del verde de las montañas del valle.</p> <p>-El blanco del río es una línea curva oblicua y estrecha que termina con el color del cielo en el mismo tono.</p> <p>-La ausencia del gris blanco de la montaña nevada, la ausencia del gris, café y azules de los segmentos anteriores es mutado ahora por la preponderancia de un verde lleno de vida, lo que va junto a la estructuración musical.</p>	<p>-En el primer momento, en el desarrollo de la voz sube la energía, después desciende, dando paso a un segundo momento donde asciende más todavía en su intensidad y bajando al mismo tiempo más, lo que implica una mayor fuerza interior que se expresa con una identidad mayor que la anterior. Finalmente, desciende y vuelve a ascender y en ese minuto termina el segmento, lo que remite a una progresión que continuará en el próximo segmento.</p> <p>-El formante de los bajos y violines desaparecen para preponderar sólo los formantes de la voz y los sintetizadores, lo que implica una liberación más total de aquello que la contenía (bajos).</p>
<p>Síntesis total del segmento (Música):</p> <p>El desarrollo hegemónico del video clip es dado por el código musical donde vemos una progresión de manifestación de la propia identidad de Bjork que va paulatinamente rompiendo el concepto de pesadez y contención dado por los bajos. Esa energía que logra expresarse va junto a la información que nos da el código narrativo donde desde allí se especifica de que esa energía y ese ser está ligado a la naturaleza y es el concepto occidental donde el verde asociado a la vida emerge por sobre las piedras, la montaña, bosque y hielo, donde el código cromático nos hace pasar de la vida virtual en potencia asociada a la profundidad de los bajos (azules, grises, cafés), hacia la liberación (verde) asociada a la presencia de su voz por sobre los otros formantes rítmicos.</p>			

Lexis 3: (00:55 - 01:17)			
Código organización de la imagen en secuencia	Código narrativo	Código cromático	Código sonoro
<p>00:55 - 01:04: 1º PARTE. 00:55 – 00:58: PM, EH, AP</p> <p style="text-align: center;">TL TFB PanH</p>  <p>PG, EH, AP</p> <p style="text-align: center;">PanH</p>  <p>Ppan, EH, AP</p> <p>00:58: CD</p> <hr/> <p>00:59 - 01:01: PP, EH, AP</p> <p style="text-align: center;">TL</p>  <p>01:01: CD</p>	<p>-La cámara sigue el curso del río en el valle, pero desde una perspectiva más cercana y en la misma dirección de las aguas, no del origen del mismo como en la lexis anterior. Además, se refleja el cielo en las aguas y podemos divisar el sol y las nubes.</p>	<p>-Verde, gris, azul oscuro, blanco, celeste. Los cromas tienen saturación baja y el contraste se establece entre el brillo del río y la opacidad verde de la ribera.</p>	 <p>-En este segmento, tres son los formantes presentes: el formante de la voz, los bajos y los violines. La voz de Björk experimenta una condensación energética de largo aliento, lo que se manifiesta en la prolongación sostenida de la vocalización. Los bajos, por su parte, aparecen en dos momentos, mimetizándose con los violines que intervienen una vez en la secuencia. Con esto, de acuerdo a la percepción de la música pareciera como si en vez de dos formantes hubiese solo uno pues los bajos adquieren la vitalidad entregada por los violines.</p> <p>-Hasta la lexis anterior, los bajos habían desaparecido, no obstante en esta lexis, los bajos vuelven a aparecer con un rol diferente. Están supeditados al formante de la voz, como si hubieran cambiado de rol y ahora no intentan aplacar la voz, sino que ésta, en desfase temporal, moldea la estructuración rítmica de los otros formantes. El formante de los violines, por otro lado, hace una sola intervención en este segmento, estableciendo un contraste con el formante de la voz y de esta manera la potencia en su condensación energética.</p>

<p>01:02 - 01:05: PG, EH, APL</p>  <p>TL</p> <p>La secuencia de la imagen está en función de los formantes de los bajos y violines, lo que se da a través del travelling y los tiempos de cada toma.</p> <p>01:05:CD</p>	<p>-Suelo montañoso, son las faldas de la montaña, donde se mezcla lo vegetal con la roca, interrumpida en algunos sectores por restos de nieve. Las nubes son bajas y espesas en el fondo de la imagen y van cubriendo lentamente, con el movimiento de cámara, el cielo celeste que aparece al comienzo del segmento.</p> <p>-Hay una directa correlación entre la narrativa de la puesta en imágenes y la música: concretamente, la voz se condensa en un esfuerzo prolongado que se expresa en el contenido de los objetos fílmicos: es un viaje desde el río visiblemente manifiesto hacia su origen en la cumbre. Los violines emergen simultáneamente con la aparición de los surcos del deshielo que alimentan el río. Así, los violines remiten a una idea de ligereza, contraponiéndose al formante de los bajos que hace referencia a lo imponente, como el río mismo y la vastedad de la tierra que se muestra en este recorrido paisajístico.</p>	<p>-Verde oliva, café, celeste, blanco, gris, gris azulado violáceo.</p> <p>Saturación baja. El contraste se presenta entre el brillo del cielo y la opacidad de la tierra de montaña. Pero este contraste es breve pues la sucesión de imágenes da paso a la preponderancia de las nubes blancas y grises poco brillantes y de bajo contraste en relación a los tonos verdosos oscuros del suelo.</p> <p>-Existe la presencia de un universo cromático homogéneo donde la energía de la voz que se condensa prolongadamente se encuentra con un correlato en la imagen de un campo cromático agreste, no cálido, implicando al espectador más simbólicamente que imaginariamente en el desarrollo de la música.</p>
---	--	--

<p>01:05 - 01:17: 2º PARTE.</p> <p>01:05 - 01:07: PP, EH, AP</p>  <p>PanH continuo en 360° ZI</p> <p>PPP, EH, AP</p>  <p>ZB</p> <p>PP, EH, AP</p> <p>-El código organización de la imagen remite a un paneo en espiral que sigue la estructuración musical del segmento correspondiente a los formantes de los bajos y los violines. El zoom in y zoom back, por el contrario, remiten al formante de la voz.</p> <p>01:07: CD</p>	<p>-Narrativamente se muestra un suelo musgoso distorsionado al borde de un río. Sin embargo no es un suelo lodoso, es más bien un suelo rocoso donde las piedras se ven recubiertas y rodeadas de una vegetación corta. En la última imagen de este segmento finalmente se logra contextualizar la imagen: se muestra la orilla del río y la vegetación de la ribera.</p>	<p>-Predominancia del verde petróleo, combinado con un verde más amarillento en puntos más reducidos, además de un tono turquesa en las partes más rocosas. Hacia el final del paneo continuo, se nos muestra en la esquina superior izquierda al río en tonos grises y azulados, que no hacen mayor contraste con los tonos turquesas de las piedras. Los colores no tienen contraste, lo que permite que los contornos se vean menos nítidos, contribuyendo así a la ambigüedad del paisaje y la distorsión de la imagen. La saturación es baja.</p> <p>-La estructuración cromática va al ritmo de la música; no hay saltos en la voz, lo que está en relación con la homogeneidad del tratamiento cromático.</p>	<p>-En este segmento se repite la estructura de la secuencia anterior, manteniéndose los mismos formantes y su comportamiento: la voz condensa y expande levemente, pero remitiendo a una onda ondulatoria de movimiento y energía, a lo cual los otros dos formantes van en destiempo, regidos por el dominio de la voz. La voz, al final desciende y los otros formantes desaparecen. En el 1:14, aparece una tensión (provocada por la irrupción de los sintetizadores) que surge en medio del descenso de la voz de Bjork, que se retoma con más fuerza unos segundos después, cuando la voz ya ha desaparecido. Este segmento es una transición pues la onda ondulatoria de la música tendrá manifestaciones diferentes en el próximo segmento.</p>
<p>En el segmento comprendido entre 1:05 y 1:07, el código organización de la imagen remite a un paneo en espiral que se acerca y después se aleja siguiendo la estructuración musical del segmento. Dicha organización junto al bajo contraste provoca una ambigüedad y una distorsión narrativa, por la cual lo real se transforma en una metáfora de la naturaleza, cuyo acercamiento y alejamiento del lente van en función de la voz de Björk</p>			
<p>01:08 - 01:12: PG, EH, AP</p>  <p>TL TF</p> <p>PM, EH, AP</p> <p>-El código organización de la imagen, en este segmento, está relacionado directamente con el formante de la voz. Los movimientos de cámara están en función de las fluctuaciones vocales. Después del travelling lateral, la voz experimenta un descenso energético que coincide con la desaparición de los violines y el acompañamiento de los bajos. En conjunto, guían el travelling frontal que se</p>	<p>-Después del corte directo, se muestra un paisaje montañoso, invadido por un desmembramiento en varios brazos de agua que corren por las laderas. Es la nieve derretida que en surcos angostos forma el río que vemos en este video clip. También vemos una nube vaporosa que pareciera recostarse sobre la montaña, que remite a la altura de ésta.</p> <p>-El formante de los bajos y la voz guían el viaje hacia el origen del río, la cámara se acerca a este desmembramiento.</p>	<p>-En este segmento vemos la predominancia de un café grisáceo de la montaña y el blanco de los surcos de agua. Hay pequeños sectores que exhiben tonos verde petróleo y azul intenso que complementa lo levemente azulado del agua en algunas zonas, por el reflejo del cielo.</p> <p>-El contraste es menor y se produce entre el blanco brillante del río y el café grisáceo de la montaña.</p> <p>-La saturación de los colores es baja.</p> <p>-Cuando se desarrolla el travelling lateral, el brillo es mayor y dado por el reflejo del río que va en conjunto con la prolongación de la voz.</p> <p>-El paso a TF está en directa concordancia con el descenso energético de la voz, la preponderancia del</p>	

<p>prolonga en la sección siguiente.</p> <p>01:12: CD</p>		<p>formante de los bajos, la disminución del contraste y opacidad de la imagen.</p>	
<p>01:13 - 01:17: PG, EH, AP</p>  <p>TF Cambio de eje TF</p> <p>PP, EH, AP</p> <p>-Los movimientos de la cámara y la angulación picado están en relación con el formante vocal, ambos realizan un descenso que coincide con la narración.</p> <p>01:17:CD</p>	<p>-Se muestra la vegetación abundante de la montaña. Hay relieves en la geografía que hacen pensar que la vegetación creció en los surcos que el agua dibujó en otros deshielos. Entre la vegetación se ven piedras de la misma montaña, que no están pobladas de plantas: son zonas rocosas expuestas.</p> <p>-En este segmento, observamos un cambio de referente. La voz de Björk nos lleva desde un viaje aéreo hacia la tierra. Esto coincide con el cambio de protagonismo en el formante de la música. Los violines, bajos y la voz desaparecen para darle paso a los sintetizadores y percusiones que remiten a lo sólido, a las rocas y la tierra. Esta aparición de las rocas anuncia el acercamiento al origen, al centro de la tierra que se desarrollará en la siguiente lexis.</p> <p>-El traspaso de un elemento a otro (aire-tierra) está en directa relación con los códigos cromático, sonoro y organización de la imagen.</p>	<p>-Hay una clara predominancia de un verde brillante que aporta a la falta de nitidez de la vegetación. Este cromatismo se opone a los fragmentos de gris y blanco de las piedras, con los que hace contraste. De esta manera, las piedras pueden verse nítidamente. La saturación en este fragmento es media.</p> <p>-La presencia del cromatismo verde va asociada con el formante de la voz y el surgimiento del gris de las piedras está relacionado con la aparición de los sintetizadores, los cuales constituirán el formante preponderante en el siguiente segmento.</p>	

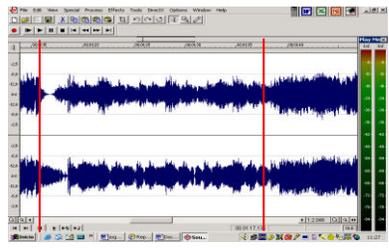
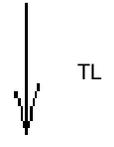
Síntesis de la lexis:

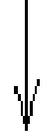
Desde el punto de vista de lo que moldea o rige a la puesta en imágenes; esto es, el desarrollo musical sonoro, debemos decir que en esta lexis, Björk nos lleva en un viaje aéreo haciéndonos recorrer los orígenes de la vida (el agua de los deshielos, según la concepción occidental) y también presentándonos la majestuosidad de la naturaleza representada en la montaña. El agua se escurre por la montaña como surcos venosos que la alimentan, permitiendo que brote el verde (presencia de vida) en y entre lo sólido de la tierra y las piedras.

En los primeros 12 segundos de la lexis, la organización de la imagen está regida por la música (los formantes de los violines y los bajos), luego, en la segunda mitad, la dirección de la secuencia de la imagen cambia de mando, a ratos la dirige la voz y en otros, el formante de la música. Esta sucesión en el poder no representa una lucha entre los formantes, sino que al contrario, establece una situación de contrapunto expansivo, entre los formantes, donde los violines y los bajos van más adelante que la voz, aunque en el segundo 0:55 se produce lo inverso provocando una estructuración energética progresiva, de movilidad, de acción, lo que implicó llevar a término la pesadez, la no vida de la lexis anterior para, ahora, emerger en una no equivalencia de formantes expansivos, una ruptura con lo anterior, privilegiándose y situándose a la voz como la presencia hegemónica de la propia identidad y del mundo interior, sin conflictos de hegemonía con el mundo externo (los formantes de la música, remitiendo a la naturaleza), sino que más bien ellos se adelantan a la voz misma, lo que tiene un correlato con la puesta en imágenes, donde en términos cromáticos esta situación de armonía se ve reflejada en una ausencia de contrastes fuertes y una saturación baja o media dependiendo del segmento, así, el código cromático colabora con la estructuración global.

Al final del segmento, es la voz la que dirige la organización de la imagen como también la presencia de los cromas, de un verde homogéneo. Este es interrumpido por el surgimiento del gris de las rocas, irrupción que coincide con la aparición de los sintetizadores y la desaparición de todos los otros formantes, anunciando un acercamiento al centro de la tierra.

En esta lexis se mantiene el principio anterior de no establecer una relación mecánica entre el código sonoro y la organización de la imagen, pues si en el segmento previo a veces la voz se reflejaba en los cromas, después en la organización de la imagen en secuencia, ahora la estructuración tampoco es automática ya que en la primera mitad la organización de la imagen estaba regida por los formantes de los violines y bajos. En la segunda, por la voz, y a posteriori por los otros formantes (violines y bajos), lo que implica una organización de bricolage que sigue la progresión expansiva. No se trata de una ola que rompe, siguiendo una metáfora de René Thom ("Estabilidad Estructural y Morfogénesis", Ed. Gedisa, Barcelona, 1987) sino que de un desplazamiento energético de contrapuntos temporales que establecen una progresión emergente.

Lexis 4: (01:17 - 01:39)			
Código organización de la imagen en secuencia	Código narrativo	Código cromático	Código sonoro
<p>01:17 - 01:18: PP, AP, EH</p>  <p>Pan</p> <p>PP, AP, EH</p> <p>01:18: CD</p>	<p>-Piedras de varios colores, con musgo entremedio que laten, expresando estar vivas.</p>	<p>-Verde claro, violeta, celeste, gris, café, amarillo, café rojizo, azul. -No hay gran contraste y la saturación es media.</p>	 <p>-En este segmento existe la presencia sólo de sintetizadores, los cuales ya se habían anunciado al final de la lexis anterior. -Pero la diferencia es que se dividen en tres formantes que van produciendo una tensión progresiva a lo largo de la sección. De estos tres formantes, sólo uno se inicia en la lexis anterior y corresponde a los sintetizadores que generan un sonido más agudo que los otros dos, aunque de menor intensidad. -Por una parte, un formante establece una tensión, la que cuando va finalizando se cruza con la aparición de un segundo formante que continúa la tensión y así sucesivamente, lo que marca un desfase temporal entre ambos y genera el carácter progresivo de la tensión. Estos dos formantes poseen una misma estructura y poseen una mayor intensidad, lo que les da más protagonismo en este segmento. -A la vez, el tercer formante se suma a esta estructura, pero no en toda la extensión de la lexis, sino que se hace presente en dos momentos (1:16- 1:23 / 1:31- 1:36). -Éste se mantiene en una intensidad más baja que el resto, con una lógica distinta al desfase temporal, salvo en instantes donde su intensidad sube como cruzando la estructura de los otros dos formantes, lo que establece una tensión más alta. (1:19-1:21 / 1:32-1:36). -Es así como la suma de estos tres formantes a partir de la tensión, genera una estructura elíptica. Thom al interior de una geometría topológica de la naturaleza (y su propuesta analítica de la teoría de las catástrofes) describe dos tipos de configuraciones catastróficas, asimilables al rompimiento de las olas: "el rompimiento hiperbólico, que se manifiesta cuando la cresta de una ola se hace angulosa, luego aguda (en cúspide), de manera que la ola rompe. El movimiento elíptico se manifiesta por la existencia de chorros agudos, formas en punta, en principio de sección triangular" (René Thom, Estabilidad estructural y morfogénesis, Ed. Gedisa, Barcelona 1987, página 110) expresando un conflicto a nivel de la energía. Así, se establece una ruptura respecto de lo anterior: si al comienzo la estructura energética era de un equilibrio que se tensa frente a Björk tendida en la playa, en la lexis 2</p>
<p>01:18 - 01:20: PM, AP, EH</p> <p>01:20: CD</p>	<p>-La imagen muestra una grieta que se abre en medio de una montaña rocosa, con presencia de musgos entre una superficie de lava petrificada.</p>	<p>-Blanco grisáceo, gris, verde claro, café. Aquí la saturación es mayor, junto con el contraste dado con el blanco y el verde.</p>	
<p>01:20 - 01:22: PM, AP, EH</p> <p>01:22: CD</p>	<p>-Se muestra una franja de tierra con presencia de vegetación en la cual se abre una grieta.</p>	<p>-Café anaranjado, verde, amarillo, negro y blanco. -Hay un cierto contraste no mayor entre lo negro de la grieta y la franja de tierra. La saturación es menor.</p>	
<p>01:22 - 01:24: PM, AP, EH</p> <p>01:24: CD</p>	<p>-Hay un acercamiento a la toma anterior a la precedente, donde la grieta además de abrirse hace un movimiento hacia delante y atrás que va al ritmo de la música.</p>	<p>-Blanco grisáceo, verde y negro. Hay un alto contraste entre lo negro de la grieta y la roca blanca de la montaña, donde el verde participa igual como mediador entre esos cromas. La saturación a su vez, también es alta.</p>	
<p>01:24 - 01:26: PM, AP, EH</p> <p>01:26: CD</p>	<p>-Vemos el mismo tipo de geografía anterior, pero desde una toma más lateral, donde se muestra una apertura de la tierra desde muchos lados, anunciando un acercamiento al interior de la tierra.</p>	<p>-Gris, blanco grisáceo, verde, negro. Aquí el contraste dado en el segmento anterior no es tal, pues con la presencia del gris, éste se atenúa. La saturación del verde y el negro es mayor que el resto de los cromas.</p>	
<p>01:26 - 01:30: PA, AP, EH</p>  <p>TL</p> <p>PA, AP, EH</p> <p>01:30: CD</p>	<p>-Vemos un paisaje de montañas verdes donde la tierra se abre en el medio y vemos el interior, donde hay lava roja.</p>	<p>-Verde, negro, celeste, gris y rojo. La saturación de los cromas verdes, negro y rojo es mayor que el resto. Por lo tanto el contraste también se da a partir de ellos, donde el negro aparece como mediador.</p>	

<p>01:30 - 01:35: PG, AP, EH</p>  <p>TL</p> <p>PG, AP, EH</p> <p>01:35: CD</p>	<p>-Vemos otro paisaje de montañas, esta vez cruzadas por un río, donde la tierra se abre en el medio partiendo a la tierra en cuatro. Así emerge la lava y se establece la relación entre agua y lava.</p>	<p>-Celeste, azul, blanco, verde, rojo, café, gris y negro. Los cromas presentan una saturación baja, excepto el rojo y negro que poseen una saturación alta. Hay un contraste del negro y el rojo en relación a los demás colores.</p>	<p>la voz de ella se levanta ante la pesadez de los bajos. En la lexis 3 la voz encuentra un lugar en el desplazamiento energético ascendente y en esta lexis número 4, finalmente, se produce el quiebre, la catástrofe elíptica, no se pasa de una hipérbola (el rompimiento de una ola, a su desplazamiento), no se pasa de una acumulación de tensión a la catarsis, sino que estamos en presencia de un desplazamiento energético de contrapuntos temporales de formantes que situaban la fuerza de la energía de la naturaleza en la lexis anterior (3) multidimensional ahora, en esta lexis 4 se genera una tensión, también multidimensional lo que remite, para entenderla en toda su dimensión, al anclaje de lectura del código narrativo. La voz, en la condensación energética ascendente que señalábamos, se reencuentra con la apertura de la tierra, internalizando su matriz más profunda que es la sangre de la tierra (la lava). -Y es en ese contexto donde las tensiones emergen desde muchos lados, en una realidad donde no hay un desarrollo continuo que reviente como una ola. La estructura energética que iba en progresión de ascenso no termina en un punto máximo para de ahí retornar a su origen (como la ola del mar), sino que revienta desde muchos lados a la vez, remitiendo a una fuente energética plural que lo visual traduce en la imagen de las entrañas terrestres.</p>
<p>01:35 - 01:39: PG, AP, EH</p>  <p>TL</p> <p>PG, AP, EH</p> <p>01:39: CD</p>	<p>-Vemos una montaña que por sus faldas corre un río y la imagen muestra el momento en que una grieta que ya estaba muy abierta y con lava en su interior, se cierra completamente.</p>	<p>-Azul, celeste, blanco, gris, verdes (en distintos tonos), rojo y negro. Al igual que en otros segmentos, el rojo y el negro están en mayor contraste en relación al resto de los cromas. La saturación es media a nivel general.</p>	<p>-Y es en ese contexto donde las tensiones emergen desde muchos lados, en una realidad donde no hay un desarrollo continuo que reviente como una ola. La estructura energética que iba en progresión de ascenso no termina en un punto máximo para de ahí retornar a su origen (como la ola del mar), sino que revienta desde muchos lados a la vez, remitiendo a una fuente energética plural que lo visual traduce en la imagen de las entrañas terrestres.</p>
<p>-A nivel global existe una predominancia de lo narrativo más que de la organización de la imagen. En este nivel, los cortes directos no tienen relación con la estructura de la música, salvo en los tres primeros. Sólo los movimientos de cámara van a tener relación con la música. Esto se da al final, cuando los travelling laterales van de la mano con la tensión producida por el conjunto de los tres formantes, incrementándola a nivel visual.</p>	<p>Hay un protagonismo de este código en este segmento, el cual es el que da a conocer el acercamiento al centro de la tierra que ya se había anunciado en el segmento anterior.</p> <p>-La información que la música nos otorga, acerca de un conflicto en la energía se ancla en su lectura, gracias a la información narrativa a que ella se inserta en el centro de la tierra. Lugar donde sólo vemos lava como un líquido similar al agua que está en la superficie y la diferencia con ella es que está en el centro, se trata del origen mismo.</p> <p>-Desde el punto de vista narrativo, la tierra es un sujeto que con sus movimientos reflejan el conflicto de Björk. Su apertura y cierre constante, sus movimientos, que la imagen nos narra, van de la mano con la estructura de la música.</p> <p>-Así se ancla el concepto presente en toda la obra acerca de la cosmovisión de la vida como crecimiento cercano a la naturaleza, pues desde las manifestaciones rocosas, sólidas, aparentemente sin vida, nos acercamos a la naturaleza, ahora ya presentada en toda su expresión, donde los vegetales no sólo se nutren</p>	<p>-La estructuración del código cromático no va en relación con la estructura rítmica de la música. Lo que hace es reforzar la interpretación simbólica acerca de la cosmovisión que se expresa en el nivel narrativo. Esto se ve con la presencia de un constante contraste entre el rojo y el resto de los colores, expresando una invariante simbólica del segmento.</p>	<p>-La estructuración del código cromático no va en relación con la estructura rítmica de la música. Lo que hace es reforzar la interpretación simbólica acerca de la cosmovisión que se expresa en el nivel narrativo. Esto se ve con la presencia de un constante contraste entre el rojo y el resto de los colores, expresando una invariante simbólica del segmento.</p>

de la energía del elemento agua, sino que al abrirse la tierra vegetal nos encontramos con la lava que es la manifestación del corazón de la energía que antes se había expresado como agua y que nutría la vegetalidad.	
--	--

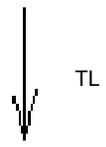
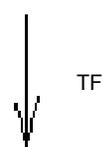
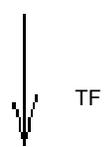
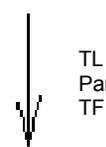
Síntesis de la lexis:

En esta lexis, la estructuración musical y narrativa es la hegemónica, la cual expresa un conflicto en la energía estableciendo una ruptura, un quiebre respecto de las lexis anteriores, organizándolo también en los demás códigos.

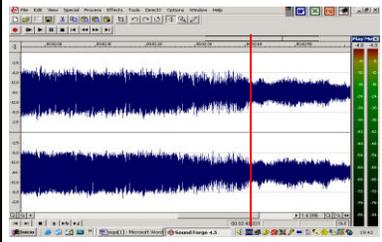
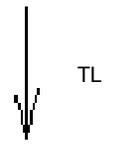
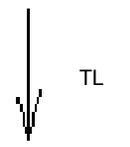
El quiebre en la estructura musical se hace evidente con la presencia única de los sintetizadores que se apoderan de la escena, para marcar una nueva realidad musical en este segmento. A partir de la lexis 2, los sintetizadores cumplen una función liberadora, no obstante, después de la liberación de la voz en el coro que engloba la lexis 3, ellos adquieren absoluto protagonismo. Esto ocurre porque la liberación no se da de manera lineal, llegando hasta un punto cúlmine, para luego retraerse, como hacen las olas del mar. Aquí opera una estructura elíptica, donde la voz, habiendo sobremontado la pesadez de los bajos en la lexis 2 y habiendo condensado en la lexis 3, marcando un alza de energía que continúa con la polifonía de los sintetizadores en la lexis 4, se va desarrollado, progresivamente, una danza cósmica (en el sentido de que no es humana, puesto que la naturaleza es parte de los sujetos y los sujetos, parte de la naturaleza; no hay personajes), ascendente, en este segmento. Dicha fuente energética no confluye en una catarsis final, sino que provoca rupturas en diferentes espacios; ondas elípticas que remiten a la interioridad más que a la expansión extrovertida.

Luego, existe una predominancia de lo narrativo y de la estructuración sonora más que de la organización de la imagen. En este nivel, los cortes directos no tienen relación con la estructura de la música, salvo en los tres primeros. Sólo los movimientos de cámara van a tener relación con la música. Esto se da al final, cuando los travelling laterales van de la mano con la tensión producida por el conjunto de los tres formantes, incrementándola a nivel visual.

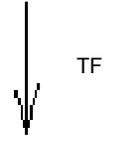
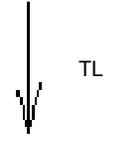
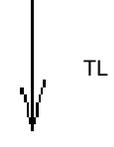
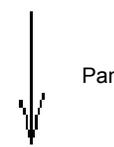
El código narrativo, entonces, ancla esta conceptualización de la energía que dice relación con la naturaleza, el hombre es parte de la tierra y la tierra parte del hombre, esta información que agrega es simbólica, estableciendo que la danza de la cual se habla es la danza de la naturaleza misma. Por este motivo, la narración nos indica una ruptura en lo terrestre, intromisión en la concepción de la vida que tiene Björk, esto porque el quiebre narrativo se produce en un paisaje con río y vegetación. Se llega a la lava, el flujo de la interioridad de la tierra y el ser humano, asemejándose al flujo sanguíneo. Así se liga al código cromático en esta abertura, pues es la única oportunidad en que el color rojo aparece, a diferencia de lo que ocurre con los cromas verdes, cafés y celestes cuya conjugación remite a la vida en la cultura occidental.

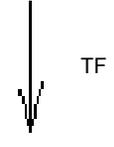
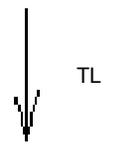
Lexis 5: (01:39 - 01:54)			
Código organización de la imagen en secuencia	Código narrativo	Código cromático	Código sonoro
<p>01:39 - 01:41: PP, AP, EH</p>  <p>TL</p> <p>PP, AP, EH</p> <p>01:41: CD</p>	<p>-Vemos unas flores silvestres en medio de un suelo montañoso, con presencia de rocas y musgo.</p>	<p>-Fucsia, verde, gris, negro, amarillo, café.</p> <p>Hay un contraste entre lo fucsia y verde de las flores en relación al suelo oscuro de la montaña. La saturación es alta en los tonos de las flores (fucsia y verde) y media para el resto.</p>	 <p>-En este fragmento aparecen los formantes de los bajos, voz y sintetizadores.</p> <p>-La voz tiene una presencia hegemónica, a ella se le subordinan los bajos y los sintetizadores son su contrapunto.</p> <p>-El formante de la voz adquiere total protagonismo en el desarrollo musical: la onda ondulatoria comienza con una tensión que llega a una intensidad alta y lentamente desciende, habiendo una gran polaridad entre el punto máximo de intensidad y el punto mínimo, sin embargo, esto se hace gradualmente y da fuerza al desarrollo de la voz. La expansión tenue le permite nuevamente tensar a un nivel mayor de intensidad, lo que significa que la tensión y fuerza de la voz le da cierto equilibrio corporal que sólo al final del segmento tiende a disminuir y el contrapunto de los sintetizadores se efectúa cuando la onda ondulatoria de la voz expande y la de los sintetizadores se condensa dando una mayor fuerza a la voz misma.</p>
<p>01:41 - 01:49: PM, AP, EH</p>  <p>TF in</p> <p>PP, AP, EH</p>  <p>TF</p> <p>PM, AP, EH</p>  <p>TL PanH TF</p> <p>PM, AP, EH</p> <p>1:49: CD</p>	<p>-La imagen muestra el recorrido de un riachuelo, viajando por su surco entre montañas, las cuales están revestidas de minerales, lo que se refleja por sus colores dorados y azulosos.</p>	<p>-Celeste, verde azulado, cafés rojizos y anaranjados, dorado.</p> <p>Se produce un contraste leve entre el celeste saturado del riachuelo y la montaña. Los colores son pocos saturados. Al principio la saturación es baja, pero siguiendo el recorrido, el celeste del riachuelo y luego la montaña dorada, adquieren una saturación más alta.</p>	
<p>01:50 - 01:54: PM, AP, EH</p>  <p>TF TL ZO</p> <p>PG, AP, EH</p> <p>01:54: CD</p>	<p>-La imagen muestra el recorrido de un surco en un gran valle montañoso hasta llegar con el ascenso de la cámara a una visión panorámica de éste, el cual está lleno de estos surcos. El interior de las grietas está revestido por piedras.</p>	<p>-Verde, gris, negro.</p> <p>-En este segmento el color predominante es el verde, entre medio del cual aparecen los otros cromas que sin embargo, no constituyen un contraste significativo con él, porque se ven sólo en espacios reducidos dentro de la imagen y con saturación moderada, además que van desapareciendo del cuadro a medida que va avanzando la secuencia.</p>	

<p>La organización de la imagen no es guiada por la estructura musical, pues no hay un sincronismo entre imagen y sonido. Sin embargo, se establece una implicación subliminal, y la imagen lleva un ritmo acelerado, lo que hace que toda la estructura musical del segmento va in crescendo, pues también la onda ondulatoria de la voz va subiendo dándole fuerza e intensidad protagónica a la voz, lo que determina que subliminalmente el sujeto se implica en el rol protagónico de la voz y la imagen refuerza que se está llegando a algo, lo que se traduce finalmente en un dispositivo homogéneo de implicación corporal entre sonido e imagen.</p>	<p>En términos narrativos se parte de flores que nacen entre medio de las piedras, seguida de una imagen de un surco de agua entre medio de la tierra árida (pero en última instancia cálida dado los tonos amarillos y anaranjados) ambas imágenes configuran en síntesis, el brote de la vida en su mayor esplendor con el verde final de la montaña. Lo que significa que desde el punto de vista narrativo lo que vemos simbólicamente está en movimiento, no es una imagen estática, sino que tal como la música, nos acercamos a algo, cumpliendo lo narrativo un rol parecido al de la organización de la imagen: implicar más corporalmente al lector</p>	<p>-El código cromático toma el rol de atribuirle un valor al desarrollo narrativo, pues se pasa de los cromas que sintetizan los otros cromas (flores, piedras, montañas) al predominio de los cafés más cálidos y finalmente al verde lleno de vida. Esto es, hay un in crescendo de calidez cromática asociada a la vida vegetal, esto es, retroalimenta el simbolismo de la imagen.</p>
<p>Síntesis de la lexis:</p> <p>En este segmento, es dominante la estructuración musical, el código organización de la imagen no sigue paso a paso el desarrollo de la onda ondulatoria sonora, pero a nivel global, por la rapidez de la cámara implica corporalmente al lector en la medida que la música es progresiva y va aumentando su presencia a través del aumento de la intensidad del sonido, lo que hace que la organización de la imagen, en definitiva, vaya en función de la estructuración musical de todo el segmento. Lo mismo pasa a nivel de los cromas y de lo narrativo, sin embargo lo narrativo le atribuye un sentido simbólico de energía de vida asociado a la naturaleza misma, lo que pasa por el incremento de lo vegetal, y entender todas las manifestaciones del cuerpo de la tierra como aquellas con similitud a la corporeidad del sujeto.</p> <p>La organización de la imagen no es guiada por la estructura musical, pues no hay un sincronismo entre imagen y sonido. Sin embargo, se establece una implicación subliminal, y la imagen lleva un ritmo acelerado, lo que hace que toda la estructura musical del segmento va in crescendo, pues también la onda ondulatoria de la voz va subiendo dándole fuerza e intensidad protagónica a la voz, lo que determina que subliminalmente el sujeto se implica en el rol protagónico de la voz y la imagen refuerza que se está llegando a algo, lo que se traduce finalmente en un dispositivo homogéneo de implicación corporal entre sonido e imagen.</p>		

Lexis 6: (01:55 - 02:40)			
Código organización de la imagen en secuencia:	Código narrativo:	Código cromático:	Código sonoro:
<p>01:55 – 01:57: PG, AP, EH</p>  <p>PanH</p> <p>01:57: CD</p>	<p>-Se ve una montaña desde la cima, con vegetación en las faldas</p>	<p>-Café, verde, negro, gris, amarillo. La saturación es baja. El contraste que se produce entre el amarillo de la montaña y el verde de la vegetación es menor, sin embargo, se produce un contraste más notorio entre la luz de la cima (brillo) y las sombras débiles que se presentan en el paisaje.</p>	 <p>En este segmento es hegemónico el formante de la voz, que condensa levemente, llega a un punto máximo de tensión y después lentamente desciende, estableciendo una onda energética que remite a la acción. Al comienzo ella establece relaciones de menor temporalidad entre su punto de inicio y su punto de expansión máxima, lo que progresivamente va aumentando a una temporalidad mayor, de tal forma que al final del segmento sube y baja lentamente con menor intensidad sonora. Al mismo tiempo, el formante voz está en contrapunto temporal con el formante de los sintetizadores. Allí, la tensión y la expansión es mucho más corta, existiendo un doble contrapunto: por una parte, la temporalidad más corta de la onda ondulatoria, y por otra, la tensión que expresa en su totalidad este formante (a excepción del final).</p>
<p>01:57 – 02:01: PG, AN, EH</p>  <p>TL</p> <p>02:01: CD</p>	<p>-Vemos un recorrido de un valle verde que colinda con un río.</p>	<p>-Verde, gris azulado, celeste, blanco, negro. La saturación es media en los verdes y baja en el celeste de las nubes y los grises de la tierra. Contraste más importante entre el río congelado, blanco, y el gris del terreno que lo rodea. El brillo se condensa en la luminosidad del cielo, reflejado en el agua.</p>	<p>-El contrapunto entre el desplazamiento del formante voz y la tensión del formante sintetizador, al tener un desfase temporal, establece una relación de progresión y movilidad. Al final, el formante sintetizador disminuye de intensidad y tiende como globalidad a desplazar energía, lo que iría en correspondencia con el formante voz que también disminuye en intensidad y desplaza la energía del texto musical.</p>
<p>02:02 – 02:06: PM, AP, EH</p>  <p>TL</p> <p>02:06: CD</p>	<p>-Se ve la montaña con trozos de nieve que se ha comenzado a derretir, por lo cual se visualizan espacios de tierra.</p>	<p>-Blanco, gris, blanco azulado. Saturación baja, contraste medio: se aprecia un blanco y gris oscuro que no son tonalidades puras, esto es dado por la baja saturación de los cormas. Además, el blanco es el tono dominante lo que también contribuye al contraste medio entre el brillo moderado de la nieve y la leve oscuridad que de la tierra que la tiñe.</p> <p>-Pero luego, el contraste de la escena disminuye considerablemente, puesto que las zonas grises de la tierra adquieren predominancia. Por este mismo motivo, el brillo es poco intenso.</p>	<p>-El formante de los violines también está en contrapunto con el formante de la voz y se aproxima al formante de los sintetizadores en su relación de progresión, desfase temporal y tensión. El desfase es importante, puesto que se produce una tensión energética que luego encuentra un mecanismo de liberación traspasándose al formante de la voz en el momento en que ésta se descarga de energía.</p>
<p>02:06 – 02:09: PG, AP, EH</p>  <p>PanH ZB</p> <p>02:09: CD</p>	<p>-Ríos que van por la montaña vistos desde arriba.</p>	<p>-Verde, blanco azulado, gris. La saturación en este segmento es baja puesto que los distintos cromas aparecen con pigmentaciones azuladas. El blanco es azulado y el verde también. La imagen presenta una zona sombría y otra iluminada, lo que determina el contraste entre el blanco azulado del río y el verde ennegrecido por la sombra.</p>	<p>-El contrapunto del formante de los violines le da fuerza y energía al formante de la voz cuando ésta va desplazándose, gracias al contraste que este desfase provoca. Al final del segmento, los violines disminuyen su intensidad y van provocando una leve tensión que va acompañando el desplazamiento final de la voz.</p> <p>-Por otra parte, el formante de los bajos aparece en contrapunto con el formante de</p>

<p>02:09 - 02:12: PM, AP, EH</p>  <p>TF en retroceso</p> <p>PA, AP, EH</p> <p>02:12: CD</p>	<p>-Vemos un río con piedras pequeñas, y también una concentración de minerales coloridos en la ribera irregular.</p>	<p>-Celeste, verde, café, amarillo, naranja, azul, gris. En esta sección la saturación es media: se observan cromas que no están en un estado puro. En la mayor parte de la escena predomina el celeste del agua de río, por lo que no habría un mayor contraste, salvo por los escasos segundos en que se nos muestra la ribera teñida de colores más intensos y en degradación: anaranjado, verde y azul.</p>	<p>los violines, es decir, acompañando a la voz en su progresión energética hasta el final de este segmento, en donde el formante de los bajos desaparece para que la voz utilice toda la energía condensada en esa última distensión, la que se expresa como una tensión leve y expansión extensa, situada a un nivel de intensidad menor.</p> <p>-En la última parte de este segmento, los formantes de los violines y bajos renuncian a su protagonismo a favor del formante de la voz y sintetizadores, dándose, al final de esta sección, un aunamiento de energía, al desaparecer los contrastes y desfases entre los formantes, cosa que se resuelve con la distensión final de la voz y la permanencia de los sintetizadores.</p>
<p>2:12 - 2:16: PG AP, EH</p>  <p>TL</p> <p>PM, AP, EH</p> <p>02:16: CD</p>	<p>-Hay varias lagunas en un valle verde, que reflejan el cielo.</p>	<p>-Verde, azul, amarillo, café, negro, celeste. La saturación es mucho más elevada (media-alta) que el segmento anterior. porque los cromas son más definidos. Los cromas que dominan la toma son los azules del río y los verdes de la tierra, sin estar en su estado más puro, dado que las tonalidades se mezclan con otras en algunas zonas. El contraste entre el azul del agua y el verde de la tierra es mayor, porque la luminosidad del paisaje que se muestra es irregular: en zonas el paisaje está bajo una sombra y en otras, bien iluminadas.</p>	
<p>02:17: Toma Flash, PP, AP, EH</p> <p>02:18: CD</p>	<p>-Rocas con musgo que rotan en la oscuridad, tratando de ensamblarse como piezas de engranaje.</p>	<p>-Predominio del gris. También hay verde, amarillo, negro. Existe un alto contraste y brillo entre los espacios de luz y de sombra que conforman la penumbra en donde se encuentran estas piedras. La saturación es baja.</p>	
<p>02:18 - 2:20: PM, AP, EH</p>  <p>TF</p> <p>2:20: CD</p>	<p>-Prado verde con vegetación corta, entre medio de la cual se perciben surcos y zonas pedregosas. Se trata de un terreno irregular de pasto interrumpido por pequeñas aberturas de la tierra y otros espacios cubiertos de piedrecillas.</p>	<p>-Verde, gris, café y blanco. La saturación en este segmento es alta, dada por la intensidad del verde del pasto. Entre el gris y el verde hay un contraste medio.</p>	
<p>02:20: Toma Flash, PPP, AC, EH.</p> <p>02:21: CD</p>	<p>-Rocas de irregulares formas y tamaños que giran remitiendo a la matriz de la naturaleza.</p>	<p>-Gris verdosos y violaceos, con pequeñas zonas rojizas y amarillentas, y negro. La saturación es baja y el contraste es alto entre el fondo negro y las rocas.</p>	

<p>02:21 – 02: 24: PP, AP, EH</p>  <p>TF</p> <p>02:24: CD</p>	<p>-Hay un retorno a la imagen del prado verde, que la cámara recorre, mostrando los caminos de piedrecillas y la irrupción de zonas de tierra y algunas pocas flores rojas, hasta que llega a un pequeño monte de tierra.</p>	<p>- Verde, gris, café, blanco y rojo. La saturación en este sección es alta, al igual que el segmento anterior a la toma flash. El contraste es medio y va in crescendo a medida que la cámara va avanzando en su recorrido. Al comienzo, el verde del pasto es prácticamente homogéneo y luego, hacia el final de la escena, la tierra y las piedrecillas van adquiriendo más presencia en la toma, para provocar un contraste mayor, con el verde del pasto.</p>
<p>02:24 - 02:26: PP, AP, EH</p>  <p>PanH</p> <p>PM, AP, EH</p> <p>02:26: CD</p>	<p>-En un pico rocoso de un acantilado, se ven flores amarillas y vegetación, con el mar al fondo, en un último plano. La cámara gira conservando como el eje, la roca misma, de tal forma que se muestra la cara de la roca que al comienzo estaba oculta. Así se nos muestra la dualidad de las rocas y la vegetación en una misma estructura, remitiendo a la fuerza de la vida.</p>	<p>-Amarillo, verde, grises y azul. El segmento comienza con un alto contraste entre el agua y las rocas, que se atenúa al final; también prima una baja saturación de los colores.</p>
<p>02:26 - 02:27: PG, AP, EH</p>  <p>TL</p>	<p>-Se ve lo que parecen ser los faldeos nevados de la montaña. En el horizonte se ve el valle, el cielo y un trozo de otra montaña sin nieve.</p>	<p>-La saturación es media pero la imagen aumenta su brillo con respecto al final del segmento anterior, manifestando el incremento en la tensión musical.</p>
<p>02:27 - 02:28: Toma Flash, PPP, AC, EH.</p> <p>02:28: CD</p>	<p>-Como las otras tomas flash, la imagen muestra unas rocas en movimiento.</p>	<p>-Gris violáceo, lila, negro, blanco, café, verdoso. La saturación es baja y el contraste entre el negro del fondo y las rocas coloridas es alto.</p>
<p>02:29 - 02:35: PG, AP, EH</p>  <p>TL</p> <p>02:35: CD</p>	<p>-Vemos una montaña con surcos de ríos que la atraviesan. La superficie es irregular así como la vegetación que la cubre, pues en algunas partes está muy concentrada y en otras es más bien dispersa.</p>	<p>-Verde, café verdoso, amarillo, blanco, celeste, negro, gris, azul. La saturación es baja y hay poco contraste.</p>
<p>02:35 - 02:37: PA, AP, EH</p>  <p>PanH</p> <p>02:37: CD</p>	<p>-Vemos otro trozo de montaña mucho más irregular que el anterior. Por lo irregular, parecen pequeños montículos de piedra, esbozos del comienzo de una montaña. Hay también zonas de pasto y otras más secas.</p>	<p>-Gris, verde, verde musgo, azulado. Prima una saturación baja y el contraste entre los colores mismos es bajo, pero hay una sombra en el centro que hace contraste con el resto del paisaje.</p>

<p>02:37 - 02:40: PG, AP, EH</p>  <p>PG, AP, EH</p>  <p>Ppan</p> <p>02:40: CD</p>	<p>-La imagen comienza con un valle rocoso revestido con vegetación y unas lagunas pequeñas. Luego avanza en un rápido recorrido en el que vemos un río que desemboca en un lago. Al fondo se observa otra cadena montañosa más chicas y unas nubes muy blancas.</p>	<p>- Verde, café, celeste, azul, blanco, negro. La saturación es media y el contraste comienza bajo para luego aumentar con el brillo de las nubes en relación a las montañas. Este brillo del cielo se refleja también en el agua.</p>
<p>-En este segmento los movimientos de cámara están relacionados con el formante de la voz, el cual a su vez es hegemónico durante toda la lexis. Los travelling durante la lexis están asociados al desplazamiento de la onda energética de la voz, mientras que los paneos surgen cuando Björk intensifica su voz.</p> <p>-La aparición de las tomas flash coinciden con los sintetizadores.</p>	<p>-Hay una presencia a nivel narrativo de la mayoría de los elementos de la naturaleza que hemos descrito hasta ahora, a excepción del fuego. Hay una conjunción entre estos, remitiendo a una coordinación vital, que se da, simultáneamente, en todas partes, ya sea en lo alto de la montaña, en los valles o en la playa, estando el agua nieve o en un río.</p> <p>-La cámara hace un recorrido por el paisaje describiendo y dando cuenta de que los elementos son parte esencial del engranaje que da origen a la vida. De esta manera, se establece que, combinados entre sí dan vida, una vida presente simultáneamente, en todas partes. Esto refuerza la idea totalizante de la vida, de una cosmovisión vital que nos acerca más a la naturaleza y a la infinitud de sus posibilidades de originarla.</p> <p>-Si bien el fuego no está presente, sí existen indicios del próximo acercamiento al interior de Björk en la lexis siguiente, principalmente por las tomas flash que muestran rocas en movimiento.</p>	<p>-La saturación en esta lexis es baja, lo que refuerza la idea de que los elementos combinados, en conjunto, son los que dan origen a la vida. De esta manera, en un contexto global, el verde y el blanco marcan presencia a lo largo del desarrollo de la lexis. Ningún color se destaca en su forma pura, sino que aparecen mezclados, repitiéndose los cromas, todo esto resumiéndose en una baja saturación. Por otra parte, el brillo va en directa relación con el formante de la voz, a medida que la voz distiende, el brillo se opaca, y viceversa. En cuanto a los contrastes, podemos decir que son bajos en el desarrollo de esta lexis, haciendo que la tensión no sea un elemento perturbador. Desde este punto de vista, también hay una correspondencia con el código musical, en donde la energía parece estar más bien controlada, esto es, no desbordada entre tiempos de tensión y expansión.</p>

Síntesis de la lexis:

Uno de los elementos hegemónicos en la manifestación de la estructuración rítmica es el brillo, pues cambia de intensidades según la música, desde el punto de vista secuencial. Hay un desplazamiento y aparece una disminución del brillo, la tensión musical aumenta y el brillo nuevamente aumenta. En esta lexis, el formante de la voz tiene absoluto protagonismo, por cuanto dicta los cambios y los flujos energéticos, a excepción de las tomas flash, en donde el formante de los sintetizadores es quien organiza la energía que se expresa en todos los códigos analizados en esta investigación.

En esta lexis se establece una conjunción de elementos, una suerte de resumen de todos los actores, tanto en lo narrativo, en lo cromático, en la organización de la imagen y en lo musical. De hecho, hasta lo relativo a lo interno, si bien no se da mediante el magma incandescente que vimos en lexis anteriores, se muestra con las tomas flash de rocas en movimiento, como una estructura interna, profunda. Los contrapuntos se dan a nivel musical y también a nivel narrativo y de la organización de la imagen, cuando se introducen las tomas flash como elemento tensionante. No obstante hacia el final de esta lexis, esos contrapuntos y contrastes se resuelven marcando un próximo cambio de estado de la estructura total de este video clip.

La hegemonía la tiene la voz, la cual condensa levemente, llegando a un punto máximo de tensión para luego descender lentamente, estableciendo una onda energética que remite a la acción. Al mismo tiempo, el formante voz está en contrapunto temporal con el formante de los sintetizadores, en donde la tensión y la expansión es mucho más corta, observándose un doble contrapunto: por una parte, la temporalidad más corta de la onda ondulatoria de los sintetizadores, y por otra, la tensión que expresa en su totalidad este formante (a excepción del final). Hay una relación de progresión y movilidad determinada por el desfase temporal de ambos formantes, estando la voz en un desplazamiento y los sintetizadores en un rol tensionante. Al final de este segmento, el formante sintetizador disminuye de intensidad y tiende como globalidad a desplazar energía, lo que iría en correspondencia con el formante voz que también disminuye en intensidad y desplaza la energía del texto musical.

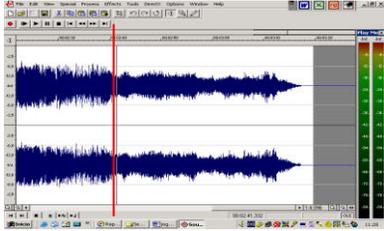
El formante de los violines también está en contrapunto con el formante de la voz, dándole fuerza y energía cuando esta va desplazándose. Los violines, en su contrapunto, se aproximan al formante de los sintetizadores en su relación de progresión, desfase temporal y tensión. La relevancia del desfase está dada en la medida en que la tensión energética producida encuentra una liberación expresada por la voz en el momento en que ésta desplaza energía. Al final del segmento, los violines disminuyen su intensidad y van provocando una leve tensión que va acompañando el desplazamiento final de la voz.

Por otra parte, el formante de los bajos aparece en contrapunto con el formante de los violines, es decir, acompañando a la voz en su progresión energética hasta el final de este segmento, en donde el formante de los bajos desaparece para que la voz utilice toda la energía condensada en esa última distensión, la que se expresa como una tensión leve y expansión extensa, situada a un nivel de intensidad menor.

En la última parte de este segmento, los formantes de los violines y bajos renuncian a su protagonismo a favor del formante de la voz y sintetizadores, dándose, al final de esta sección, un aunamiento de energía, al desaparecer los contrastes y desfases entre los formantes, cosa que se resuelve con la distensión final de la voz y la permanencia de los sintetizadores.

Podemos definir a esta lexis como fractal, siguiendo a Benoît Mandelbroth, en tanto que de una parte, un detalle, una singularidad, es factible reconstruir la totalidad (Benoît Mandelbroth: "Geometría fractal de la naturaleza", Ed. Tusquets, Barcelona, 1997), en ella se instaura el principio pulsional más profundo de la música de Björk, el lugar asignado a la voz, como expresión de la musicalidad, y con un rol hegemónico al interior de la construcción musical, y que en su expresión de la cosmovisión pulsional propuesta, significa decir que la voz, la propia identidad tiene, a partir de la ruptura con la lexis anterior de tensión elíptica, y propiamente a partir de esa ruptura, es que se instaura el sujeto voz como dominante, como una identidad propia; identidad que no implica un presencia narcisística sino que se detiene para ser seguidos por los otros formantes musicales, en una tensión- expansión energética leve.

Lexis 7: (02:41 - 03:18)

Código organización de la imagen en secuencia:	Código narrativo:	Código cromático:	Código sonoro:
<p>2:41 - 3:18: PG, EH, AP</p> <p>TF y L en 360° ZI TL en 360°</p> <p>PM, EH, AN</p> <p>TF</p> <p>PP, EH, AN</p> <p>TF</p> <p>PM, EH, AN</p> <p>TL PV</p> <p>Ppan, EH, AP</p> <p>TL en 360°</p>	<p>-Vemos la cima de una gran montaña en medio de un paisaje que incluye más cadenas montañosas, además de valles. Con el avance de la cámara vemos que Björk está parada en la cima. Siguiendo el recorrido, la cámara ingresa a su interior por una abertura que tiene en su pecho. Ahí nos encontramos con el interior de una cueva, con rocas en sus paredes, tal como las tomas flash lo habían anunciado en la lexis anterior. La cámara sigue avanzando y llegamos a la vista panorámica de una isla, imagen que da fin al video.</p> <p>-El código narrativo que nos muestra a Björk sobre la cima de una montaña, deja ver toda la inmensidad del paisaje montañoso a su alrededor, es ella plenamente rodeada por la naturaleza, por la vida en toda su expresión. Con el ingreso de la cámara al interior de ella, se evidencia la idea de la presencia de esta naturaleza externa también en su interior, reforzando el concepto de lo cíclico, de un proceso que no acaba, que es infinito. Se parte de la naturaleza y también se termina en ella, es como un todo unificado. Por esto, es que cuando nos internamos en el interior de su pecho, ingresamos en una cueva, como si el interior de Björk fuese también el interior de la tierra, forrado de piedras. Así mismo, podemos hacer un paralelo con la lexis 4 en que la tierra se abre gracias al movimiento de sus placas tectónicas, permitiéndonos explorar el fuego interno. Por otra parte, las tomas flash de lexis anteriores refuerzan esa idea, de estar en lo interior. Es significativo el hecho de que no se ingrese, por ejemplo, a la cabeza de Björk, sino que a su corazón: la imagen final del segmento, que nos muestra la isla en la</p>	<p>-Café, café amarillento, verde, negro, gris. Celeste claro y oscuro, azul, blanco. La saturación a lo largo de la lexis es baja, así como el contraste en un principio. Pero a medida que avanzamos nos encontramos con un contraste medio. El brillo evoluciona de la misma forma, intensificándose moderadamente en la imagen final de la isla, donde el agua refleja la luz del cielo.</p> <p>-A nivel cromático podemos decir que existe una latencia de muerte cuando se nos muestra el interior de Björk, el interior de una cueva, oscura, donde predomina lo negro y donde pareciera resolverse el conflicto hacia un final. No obstante, se percibe una luz y luego, con los giros de la cámara, observamos la isla con un brillo mayor en el verde y en el agua. Esto refuerza la idea de lo cíclico de la vida, del flujo de energía infinito.</p>	 <p>-En esta lexis, aparecen nuevos formantes: los violines sintetizados que se escuchan como un sonido agudo sostenido y metálico, y el teclado que suena clara y predominantemente, no obstante tiene una presencia breve, al comienzo de este segmento. El formante de la voz se escinde en dos estructuras: la nueva estructura del formante vocal, que está acompañada del formante de los violines sintetizados, y suena con un volumen más bien bajo, dando una sensación de lejanía o de vastedad. Además, se presenta de forma cíclica en el sentido de que remite a un eco que se reitera una y otra vez a lo largo de este segmento. La voz de Björk canta "I spin and turn", en español, "Giro y doy vueltas" intensificando la idea de lo cíclico, del eco que remite a una lejanía. Por este motivo, aparece "detrás" de la otra estructura de la voz. Desde este punto de vista, podemos decir que si bien es una estructura que aparece con un volumen menor, no deja de perder protagonismo, precisamente por su reiteración y la sensación de vastedad e infinitud que transmite. Por otra parte, la segunda estructura vocal aparece a intermitencias marcando un contrapunto con la primera estructura vocal, y que cita partes de la letra del coro, lo que entrega una idea de continuidad y de futuro. A medida que la segunda estructura vocal y los formantes de los violines y de los bajos toman mayor presencia, la primera estructura vocal marca una progresiva desaparición al final de esta secuencia, así como también lo hacen los violines sintetizados.</p> <p>-La onda ondulatoria del sonido va en descenso y el contrapunto que describimos anteriormente dan la sensación de acción, de movimiento, que sin embargo va a destiempo con la imagen, que por su parte se muestra más dinámica, anticipándose a la organización musical. Desde este punto de vista, existe un flujo energético que parece resolverse, pero al final de esta secuencia musical reencuentra una tensión que marca una actividad, con la aparición, cada vez con mayor intensidad, de los formantes de los violines y de los bajos, acompañados por el formante de la voz. Se genera, entonces, otro foco de tensión, que ya avizorábamos e</p>
<p>03:18: CD</p> <p>-En este segmento la organización de la imagen se presenta en una sola toma. Al comienzo existe una correlación entre los movimientos de cámara y la música, pues la velocidad de los primeros coinciden con la estructura de la segunda. Los travelling que giran en 360° refuerzan la idea de lo cíclico que se expresa en la música y a su vez en la letra</p>			

de la canción. Pero a medida que la cámara se acerca girando hacia Björk, quien se encuentra en el centro de esta fuerza centrípeta, los movimientos toman mayor velocidad, separándose y adelantándose al curso de la música. Este dinamismo en la imagen refuerza además la idea de acción y movimiento que ya se había reflejado en el contrapunto musical de las voces. Esta tendencia que se mantiene hasta que la cámara ingresa al interior de Björk. Una vez dentro, el travelling frontal sólo funciona en términos narrativos, pues tampoco sigue el curso de la estructura musical. Un poco antes del final del segmento la cámara, girando nuevamente, vuelve a retomar su correlación con la música, esta vez dominada por el formante de los violines y bajos y el de la voz. Protagonistas de una tensión dada desde los inicios de la canción, por lo que los movimientos de cámara en 360° refuerzan la idea de un ciclo que vuelve a comenzar.

cual transcurre todo el video, estaría representando, metafóricamente, el alma de Björk. Además, durante todo el video solo aparece ella, en tanto sujeto. Puede pensarse por tanto, que nos está mostrando una visión personal y única en su relación con la naturaleza.

n el comienzo de la estructura musical de la canción: la pugna por la predominancia entre el formante de la voz y los formantes de bajos y violines. Así, se refuerza la idea de lo cíclico, de lo activo, de lo vital, a medida que el desplazamiento se vuelve tensión, la misma tensión que notábamos al comienzo de este video clip. Desde este punto de vista, notamos una latencia mortal, al anunciarse el final de la canción, no obstante lo cíclico permite que hacia los últimos segundos de este video clip, la tensión original se retome, situándonos al comienzo.

Síntesis de la lexis:

En esta lexis final, el código narrativo nos permite establecer la relación cuerpo- tierra, pues Björk establece una fusión entre los planos de la vida, la naturaleza y el sujeto unidos en un mismo cuerpo. Podemos entender que Björk es la naturaleza y ésta, entendida como sujeto, se ve reflejada en Björk, todo como un solo concepto, cuestión que desde el punto de vista del código musical se corresponde con los ecos del formante de la voz, escindido en dos estructuras. Con esto, se conforma una energía única que se expande. En cuanto al código cromático se establece una correlación funcional directa entre el brillo y la estructura musical. Mientras se oscurece la imagen la voz en su estructura de eco es lejana y menos intensa y así, cuando retoma el formante original de la voz, la oscuridad es interrumpida con la luz de un orificio de la cueva. De esta manera, el formante de eco de la voz se asimila a la oscuridad y el formante original de la voz a la luminosidad. Este paso de la oscuridad a la luz establece un ciclo conceptual. Finalmente, es la luminosidad quien predomina cromáticamente, respecto al formante de la voz.

El código musical va permeando todos los otros códigos, contribuyendo, todos, en una misma expresión energética, corporal, que se da en los planos de la naturaleza, vida y sujeto. Esto se ve reflejado no sólo en la relación luminosidad-voz, sino que también en la organización de la imagen, que es rápida, provocando la progresión de un movimiento que mantiene la energía aun cuando la música baja su intensidad, cuando la voz es solo un eco, estableciéndose una estructuración como si se tratase de diferentes fragmentos que cíclicamente se interconectan en diferentes tiempos, pero que a su vez se implican en un imaginario de progresión y finalmente expansión energética. Los distintos códigos se organizan a modo de planos, espejos que se van adecuando de acuerdo a la cosmovisión de cuerpo, música e imagen.

1.1. Resultados del Análisis del video-clip:

1.1.1. Introducción:

De la descripción semiótica precedente, se detecta una puesta en imagen que sigue claramente la estructuración sonora pulsional. Ella ofrece una propuesta, una cosmovisión pulsional, anclada en la imagen en secuencia, y concretizada a través del lugar que se le asigna a la naturaleza en dicha cosmovisión.

A continuación procederemos a analizar segmento por segmento, la forma cómo se interrelacionan los distintos códigos identificados, resultando en una proposición audiovisual impicante: una relación entre cuerpo y videomúsica.

1.1.2. Síntesis:

Lexis 1:

El desarrollo del segmento es regido por la estructuración musical pues tanto la organización de la imagen (movimientos de cámara) como el desarrollo cromático y narrativo van directamente ligados a la música. Con respecto al código cromático, notamos que cuando desciende la música los cromas de la pantalla se oscurecen, y cuando la música asciende, nos encontramos con lo blanco de la parka de Björk. En cuanto al código narrativo, la amplitud del mar está asociada con una música ondulante y calma, luego, al descender nos encontramos con la arena gris y finalmente, cuando la música inicia un ascenso nos encontramos con la cantante sobre la arena, en una latencia de muerte. La máxima ascensión de la onda en esta lexis y se produce cuando aparece su rostro en primer plano. El código narrativo entonces, nos hace anclar la información de la imagen, lo mismo que el código cromático; ambos contextualizarán el espacio temático en el

cual se desarrollará la música, en tanto que progresión de un sujeto que todavía no se expresa.

En esta primera lexis se nos muestra a la naturaleza en un estado de equilibrio, luego, al acercarnos a la arena, aparece Björk tendida sobre la tierra, lo que indica la tematización del video clip puesta en acto: por una parte, el concepto occidental de la vida asociada al crecimiento, lo vegetal y el agua (Lévi Strauss, “*Antropología estructural*” Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1966), pero al mismo tiempo, un concepto oriental y ecologista que afirma que el hombre es parte de la naturaleza. Björk está inmóvil y está en la arena, es la energía del agua y del verde lejano lo que le falta, ambos elementos situados a sus extremos. Un polo, es el agua, energía lejana, la otra es una energía futura, representada por el verde.

En esta lexis los cuatro códigos van juntos y se complementan en la información que aportan, predominando la música que aparece en tercera persona, sin implicarse aún con un sujeto. En tanto, el formante de la voz no aparece en todo el segmento.

Lexis 2:

El desarrollo hegemónico del video clip en esta lexis está dado por el código musical donde vemos una progresión de manifestación de la propia identidad de Björk que va paulatinamente rompiendo el concepto de pesadez y contención dado por los bajos. Sin embargo, la relación no es directa ni mecánica.

En los primeros cinco segundos de esta lexis no existe una correlación entre la organización de la imagen y el sonido, tampoco a nivel cromático. La función de lo cromático en estos cinco segundos es transmitir una

información a nivel de contenido que refuerza la voz desde el punto de vista de la estructura de la cosmovisión que se pone en acto, pues entre las piedras van apareciendo unas flores amarillas a medida que la voz va manifestándose. La onda ondulatoria de la voz es suave, homólogo a las variaciones de brillo de piedras y flores, emergencia que pareciera dar fuerza ante la negatividad cromática de la narratividad de la montaña de colores azules, que aparece a continuación, donde la organización de la imagen toma la fuerza de seguir a la música por lo que la estructuración del todo es compleja, funciona como un bricoleur asociativo donde a veces, como en estos primeros cinco segundos, la hegemonía de la música se expresa débilmente, sólo a través de las variaciones cromáticas, habiendo a continuación una relación directa entre imagen (movimientos de cámara) y sonido.

Luego, hay una hegemonía del código musical que manifestaría una información energética que el código narrativo ancla en que dicha energía está ligada a la naturaleza y al concepto occidental donde el verde es asociado a la vida, la que emerge entre las piedras, las montañas, bosque y hielo, donde el código cromático nos hace pasar de la vida virtual en potencia asociada a la profundidad de los bajos (azules, grises, cafés), hacia la liberación (verde) asociada a la presencia de su voz por sobre los otros formantes rítmicos.

Lexis 3:

Desde una perspectiva omniperceptiva, Björk nos muestra los orígenes de la vida, remitiendo a la majestuosidad de la montaña y la presencia de la vida vegetal a partir de surcos constantes de agua.

En los primeros segundos de la lexis, la organización de la imagen está regida por la música (los formantes de los violines y los bajos), luego, en la segunda mitad, la dirección de la secuencia de la imagen cambia de mando, a ratos la dirige la voz y en otros, el formante de la música. Esta sucesión en el poder no representa una lucha entre los formantes, sino que al contrario, establece una situación de contrapunto expansivo donde los violines y los bajos van más adelante que la voz y viceversa, resultando como producto una estructuración energética progresiva, de movilidad, de acción. Con esto se termina la pesadez, la no vida de la lexis anterior para, ahora, emerger en una no equivalencia de formantes expansivos, una ruptura que privilegia y sitúa a la voz como el formante hegemónico de la propia identidad y mundo interior de Björk. Pero esta hegemonía no establece un conflicto con el mundo externo representado por los formantes de la música, que remiten a la naturaleza, sino que más bien ellos se adelantan a la voz misma, lo que tiene un correlato con la puesta en imágenes, donde en términos cromáticos esta situación de armonía se ve reflejada en una ausencia de contrastes fuertes y una saturación baja o media dependiendo del segmento, así, el código cromático colabora con la estructuración global.

Al final del segmento, es la voz la que dirige la organización de la imagen como también la presencia de los cromas, de un verde homogéneo. Este es interrumpido por el surgimiento del gris de las rocas, irrupción que coincide con la aparición de los sintetizadores y la desaparición de todos los otros formantes, anunciando un acercamiento al centro de la tierra.

En esta lexis se mantiene el principio anterior de no establecer una relación mecánica entre el código sonoro y la organización de la imagen, pues si en el segmento previo a veces la voz se reflejaba en los cromas, después en la organización de la imagen en secuencia, ahora la estructuración tampoco es automática ya que en la primera mitad la organización de la imagen estaba regida por los formantes de los violines y bajos. En la segunda, por la voz, y a posteriori por los otros formantes (violines y bajos), lo que implica una organización de bricoleur que sigue la progresión expansiva. No se trata de una ola que rompe, siguiendo una metáfora de René Thom (“Estabilidad Estructural y Morfogénesis”, Ed. Gedisa, Barcelona, 1987) sino que de un desplazamiento energético de contrapuntos temporales que establecen una progresión emergente.

Lexis 4:

La voz y los sintetizadores son formantes que venían cumpliendo la función de liberación en lexis anteriores, conducente a una tensión energética pulsional, oponiéndose a la tónica de los demás formantes. En otro escenario, podrían haberse unido hacia un punto culmine, de máxima tensión, para luego dar curso a la catástrofe hiperbólica, como sucedería con un rompimiento de ola marina: “el rompimiento hiperbólico, que se manifiesta cuando la cresta de una ola se hace angulosa, luego aguda (en cúspide), de manera que la ola rompe”⁶⁰, así, se llega a tal grado de tensión acumulada, que sólo queda descargarla en su desplazamiento.

Sin embargo, lo que sucede en esta lexis es totalmente diferente, porque se da a lugar una *catástrofe elíptica*⁶¹: no se llega a una descarga única, la liberación no se da de manera lineal, sino que esa energía se descarga en

⁶¹ Thom, René. “Estabilidad estructural y morfogénesis”. Ed. Gedisa, Barcelona 1987. Página 110 – 111.

⁶² Ibidem.

múltiples aspectos, diversificando esa entrega energética. “El movimiento elíptico se manifiesta por la existencia de chorros agudos, formas en punta, en principio de sección triangular”⁶², expresando un conflicto a nivel de la energía. La voz de la lexis 3 y los sintetizadores que protagonizan la lexis 4, colaboran en esta acumulación energética que no será descargada, sino que provocará una tensión aún mayor en esta lexis, lo que se puede evidenciar en el código narrativo y cromático. En este segmento, ellos muestran cómo la tierra se abre, dándole espacio al color rojo, lo que significa llegar al interior más profundo del sujeto, a las entrañas. Por lo tanto, percibimos que esta lexis hace manifiesta esta tensión, con los distintos quiebres que se dan en cada uno de los códigos que analizamos.

El código imagen en secuencia se desvincula del código musical, cediéndole espacio al código narrativo que despliega gran parte de la información simbólica de esta secuencia. Sólo al comienzo de la lexis va de la mano con la música a nivel de edición, pero luego esta relación se corta, teniendo mayor relevancia la información aportada por el código narrativo.

De esta manera, se reencuentra el sujeto con la naturaleza, mediante un anclaje narrativo. El código narrativo a partir de la información que nos provee nos ayuda a anclarnos en el conflicto energético presente en la música. Es así como la tierra se mueve y se abre al ritmo de la música y nos acercamos cada vez más al centro de la tierra, el interior de Björk, donde se inserta el conflicto energético. Ante esto, el código cromático asume un rol de refuerzo a la información narrativa, siendo el rojo el croma del fuego, la lava del interior de la tierra donde se enmarca el conflicto, estando en contraste con los demás colores.

⁶³ Ibidem.

Lexis 5:

Debemos tener en cuenta, que en este segmento, la voz tiene un rol protagónico y experimenta una tensión que va in crescendo de forma paulatina. Junto al formante de la voz, va el de los bajos. Los sintetizadores en tanto, conforman el contrapunto y apoyan el desarrollo tensionante de los elementos mencionados. Esta progresión en la intensidad de la voz dirige y da sentido al funcionamiento del resto de los formantes.

A nivel del código de organización de la imagen no hay una relación directa entre éste y el código sonoro, ya que la imagen no sigue paso a paso al sonido. Pero, a nivel global sí se da una implicación entre estos códigos puesto que el ritmo acelerado de los movimientos de cámara está en relación con el desarrollo tensionante de la voz. Así, se determina al espectador, involucrándolo con el rol protagónico de la voz gracias a que la imagen potencia la idea de que se está avanzando por la misma progresión que se da en la música, resultando de esto una implicación corporal entre imagen y sonido.

El código narrativo le atribuye a esta progresión in crescendo, un sentido simbólico de energía de vida asociado a la naturaleza misma, al brote de la vida en el esplendor de lo verde. Lo mismo pasa a nivel del código cromático, el cual potencia al narrativo, en donde se avanza hacia una energía cromática asociada a la vida vegetal, pasando de tonos fucsias, cafés cálidos hasta un verde lleno de vida.

De esta manera, podemos entender todas las manifestaciones del cuerpo de la tierra como aquellas con similitud a la corporeidad del sujeto.

Lexis 6:

Esta lexis traduce la idea de lo fractal, en cuanto se reconstruye la totalidad a partir de un fragmento⁶³, totalidad expuesta en el aunamiento tanto de lo narrativo, lo cromático, la organización de la imagen y lo musical para remitirnos a una coordinación vital que se da de forma simultánea en cualquier lugar de la naturaleza (nieve, valle o la cima de la montaña) y que marca a estos elementos como piezas importantes de un engranaje que da origen a un resultado mayor: la vida.

Si bien no está presente el fuego como elemento que representaba el interior de la tierra en forma de lava y a la vez era quien englobaba el propio conflicto interno de Björk (lexis 4), en esta lexis volvemos a acercarnos a su interior mediante la aparición de tomas flash. Éstas, las únicas del video clip (2:17; 2: 20; 2:28), nos muestran rocas en movimiento, remitiendo a una estructura interna y profunda que aún no vemos por completo, pero que mediante estas tomas rápidas, se presentan indicios de que está próxima a aparecer.

Con respecto al código sonoro observamos que la voz de Björk ya no se encuentra sometida a ningún otro formante y tiene absoluto protagonismo. Esto, pues marca la pauta de los flujos energéticos en relación a los otros códigos. Excepto con la aparición de las tomas flash, donde los sintetizadores son quienes organizan la energía, expresada en todos los códigos analizados en esta investigación.

Uno de los elementos importantes en la manifestación de la estructuración rítmica lo entrega el código cromático. El brillo cambia de intensidades según la música, desde el punto de vista secuencial. Cuando hay un

⁶⁴ Mandelbroth, Benoît: "Geometría fractal de la naturaleza", Ed. Tusquets, Barcelona, 1997.

desplazamiento en la energía, aparece una disminución del brillo, mientras que al aumentar la tensión musical, el brillo nuevamente aumenta.

Los movimientos de cámara del código organización de la imagen funcionan de acuerdo al trayecto de la onda energética de la estructuración musical, específicamente del formante de la voz el cual, como habíamos manifestado, es el hegemónico durante el segmento. Mientras los travelling están asociados al desplazamiento en la energía de la voz, los paneos surgen cuando Björk intensifica su voz.

Los contrapuntos que se han dado a lo largo del video a nivel musical y que también están presentes en esta lexis, además se dan a nivel narrativo y de la organización de la imagen con la aparición de las tomas flash que va de la mano de todos estos códigos para constituirse como elemento tensionante. No obstante, hacia el final del segmento, los contrapuntos se resuelven marcando y anunciando un cambio de estado en la estructura total de este video clip.

Lexis 7:

En esta lexis final, Björk establece una fusión entre los planos de la vida, la naturaleza y el sujeto unidos en un mismo cuerpo. Podemos entender que Björk es la naturaleza y ésta, entendida como sujeto, se ve reflejada en Björk, todo como un solo concepto.

En la lexis siete se resume la cosmovisión de Björk respecto al concepto de vida que ella maneja, esto se manifiesta en la consolidación de mezcla de las visiones oriental y occidental, donde el sujeto es un elemento más de la naturaleza, anclado en cuanto observamos que Björk, en términos narrativos, abre su corazón y dentro de su propio cuerpo está la naturaleza misma,

representada por la tierra y el agua, elementos esenciales del concepto occidental de vida. En tanto que lo oriental se ve reflejado en el uso de los giros (travellings y paneos en 360°) y letra de la canción que nos remite a la idea de lo cíclico, donde la vida no acaba, sino que se renueva constantemente, lo que se manifiesta además, con el retorno al conflicto energético entre violines, bajos y voz presente en el inicio del clip.

Todos los códigos se organizan en función de explicitar esta cosmovisión y están determinados por el código sonoro. El código musical va permeando a todos los otros, contribuyendo, en conjunto, a una misma expresión energética, corporal, que se da en los planos de la naturaleza, la vida y el sujeto. La voz es la que tiene mayor protagonismo en esta lexis, dividiéndose en dos formantes, uno con estructura de eco y el formante original que hemos escuchado durante todo el video clip.

Se realiza, entonces, una síntesis de esta visión, pues todos los elementos que aparecen en relación a cada código ya habían sido expuestos en el desarrollo anterior del video clip. Sin embargo, aquí se hace patente el objetivo por el que han sido utilizados: los distintos códigos se organizan a modo de planos, espejos que se van asociando de acuerdo a la cosmovisión de cuerpo, música e imagen.

1.1.3. Funciones de cada código:

1.1.3.1. Código organización de la imagen en secuencia:

La estructura musical determina mayormente el devenir de la organización de las imágenes en secuencia, en tanto a movimientos de cámara, lente y montaje se refiere. El formante de la voz es quien tiene una influencia mayor a lo largo de todo el video clip, pues aún cuando existen momentos en que el

resto de los formantes se turnan en la dominancia de la imagen, el de la voz, ya sea por su variación de intensidad o contenido simbólico, afecta directamente tal organización. Es como si de alguna manera, la voz de Björk intentara validar una presencia omnipotente, interviniendo en la acción del resto de los formantes: sintetizadores, violines, bajos y teclados.

Es importante destacar la recurrente utilización de travellings, ya que este movimiento de cámara deviene desplazamiento, con lo que adquiere sentido la idea de viaje, de movimiento y energía. Björk con la predominancia de su voz y de los travellings nos implica y guía en su concepción de la vida, la relación del ser humano con su entorno.

En efecto, este particular movimiento de cámara está presente en el 71% del video clip, con 45 apariciones de un total de 64 movimientos de cámara.

El rol de la organización de la imagen es de ser organizada por la estructuración musical, pero no se hace de manera directa lineal, sino que a través de relaciones complejas, donde el travelling va en correlación con la música, pero a veces se retarda, y el formante que lleva la estructuración musical es el cromático, por lo que las relaciones entre organización de la imagen es multiespacial y su rol a nivel de la totalidad del texto es ir en función de la música. Sin embargo, no existe una edición y un movimiento de cámara que vaya directamente ligada a la estructuración musical. La música es espacial y como tal, las relaciones son de modalización, o sea, de algunos formantes que rigen a otros, que se interrelacionan y van generando una estructuración global. Luego, el rol de la organización de la imagen es el de ser un subconjunto modalizado de la música, pero no a nivel particular sino que global.

1.1.3.2. Código Narrativo:

Durante el primer minuto el video clip presenta una concepción occidental de la vida, dado que se disponen alternadamente la vegetación -y con esto la tierra, el musgo- y el agua, en tanto río, hielo o mar. Vemos entonces una danza de componentes que remiten básicamente a estos dos elementos: el agua y la tierra, lo que implica contener la dualidad líquido-sólido.

Luego, nos adentramos al fuego, el calor del centro de la tierra convertido en lava, elemento que se suma a los otros dos. Este parece ser un paréntesis, pues luego retorna al paisaje montañoso, de ríos, piedras y vegetación, se vuelve a la dualidad establecida en un principio.

La lava y las tomas flash de rocas resultan un indicio de la exposición de este binomio, una estructura que se vuelve un anticipo de una relación vital que tiene la misión de adelantar que Björk está viva y que su interior es como el centro de la tierra, que su languidez del comienzo ha desaparecido en medio de este viajar y experimentar lo vital, la tierra y el agua.

El viaje ha concluido, se retorna al origen, al comienzo de la temática del clip, a esta Björk antes tendida y ahora erguida en la cima de una montaña mostrando su interior que contiene el mismo binomio que determinó en el trayecto su renacer, encapsulados los elementos en su corazón, la isla, tierra y agua, su nación, su vida.

El rol del código narrativo es de anclar en la cosmovisión de Björk expresada en la música. La estructuración musical remite a la presencia de una energía vinculada a la tierra, nosotros percibimos una estructuración musical de equilibrio, sin embargo, es el anclaje narrativo que va asociado a la naturaleza lo que nos permite aprehender más la cosmovisión puesta en

acto. La voz es aplastada por los bajos, sin embargo en el camino logra expresarse hegemónicamente, reencontrándose con la energía de la naturaleza. Esto lo percibimos por la estructuración musical, pero es lo narrativo quien nos ancla que esa energía está vinculada a la naturaleza y cuerpo de Björk. Ella está en la tierra y la tierra está en ella.

1.1.3.4. Código Cromático:

El código cromático es analizado en este video clip de acuerdo a tres variantes: los cromas utilizados, la saturación y el brillo de éstos. Hemos percibido que este código está en completa relación con la estructura musical de la canción. De esta forma, las variaciones de saturación y sobre todo el brillo se dan en concordancia con la condensación o desplazamiento dictadas por el código musical. Así por ejemplo, notamos que en los momentos en que ocurre una liberación de la energía, el brillo de los cromas aumenta y éstos se presentan saturados. Por el contrario, la condensación energética de la voz va asociada con una disminución tanto del brillo como de la saturación de los cromas, lo que genera una opacidad y una cierta homogeneización de los colores. En cuanto a la aparición de ciertos cromas repetitivos, como son el verde, el azul y el café, está directamente relacionada con la concepción occidental de la vida de la cual hablábamos anteriormente: el azul para el agua, fuente y origen de la vida, el verde, como su manifestación y el café, equivalente a la tierra, contenedor de toda la existencia.

Podemos concluir entonces que este código y su utilización en la realización de este video clip no fue en absoluto azarosa, sino que por el contrario, intencionada, ya que tiene por objeto transmitir un tipo de información y anclar la que entrega el código musical, implicando corporalmente al espectador. Por ejemplo, el verde se asocia a la liberación

de la voz; es más, al comienzo del video clip no aparece este croma dado que la voz aun no hace presencia. Luego, lo verde permanece a lo largo de todo el video clip, marcando esta necesidad de liberarse y de este mismo modo, el formante de los bajos está directamente relacionado con tonos más oscuros y momentos de mayor tensión.

Luego, el rol de este código es doble: por una parte, ancla, junto con el código narrativo en la cosmovisión de Björk, especificando el sentido de vida de la energía que expresa la naturaleza, cosa que potencia al código narrativo, pero al mismo tiempo, en determinados segmentos las variaciones de brillo van en función de la voz lo que implica una manifestación más de la estructura compleja de la puesta en imagen.

1.1.3.5. Código Sonoro:

El desarrollo musical en relación a los formantes se da de la siguiente manera: en un comienzo son los violines los que preponderan y están en contrapunto con los bajos. Desaparecen y pasan a ser los bajos quienes se encuentran en contrapunto con la voz que ingresa en la segunda lexis. El formante de los bajos tiene una función contenedora en términos pulsionales, por este motivo, la voz intenta escapar mediante un desfase temporal, donde el formante de los bajos antecede el desarrollo del formante de la voz. Logra vencer pulsionalmente a la contención de los bajos en el segundo 00:36 con el ingreso de un nuevo formante: los sintetizadores, que tendrán así un rol liberador.

Es desde este momento que el formante de la voz será hegemónico en la conducción del desarrollo de la estructura musical. Por este motivo, cambia la función de los bajos en la lexis 3, pues se alinean con los violines (que reingresan) y se supeditan ambos formantes a la estructura del formante voz,

produciéndose un contrapunto entre los violines, los bajos y la voz. Además, la voz se adelanta a los otros formantes en un desfase temporal, lo que refuerza su protagonismo y liderazgo.

Esta muestra de poder del formante de la voz da pauta a un quiebre en la estructuración musical, una nueva realidad se desarrolla en la lexis 4 a manos de los sintetizadores, los que escindidos en tres formantes son acompañados por indicios sonoros del formante bajo eléctrico (a desarrollarse en la lexis 6).

Cada nuevo formante de los sintetizadores está en contrapunto con los otros y existe un desfase temporal entre los dos sintetizadores que tienen mayor recurrencia y presencia en el tiempo de esta lexis. En un primer momento, un formante da paso a otro y luego se presentan ambos desfasados en lo temporal.

Después de este paréntesis musical reaparece el formante de la voz con todo el protagonismo alcanzado anteriormente, ya que los bajos y sintetizadores se subordinan a él y establecen, además, una relación de contrapunto. Los dos formantes de sintetizadores más estables en la lexis 4 continúan desarrollándose. Esto sumado a la baja intensidad del formante de los bajos implica un vínculo más estrecho, en términos perceptivos, entre los dos formantes de sintetizadores y el de la voz en la lexis 5.

Existe un cambio en la estructura musical que indica el comienzo de una nueva lexis y, básicamente, éste es dado por el ingreso de un nuevo formante: bajo eléctrico que repite sucesivamente una melodía establecida.

En la lexis seis, entonces, coexisten una multiplicidad mayor de formantes: la voz, los bajos, bajo eléctrico, dos sintetizadores, violines y violines sintetizados.

Las relaciones generadas por éstos son de equivalencia y contrapunto. Equivalencia perceptiva entre el formante de la voz y el de bajo eléctrico, y contrapunto entre estos últimos y el resto de los formantes.

El ingreso del formante bajo eléctrico introduce no sólo una novedad sino un impulso de escisión en el formante de la voz, pues una vez que la melodía del bajo eléctrico (en relación de equivalencia con la voz) desaparece, el formante se divide en dos: la “voz hegemónica”, presente durante toda la canción, y la “voz eco” en canon con la primera.

Así, el formante de la voz, que nos ancla en el imaginario de Björk y guía la organización de las imágenes en secuencia, se sirve de lo “eléctrico” (sintetizadores primero, bajo eléctrico después) para liberarse de la contención del formante de los bajos y reafirma su poder en la estructura musical separándose en dos formantes que tendrán una expresión más acabada en la lexis 7 y final.

En ésta, los nuevos formantes vocales adquieren tal independencia que no necesitan unir fuerzas a través de una relación perceptiva de equivalencia, sino que por el contrario, están en contrapunto. Además, en un primer momento los violines y bajos han desaparecido, siendo reemplazados por el formante de los teclados (nuevo) y los violines sintetizados. Sin embargo, esta liberación total de la voz, que puede parecer el desenlace, es momentánea. Una vez dentro del corazón de Björk se retoma el conflicto establecido en un comienzo, atrás queda la emancipación vocal y la

incorporación de formantes electrónicos, Björk (su voz) se enfrenta nuevamente a la contención de los bajos y violines que finalmente la apagan.

Si pensamos la canción o pieza musical en tanto relación de formantes podemos notar que estamos frente a contrapuntos constantes, cada formante tiene su estructura propia y pocos son los momentos en que comparten melodías o equivalencias perceptivas. Quien articula mayormente estos contrapuntos es el formante de la voz, que logra desatarse y determinar el vínculo con cada formante que la acompaña en el desarrollo musical, pulsional. Es así como Björk nos ancla (como espectadores) en su imaginario. Desde la organización de la imagen a la estructura musical su voz nos muestra y guía en el viaje a su visión de mundo.

El rol de este código es hegemónico, pero la modalización de la música a la imagen, lo cromático y lo narrativo no es lineal, sino que asociativo, esto es, explicando relaciones de espacialidad, en tanto el sonido se encuentra mayormente en forma compuesta, desarrollándose en el espacio mediante la interrelación de los formantes, lo que no es más que decir, que el sonido senoidal (variaciones de intensidad xty en el tiempo) no existe, es una abstracción que el sonido varía de intensidad en el tiempo, pues la onda ondulatoria que éste genera nunca existe en estado puro, sino que se combina con otros sonidos, incluso el silencio.

Luego, los sonidos son, entonces, sonidos compuestos. Esto es lo que Tarasti⁶⁴ llama modalización del sonido. Y es en la modalización el terreno donde se juega la especificidad de Björk, pues interesa menos la lógica de la

⁶⁵ Tarasti, Eero. "Vers une grammaire narrative de la musique", en *Revista Degrés*, N° 52, Bruxelles, 1987.

estructuración de los formantes y mucho más la expresión íntima de la propia voz, remitiendo al cuerpo mismo.

Es la voz la que expresa el mundo interior mismo y es posible visualizar en este formante un sujeto que presenta una complicación. En conclusión, el desarrollo del video clip no hace más que representar un conflicto interno propio de Björk anclado en el formante de la voz.

A través del código narrativo, se entiende este problema del individuo, en tanto la energía que reencuentra la voz, es la energía de la naturaleza. Luego, el rol de la música es modalizar un espacio asociativo, un bricoleur que tiene como función la puesta en marcha de esta cosmovisión corporal.

1.2. Conclusión general del video clip

Resumiendo el desarrollo del video clip, podemos decir que en la lexis 1, la estructura energética es de un equilibrio que se tensa frente a Björk tendida en la playa. Luego en la lexis 2, la voz de ella se levanta ante la pesadez de los bajos. En la lexis 3 la voz encuentra un lugar en el desplazamiento energético ascendente. En la lexis 4 se genera una tensión multidimensional, lo que remite, para entenderla en toda su dimensión, al anclaje de lectura del código narrativo. La voz, en la condensación energética ascendente que señalábamos, se reencuentra con la apertura de la tierra, internalizando su matriz más profunda que es la sangre de la tierra (la lava).

Y es en ese contexto donde las tensiones emergen desde muchos lados, en una realidad donde no hay un desarrollo continuo que reviente como una ola. La estructura energética que iba en progresión de ascenso no termina en

un punto máximo para de ahí retornar a su origen sino que remite a una fuente energética plural que lo visual traduce en la imagen de las entrañas terrestres. En la lexis 5, la tensión que venía de la lexis anterior continúa desarrollándose, en la medida que uno de los sintetizadores provenientes de la lexis 4, continúa con su presencia, uniéndose con la voz, los bajos y los violines. La lexis 6, se produce el clímax, luego del cual comienza a resolverse el conflicto planteado a lo largo del video clip. Esta resolución continúa en la lexis 7, donde al final de ésta se llega al equilibrio, alcanzando un estado similar al existente en la primera lexis.

La organización de la imagen está subordinada o es llevada en todo momento por la música como en una percepción más oriental del espacio-tiempo, es decir circular y no lineal, ordenándose como un caleidoscopio, donde el peso va en uno o en otro formante, pero siempre existe una interconexión metaglobal.

La estructuración musical no es simétrica, sino que parte de una cercanía al equilibrio energético de la naturaleza para continuar con una condensación progresiva.

El código narrativo ancla la conceptualización de la energía que dice relación con la naturaleza: el hombre es parte de la tierra y la tierra parte del hombre.

La narración nos indica una ruptura en lo terrestre, intromisión en la concepción de la vida que tiene Björk, esto porque el quiebre narrativo se produce en un paisaje con ríos y vegetación. Se llega a la lava, el flujo de la interioridad de la tierra y el ser humano, asemejándose al flujo sanguíneo. Así se liga al código cromático en esta abertura, pues es la única oportunidad

en que el color rojo aparece, a diferencia de lo que ocurre con los cromas verdes, cafés y celestes cuya conjugación remite a la vida en la cultura occidental.

Con respecto al desarrollo de la voz, el formante hegemónico de Joga, podemos decir que ésta comienza aplastada por los bajos para reconstruir en el camino su propia identidad, adquiriendo fuerza, la que va acompañada del anclaje narrativo donde esa identidad se expresa en la fuerza de la energía de la naturaleza. Posteriormente, son los ecos los que reconstruyen al sujeto formando parte de la vida, de la naturaleza misma, donde la voz remite a las propias entrañas de la identidad, a la tierra misma en su energía.

Existen dos planos con respecto a la cosmovisión. El primero hace referencia a una concepción occidental de la vida en tanto está asociada a la naturaleza, al crecimiento, al movimiento y a lo verde. El segundo plano tiene relación con la idea de caleidoscopio sobre la cual se organiza el espacio-tiempo, no es lineal, sino que asociativo, una estructura holística sobre la cual se conjugan los distintos códigos identificados⁶⁵ en este seminario. Estos dos planos presentados conjuntamente, a modo de engranaje, son propios de la posmodernidad en razón de su sincretismo.

Desde el punto de vista de lo narrativo, Björk manifiesta su particular conexión con la naturaleza, la vida y ella misma, que en este video clip parecen unirse en un mismo plano. No hay diferencia entre estos tres conceptos, que hoy, en la cultura occidental, parecen estar bien delimitados y diferenciados. Existe una voluntad de armonía con el entorno, del cual ella se hace parte y que es parte de ella. Desde este punto de vista, podemos ver que Björk está muy próxima a las filosofías orientales, o no-occidentales, si

⁶⁶ Barthes, Roland. *“L’Empire des signes”*, Ed. Skira, Paris, 1970.

se quiere, en donde lo más importante no es el Hombre –como dicta el humanismo- sino que el todo, la vida, la energía. Así, todos los elementos de la naturaleza están dotados de un espíritu, así como ella, que no es más que la energía contenida en lo vital, cuyo flujo es armónico, cíclico, un proceso infinito. Por esto es que el plano narrativo concuerda plenamente con el código musical, que reafirma estas ideas de flujo infinito al retomar tensiones que se dan al principio del clip, lo que hace comunión con las ideas de ciclo, vida y de movimiento.

2. ANÁLISIS ENERGÉTICO DE LA ESTRUCTURA MUSICAL

Dedicamos esta sección al análisis energético en razón de su fundamental importancia para la comprensión de la relación entre música, cuerpo e imagen, puesto que la corporeidad dice relación con la energía. Para este análisis hemos seleccionado los segmentos más significativos de la canción, por lo que no nos ocupamos de todas las lexis.

Es preciso recordar que el sonido o la música es en su definición una onda electromagnética, por lo mismo, traducible en energía.

Para comenzar, explicaremos la terminología a utilizar para evitar confusiones entre conceptos⁶⁶. Del Villar define que las relaciones que se dan a nivel de la energía están determinadas por la existencia de condensaciones y desplazamientos presentes en una onda ondulatoria. En esta realidad pulsional se generan situaciones de placer y displacer.

El placer se asocia a la correspondencia entre grados de condensación y desplazamiento de la onda energética. Mientras que el displacer se liga a la desigualdad entre tales, ya sea por una mayor condensación o por un mayor desplazamiento.

Tanto el placer como el displacer se presentan en la relaciones de equivalencia como en las de contrapunto y podemos denominarlos también como desplazamiento y condensación energética.

⁶⁷ Del Villar, Rafael. *La materialidad a través de la cual se transmite la información en el texto audiovisual o la problemática de los códigos*. Artículo aparecido en la Revista Chilena de Semiótica. <http://www.bibliotecas.uchile.cl/revistas/semiótica>

Lexis 1:

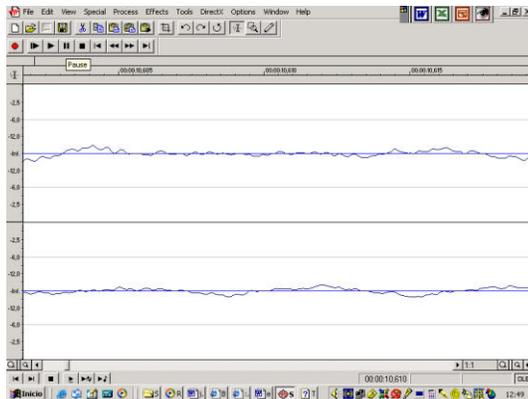


Imagen 1

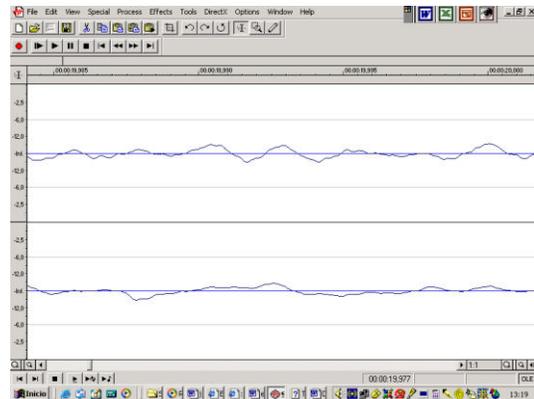


Imagen 2

Imagen 1 (00: 10): Comienza con una tensión que se desplaza lentamente, de manera casi imperceptible, para luego retomar una pequeña tensión con lo que se prefigura la secuencia posterior.

Imagen 2 (00:19): En el desarrollo energético se va generando una mayor tensión para inmediatamente desplazarse, volver a tensarse y finalmente desplazarse. Debemos decir que los puntos de subida del sonido y los puntos límites de su bajada son leves, esto es, no suben ni bajan mucho de intensidad, provocando una dominancia de expansión energética desde el punto de vista psíquico, esto es se nos plantea un equilibrio

En la primera lexis, entonces, podemos deducir que se presenta una relación de equivalencia del tipo desplazamiento energético.

Lexis 2:

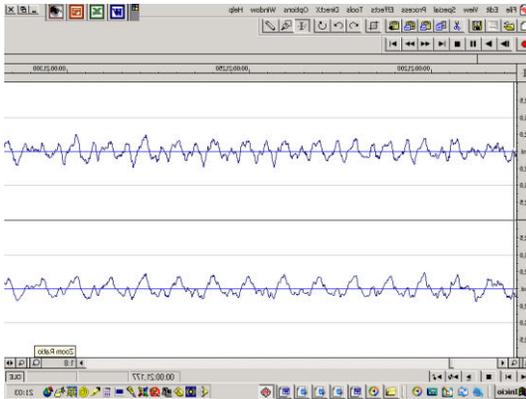


Imagen 3

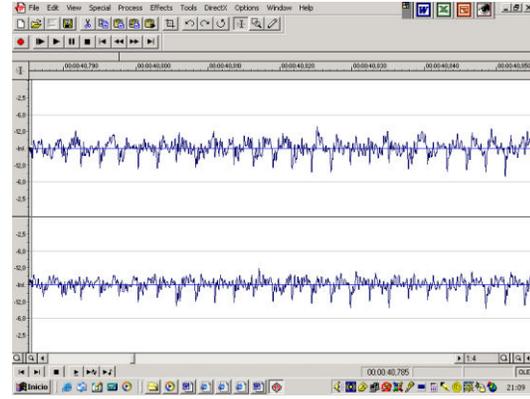


Imagen 4

Imagen 3 (00:21): En este segmento se presenta una relación de contrapunto entre los formantes (voz y bajos). Existe a nivel energético condensaciones y desplazamientos que no son equivalentes entre sí y que se dan en una mayor frecuencia y menor amplitud de la onda con respecto a la lexis anterior. De esta forma, se da que los desplazamientos son menores con respecto a la condensación que les precede, y también que se condensa menos de lo que desplaza. Ambas situaciones generan una tensión energética, esto es, analizando la estructuración energética global, materia de estas páginas, pero debe tenerse en cuenta que tal como señalábamos con anterioridad, esta tensión es posible de aprehender en su significancia por el contrapunto entre los bajos y la voz, donde los primeros impiden su manifestación. Luego, lo que este análisis detecta experimentalmente a través del análisis del fragmento es que esta tensión es real.

Imagen 4 (00:40) : Se manifiesta la entrada de los sintetizadores, los cuales llegan para potenciar la inminente liberación de la voz. En este segmento la condensación y el desplazamiento se da en una mayor frecuencia que al comienzo de la lexis y que en todo lo que va de canción, combinándose con

una amplitud levemente mayor que el segmento anterior. Los desplazamientos son mucho más pronunciados que las condensaciones que los preceden. Al final de este segmento, los desplazamientos son muy pronunciados y generan una condensación posterior que es mayor, que remonta todo lo que había desplazado.

Por lo tanto, podemos concluir que en esta lexis se presenta una tensión que crece de forma progresiva, lo que puede asociarse a la inminente liberación de la voz con respecto a los bajos. También es posible relacionar esta liberación de la voz, con el ingreso del formante de los sintetizadores, pues ellos potencian ese escape a la pesadez de los bajos sobre la voz de Björk.

Lexis 4:

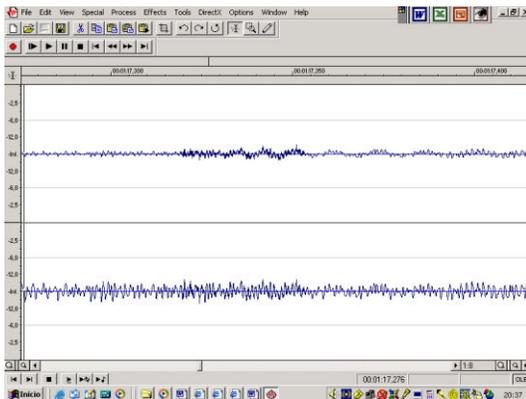


Imagen 5

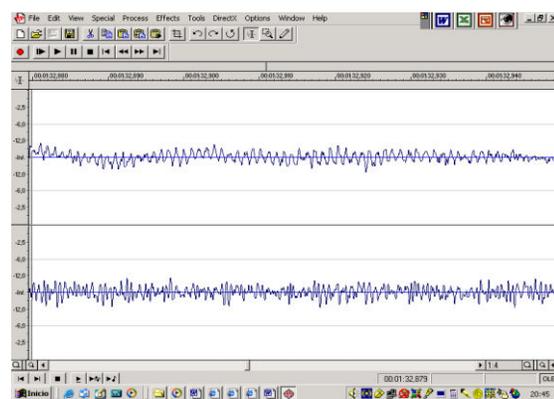


Imagen 6

Imagen 5 (01:17): En este segmento la amplitud de onda ha descendido considerablemente. El único formante existente es el sintetizador, el cual da inicio a una lexis donde se hace presente el conflicto energético interno de Björk. Si bien la frecuencia es levemente menor que en el segmento anterior,

hay un momento específico en que ésta aumenta, y luego vuelve a descender. La tensión sin embargo es progresiva y anuncia el clímax que vendrá en lexis posteriores.

Imagen 6 (01:32): En este segmento hay una mayor amplitud con respecto al anterior, que puede deducirse por la entrada del resto de los sintetizadores. Con respecto a la energía, el inicio del segmento muestra un desplazamiento que luego se transformará en una tensión sostenida, la que se mantendrá en la mayor parte del desarrollo de la onda. Sólo al final de este trozo la amplitud desciende bastante en relación a lo que se estaba dando en la secuencia. Este descenso coincide con un desplazamiento energético que cierra el segmento. La frecuencia en tanto se mantiene alta.

Es posible concluir entonces, que la tensión no se da en un desarrollo in crescendo, llegando a un punto cúlmine para luego decaer completamente, sino lo que ocurre es una tensión que se mantiene a lo largo de la lexis, apoyada de por la presencia de tres tipos de sintetizadores distintos que están en contrapunto temporal, lo que marca el desarrollo continuo de la tensión. Por otra parte, esta descripción experimental de la energía nos permite detectar empíricamente la mayor tensión de toda la estructuración musical, lo que valida el análisis por formantes que nos había detectado la presencia de catástrofes elípticas variadas.

Lexis 6:

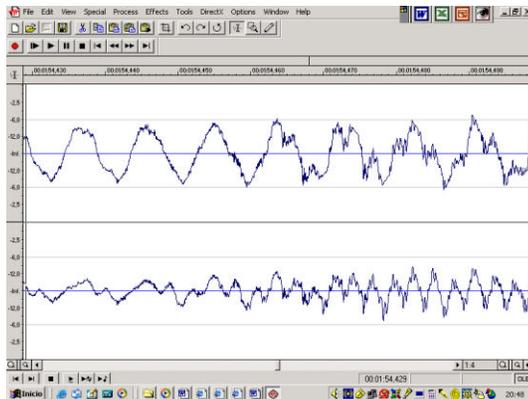


Imagen 7

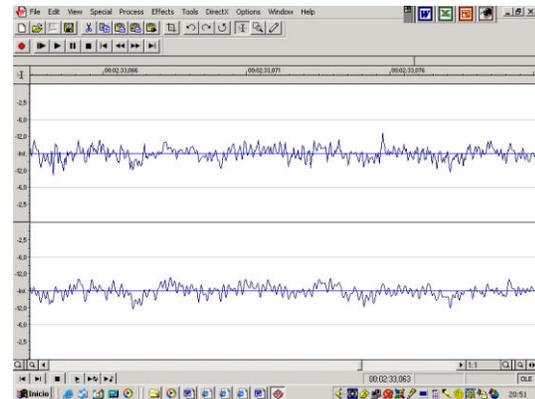


Imagen 8

Imagen 7 (01:54): Gran amplitud de onda, la mayor alcanzada en el desarrollo energético, lo que determina además, una intensidad mayor alcanzada por la onda electromagnética en este segmento.

Existe una progresión hacia el displacer, donde los momentos de tensión van aumentando en la frecuencia e intensidad de su aparición, en su transcurso temporal. Las condensaciones interrumpen los momentos de desplazamiento, cada vez con más fuerza. Esto es, una vez que la onda se condensa, el desplazamiento que le sigue es menor debido a la rápida emergencia de nuevas condensaciones.

Todo esto implica una relación de contrapunto del tipo condensación energética: una vez condensada la onda ondulatoria, surge una necesidad de desplazarla de manera equivalente, no obstante, las condensaciones la interrumpen de manera tal, que el desplazamiento se da con dificultad, favoreciendo aún más a la condensación y a la tensión que conducen al displacer.

Imagen 8 (02:33): Esta imagen representa un desarrollo energético totalmente diferente a la imagen anterior. Vemos que la onda ondulatoria tiene una amplitud muchísimo menor, mientras que la frecuencia que se da entre las condensaciones y los desplazamientos es mayor.

Por otra parte, observamos que la onda ondulatoria comparte su transcurrir entre momentos en que el desplazamiento es mayor y momentos en que la condensación es mayor. Esto marcaría una cierta tendencia a la regularidad, al equilibrio. De esta manera, la implicación se produce como una tendencia al placer, es decir, como una tendencia al desplazamiento.

En definitiva, vemos que esta lexis remarca un climax del conflicto, puesto que la amplitud de la onda ondulatoria es mucho mayor que en ningún otro fragmento. Hacia el final de la lexis, deducimos que el conflicto se está resolviendo, puesto que la tensión va progresivamente cediéndole lugar al desplazamiento. De esta manera se marca el paso de una situación de displacer, a un cierto placer, vinculado a la solución de la tensión del video clip.

Lexis 7:

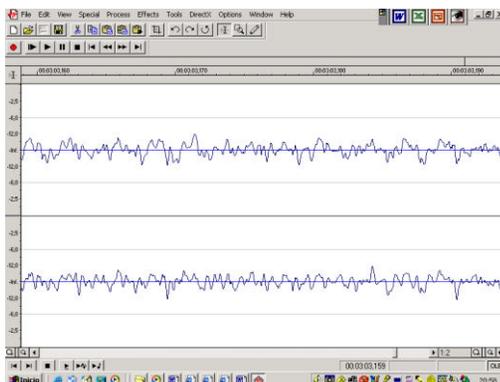


Imagen 9

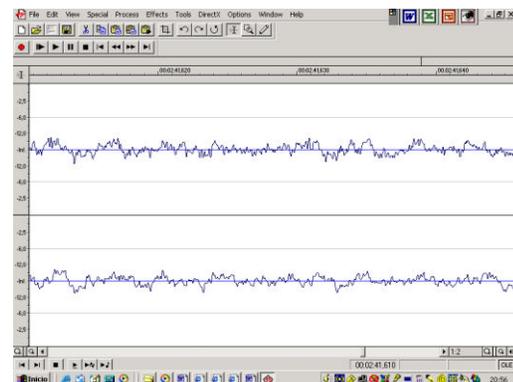


Imagen 10

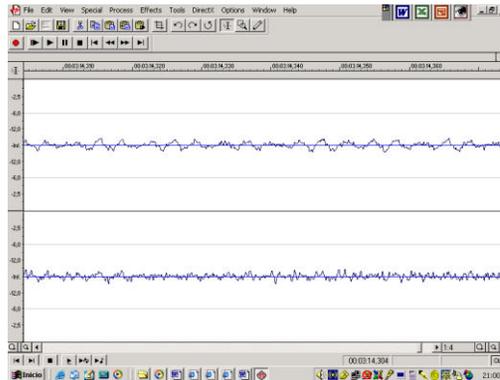


Imagen 11

Imagen 9 (02:41): Menor amplitud de onda e intensidad y alta frecuencia. El formante de voz eco en contrapunto con violines sintetizados. Priman los desplazamientos, con lo cual se produce una condensación energética.

Imagen 10 (03:03): Se mantiene la amplitud de onda anterior pero la frecuencia disminuye. Este fragmento tiende al equilibrio entre condensaciones y desplazamientos, salvo en la mitad de la sección donde se mantiene un desplazamiento continuo, no obstante, la totalidad del segmento apunta al placer o desplazamiento energético. La combinación de contrapunto vocal se traduce en el desarrollo equilibrado de la onda electromagnética.

Imagen 11 (03:14): Disminuye la amplitud de onda y también la frecuencia. El fragmento mantiene la tendencia al equilibrio del fragmento anterior. La onda energética anuncia el término de su fluctuación al conservar el desplazamiento energético y reducir frecuencia, amplitud e intensidad.

Luego, en la imagen 9 tenemos que el formante voz va adquiriendo una fuerza energética por su contrapunto temporal con los ecos, construyendo una progresión, en la imagen 10 la progresión se muta en equilibrio entre

condensación y desplazamiento, lo que termina, tal como se expresa en la imagen 11 en una expansión de energía, encontrando ella, gracias al impulso del contrapunto del eco, una manifestación expansiva hasta llegar al máximo estado de equilibrio y tranquilidad, es como si en este viaje, Bjork reencontrara su equilibrio con la naturaleza.

2.1. Conclusión general energía:

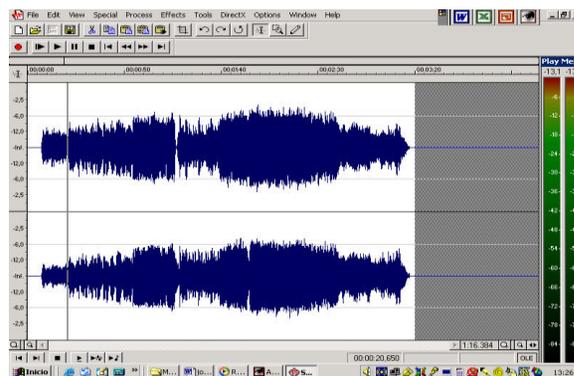


Imagen completa del video clip “Joga”

El análisis precedente pretendía establecer fragmentos estimados significativos, y ampliarlos fractalmente con el fin de reconstituir sus principios estructurantes de la globalidad. Desde esta perspectiva comprobamos que el punto de partida es un equilibrio entre la tensión y expansión muy leve, que remite a una tranquilidad energética.

A posteriori, percibimos una tensión progresiva, que permitió validar la relación de contrapunto entre los formantes de los bajos y la voz en el cual los primeros aplastaban la presencia de ésta. El analizador de espectro de sonido nos permitió detectar esta tensión progresiva. A continuación, esta tensión llega a una catástrofe, pues observamos tensiones continuas,

permanentes, lo que en la relación entre formantes analizada con anterioridad, se manifestaba en tensiones elípticas de la escisión en triada de los sintetizadores. Así, el analizador de espectros nos muestra como globalidad la presencia de una tensión de otro tipo, mucho más homogénea.

A continuación, se detecta un clímax de la tensión, pues los puntos máximos de tensión y desplazamiento son los más extremos desde el punto de vista de la intensidad, tensión que al final de la lexis comienza a resolverse prefigurando un desplazamiento.

Finalmente, la tensión no se resuelve abruptamente sino que continúa al comienzo de la lexis 7 con el contrapunto entre la voz – eco y los violines sintetizados para luego mutar progresivamente en un equilibrio cada vez más tenue, llegando a parecerse a la primera lexis, desde el punto de vista de la recuperación del equilibrio transgredido. Es como si se partiera del desplazamiento (yin) para instaurar un desequilibrio entre el yin y el yan, lo que genera una tensión (yan). Todo el camino de desarrollo futuro juega entre los dos polos, el yin y el yan; incluido el punto de catástrofe que es solamente yan, luego podemos decir que el último fractal musical, lo que hace es restaurar el equilibrio entre el yin y el yan original.

3. ANÁLISIS ESTRUCTURALISTA DE LA LETRA DE “JOGA”

3.1. Antecedentes del single:

Joga pertenece al álbum *Homogenic*, publicado en septiembre de 1997. En una entrevista de David Hemingway⁶⁷, Bjork cuenta que nunca antes había permanecido tanto tiempo fuera de Islandia como cuando se dispuso a crear *Homogenic*, disco, cuyo primer single de avance es Joga. En ese momento, ella se dio cuenta que éste sería un tributo al amor que le tiene a la naturaleza de su país natal.

*“Creo que esta canción es muchas cosas. En ese momento, me iba a mudar a Londres por un par de meses para grabar un álbum. Terminé haciendo dos discos y una gira por el mundo. Nunca había estado tan lejos de Islandia, por lo que cuando empecé a preparar *Homogenic*, era muy obvio suponer que iba a ser un álbum de amor a la naturaleza de Islandia”⁶⁸.*

Es por ello que el tono del disco es una mezcla de la música islandesa clásica con experimentaciones electrónicas tratando de asemejar ritmos y sonidos volcánicos. Su idea, con esta canción, fue crear una especie de himno a Islandia que la representara través de las imágenes de su naturaleza inestable: terremotos, tormentas de nieve, hielo, erupciones volcánicas, lava, geisers, etc.

⁶⁸ <http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-04/index.htm>. Traducción de las autoras.

⁶⁹ *Ibidem*

"With this song, I really had a sort of National Anthem in mind. Not the National Anthem but certain classic Icelandic songs - very romantic, very proud."

La canción es un homenaje a la mejor amiga de Björk, de nombre Jóga. El single -según la intención de Björk- trata de reflejar el carácter de alguien entusiasta y útil.

3.2. Semiótica de la letra de "Joga"

En este punto de la investigación, estudiaremos la letra del single "Joga", con el fin de complementar los resultados del estudio semiológico audiovisual, con un análisis estructuralista del contenido literario que Björk canta.

Para esto, nos basaremos en "La metodología estructural propuesta por Levy-Strauss en el análisis de los mitos: apariencia y realidad"⁶⁹.

⁷⁰ 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>

3.2.1. Traducción de la letra de “Jóga”⁷⁰

(Sólo estrofas que aparecen en el video clip dirigido por Michel Gondry)

Jóga	Jóga
All these accidents that happen follow the dot coincidence makes sense only with you you don't have to speak - I feel	Todos estos accidentes que suceden se van hilando la coincidencia tiene sentido sólo contigo no tienes que hablar - yo siento
Emotional landscapes they puzzle me then the riddle gets solved and you push me up to this:	Paisajes emocionales ellos me arman entonces el acertijo se resuelve y tu me empujas hacia esto:
State of emergency : how beautiful to be State of emergency : is where I want to be	Estados de emergencia: cuán hermosos pueden ser Estados de emergencia: es donde quiero estar
Emotional landscapes they puzzle me then the riddle gets solved and you push me up to this:	Paisajes emocionales ellos me arman entonces el acertijo se resuelve y tú me empujas hacia esto:
State of emergency : how beautiful to be State of emergency : is where I want to be	Estados de emergencia: cuán hermosos pueden ser Estados de emergencia: es donde quiero estar
State of emergency : how beautiful to be	Estados de emergencia: es donde quiero estar
State of emergency...	Estados de emergencia: cuán hermosos pueden ser
State of...	Estados de emergencia...
I spin and turn (echo x9)	Estado de...
State of...	Giro y doy vueltas (eco x9)
How beautiful	Estado de...
Emergency: is where I want to be	Cuán hermoso
State of emergency...	Emergencia: es donde quiero estar
	Estados de emergencia...

⁷⁰ Traducción realizada por las autoras de esta investigación.

3.2.2. Segmentación por lexis:

Letra:	Categorías de sentido:
Lexis 1:	
<p>Todos estos accidentes que suceden se van hilando la coincidencia tiene sentido sólo contigo no tienes que hablar - yo siento</p>	<p>1.- Inexistencia de la casualidad. (Todo tiene una razón de ser). 2.- Constructivismo: construcción de realidad. 3.- Dispensabilidad del lenguaje verbal. 4.- Emocionalidad como medio de inteligibilización. 5.- Complicidad con el "Otro". 6.- El mundo como una totalidad compuesta por interconexiones.</p>
Lexis 2:	
<p>Paisajes emocionales ellos me arman entonces el acertijo se resuelve y tu me empujas hacia esto:</p> <p>Estados de emergencia: cuán hermosos pueden ser Estados de emergencia: es donde quiero estar</p>	<p>7.- Personificación de la naturaleza: la naturaleza como sujeto. (Dotada de emociones). 8.- Naturaleza como elemento fundacional de la identidad del sujeto. 9.- Fuerza externa que la remite al objeto de deseo. 10.- Apego y fascinación por la inestabilidad. 11.- Necesidad de la inestabilidad. 12.- Necesidad de situarse en su interior, en las entrañas: el estado de emergencia como una expresión del cuerpo mismo, más allá de la cultura. 13.- La emoción inteligibiliza (o aprehende) lo real, por sobre la razón: los acertijos, las interrogantes son solucionados por la emoción, no por la razón.</p>
Lexis 3:	
<p>Paisajes emocionales ellos me arman entonces el acertijo se resuelve y tú me empujas hacia esto:</p> <p>Estados de emergencia: cuán hermosos pueden ser Estados de emergencia: es donde quiero estar</p>	<p>14.- Personificación de la naturaleza: la naturaleza como sujeto. (Dotada de emociones). 15.- Naturaleza como elemento fundacional de la identidad del sujeto. 16.- Fuerza externa que la remite al objeto de deseo. 17.- Apego y fascinación por la inestabilidad. 18.- Necesidad de lo inestable. 19.- Necesidad de situarse en su interior, en las entrañas: el estado de emergencia como una expresión del cuerpo mismo, más allá de la cultura. 20.- La emoción inteligibiliza (o aprehende) lo real, por sobre la razón: los acertijos, los interrogantes son solucionados por la emoción, no por la razón.</p>

Lexis 4:	
Estados de emergencia: cuán hermosos pueden ser	21.- Obsesión por el objeto de deseo de lo otro: el estado de emergencia como una expresión de su interioridad.
Estados de emergencia...	22.- Dispensabilidad del lenguaje verbal.
Estado de...	23.- Personificación de la naturaleza: la naturaleza como sujeto.
Lexis 5:	
Giro y doy vueltas (eco x9)	24.- Movimiento (ruptura) que rompe con la estabilidad, la pasividad y lo estático.
	25.- Equilibrio por recuperación del estado inestable de la tierra en su cuerpo.
	26.- Ciclicidad.
	27.- Cosificación de sí misma. (Se atribuye cualidades de lo inanimado, por ejemplo: la Tierra)
Lexis 6:	
Estado de...	28.- Dispensabilidad del lenguaje verbal.
Cuán hermoso	29.- Necesidad de lo inestable.
Emergencia: es donde quiero estar	30.- Obsesión por el deseo de lo otro: el estado de emergencia como una expresión de su interioridad.
Estados de emergencia...	

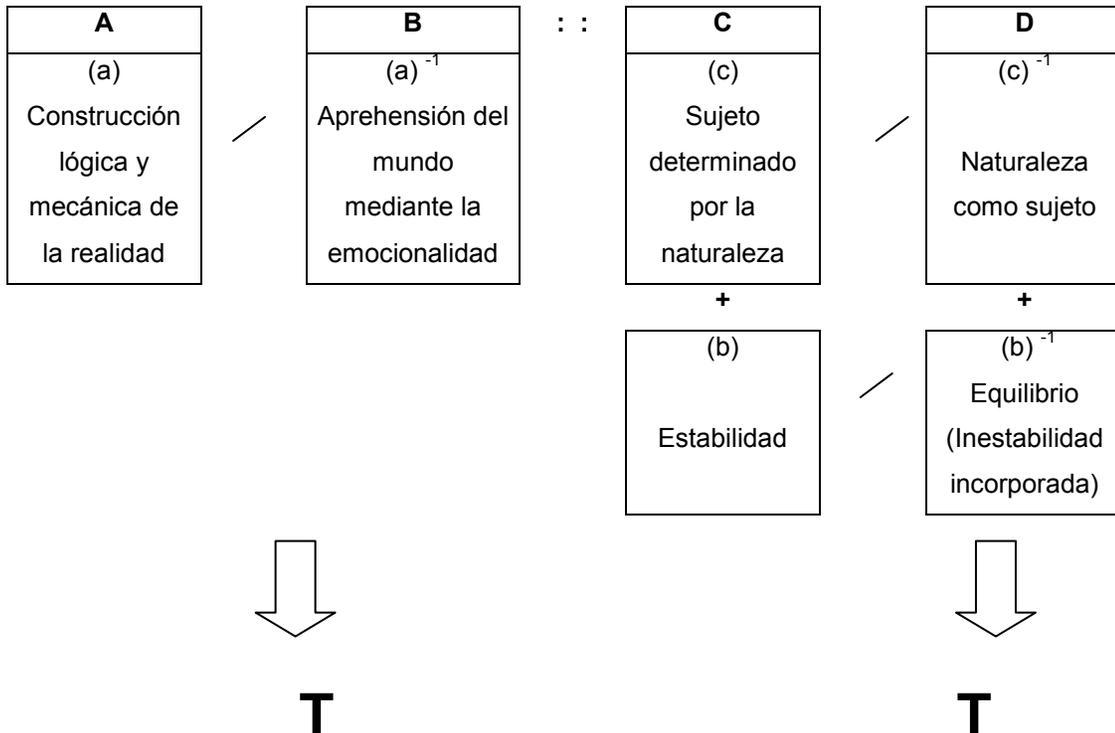
3.2.3. Reducciones:

REDUCCIONES DE CATEGORÍAS SEMÁNTICAS:	CATEGORÍAS CORRESPONDIENTES:
1.- Construcción lógica y mecánica de la realidad.	1; 6
2.- Estabilidad (en tanto que aparece el deseo de estatuir una inestabilidad, presuponiendo entonces un concepto de estabilidad, el cual se pretende negar)	10;11;12;17;18;19;21;29;30
3.- Aprehensión del mundo mediante la emocionalidad.	2;3;4;5;9;13;16;20;22;28
4.- Sujeto determinado por la naturaleza.	8;15;26;27
5.- Naturaleza como sujeto.	7;14;23
6.- Equilibrio al reincorporar la inestabilidad de la naturaleza en su cuerpo mismo	24;25

3.2.4. Oposiciones binarias:

a) Código: Comprensión del entorno		
(a) Construcción lógica y mecánica de la realidad.	/	(a) ⁻¹ Aprehensión del mundo mediante la emocionalidad.
b) Código: Estado interior		
(b) Estabilidad	/	(b) ⁻¹ Equilibrio al reincorporar la inestabilidad de la naturaleza en su cuerpo mismo
c) Código: Condicionamiento		
(c) Sujeto determinado por la naturaleza.	/	(c) ⁻¹ Naturaleza como sujeto.

3.2.5. Matriz estructural:



T: El paso entre A/B y C/D se da a través de una transformación: deseo de recuperar la inestabilidad en su propia interioridad y negar un mundo estable y un sujeto determinado por la naturaleza. Esto es, la inestabilidad como manifestación del propio equilibrio.

3.2.6. Resultados del análisis semiótico de la letra de la canción Joga:

A partir de la matriz estructural establecida se desprende una configuración de sentido particular de Björk y de su cosmovisión. Por una parte, el mundo y todo aquello que remite a la realidad forma parte de un gran rompecabezas, que tiene un funcionamiento mecánico en tanto cada elemento de este universo está en directa conexión con los otros. Con esto,

no hay espacio para las casualidades, sino más bien, se presenta una lógica que relaciona las partes con el todo, que lo integran y dibujan, y que de esta manera, en su conjunto, otorgan un sentido a la vida.

Por otra, en este espacio de interconexiones, Björk propone que el sujeto experimenta una ligazón con la naturaleza a partir de la emocionalidad. Así, se deja de tener pautas de existencia basadas en la mecanicidad, pues no es la razón la que constituye la aproximación y esencia de lo humano y lo vivo; así lo señala en la canción cuando dice: “no tienes que hablar, yo siento”.

Entonces, a pesar de que está de acuerdo con una configuración suprema del mundo, entiende que la inserción del hombre en éste se hace con respecto a su condición emocional y sensible, para sentirse parte constituyente de la tierra misma. Es por eso que ella siente que la naturaleza la conforma, cosa que explicita en la letra de esta canción: “Paisajes emocionales ellos me arman”. Entonces, ella es sujeto en tanto posee esta complicidad con la tierra.

De este modo, se devela que ella como sujeto está conformado en concordancia con el devenir de la naturaleza que le rodea, funciona como espejo de la misma, es parte de ella, pues la naturaleza es aquello que compone su mundo interior, lo que determina su propio cuerpo. En definitiva, ella es la naturaleza y la naturaleza es ella.

La naturaleza es vista como “paisajes emocionales”, como “estados de emergencia”, aquello que varía y muta constantemente, sin embargo, esta inestabilidad presente a lo largo de la canción es entendida como la naturaleza cambiante, los fenómenos naturales propios de Islandia. Eso es lo

que Björk en sí misma representa, eso es lo inherente a ella en tanto sujeto, ser humano dotado de emocionalidad.

No obstante, al momento de la creación de esta canción Björk se encuentra en un momento pleno de estabilidad y pasividad, lo que le imposibilita desplegar ese tipo de funcionamiento. Recordemos que el álbum al que pertenece esta canción fue creado cuando Björk estuvo por más tiempo lejos de su tierra natal, de sus paisajes. Por ello, se hace evidente en la canción, que Björk necesita aproximarse a su tierra a través de esta inestabilidad, por eso su objeto de deseo es la inestabilidad que representa a Islandia.

Lo que pretende la cantante es volver a retomar ese continuo cambio en que se encuentra la naturaleza de su país natal, que la identifica y de la cual siempre ha sido parte. Ello es ampliamente descrito cuando Björk señala en la letra: “estados de emergencia: es donde quiero estar”.

Por tal motivo, se visualiza la oposición de su cosmovisión ideal -donde se consigue estabilidad interior a partir de la volubilidad de los estados de la tierra, de la naturaleza, de la aprehensión de estos ritmos cambiantes en los latidos del ser- a un deseo de recuperarla.

Se genera un conflicto, por ende, en tanto el sujeto intenta conseguir el equilibrio, paradójico y esencialmente inestable, que lo constituye.

En este sentido, el análisis estructuralista de la letra de la canción “Jóga” coincide con el estudio semiótico audiovisual de la investigación, pues en términos del video clip se esclarece una tensión de un sujeto oprimido, de una voz que quiere escapar a la regularidad de los bajos, y que se sirve de

los sintetizadores para canalizar los ritmos de la tierra en tanto simulan la esencia de los volcanes y de la lava.

En la lexis 4 del análisis audiovisual veíamos un quiebre del sometimiento de la voz gracias a la acción liberadora de los sintetizadores. Así se produce una confluencia del sujeto creador, de la estructura musical, con la interioridad misma del paisaje. Momento de conexión suprema con los latidos terrestres, determinación bidireccional: el sujeto y la tierra ayudados por los sintetizadores para expresar su condición de igualdad.

Y en la lexis 7 del análisis audiovisual, Bjork consigue esta inestabilidad que finalmente le permite mantener un equilibrio largamente buscado, cosa que coincide con lo que señalamos en la lexis 5 del análisis de la letra de la canción, cuando la cantante expresa constantemente: “giro y doy vueltas”. Esto nos permite establecer una conjunción entre la vida, la naturaleza y el sujeto, que en definitiva representan una sola entidad, todos se encuentran unidos en un mismo cuerpo. En definitiva, Björk recupera el estado inestable que la naturaleza representa y que le permite conformarse como sujeto en su totalidad.

4. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE ALGUNOS DIBUJOS REALIZADOS POR BJÖRK⁷¹:

El análisis de los dibujos es significativo para aprehender el inconsciente de Björk desde el punto de vista de su manifestación imaginaria y simbólica, y la relación que esto tiene con su propio cuerpo. Como lo hemos señalado con anterioridad, son varias las aristas a tener en cuenta, esto es, su inconsciente se expresa en todas las manifestaciones de su ser, de allí que siguiendo el diseño fractal señalado, tomemos no sólo la letra y el video clip como objeto de análisis, sino que también sus dibujos. Ellos nos permitirán desarrollar un marco interpretativo que validaremos externamente por la biografía.

Los dibujos, además, son muy importantes en Björk pues ella les da un sentido de manifestación de su ser. Es así como publica un libro de dibujos en 1984, "Um Úrnat frá Björk" (Acerca de Úrnat por Björk), con no más de 100 copias.

Para Björk la imagen es crucial incluso dentro de su carrera musical, pues sería un elemento que propicia la comprensión de su emocionalidad. En la entrevista publicada en la revista Index Magazine, aparecida en julio del año 2001, afirma:

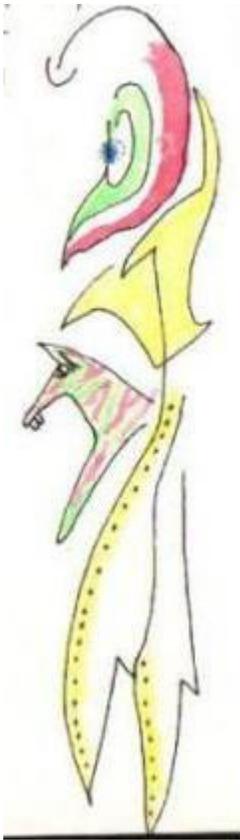
"La razón por la que trabajo con la imagen es para ayudar a la gente a entender mi música, entonces, es muy importante que soy la misma emocionalmente tanto en la imagen como en la música. La mayoría de las

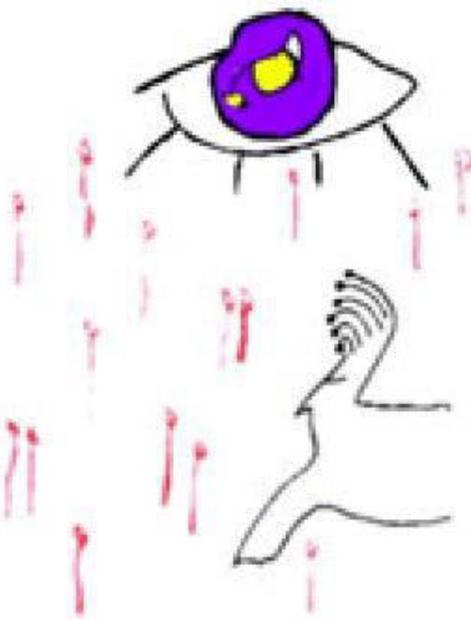
⁷² Björk. Libro de poemas coloreado a mano, "Um Úrnat Frá Björk", edición Bad Taste. 1984. Página web: <http://evilord.com/bjork/prebjork/book/book.html>

*personas tiene más desarrollados los ojos que los oídos. Si ellos ven una cierta emoción en la fotografía, entonces ellos entenderán la música”.*⁷²

⁷³ Traducción de las autoras.

Dibujo 1:	Código Narrativo	Código Cromático	Código Lineal
	<p>Figura constituida por diversas rombos imperfectos, brillantes en el centro, como reflejando la luz solar, asemejándose a piedras, debajo de las cuales hay una imagen de poder: una chimenea con una cámara magmática en latencia que emite ondas energéticas: líneas curvas puntileadas, y un barreno que hace un sacado, una sinapsis a las enmarcaciones de los rombos.</p>	<p>Azul violáceo, morado, lila, amarillo. Predominan los colores fríos. Prima una saturación alta. Contraste alto entre el color azul y el amarillo.</p>	<p>Predominan líneas verticales, rectas, trazos cortos y fuertes. Puntillero circular, Líneas horizontales no rectas. Angulosidades.</p>
	<p>Código Encuadre</p> <p>Cuatro: 1)Rombos imperfectos (líneas verticales azules) 2)Trazos amarillos (energía en latencia) 3)Ondas energéticas latentes 4)Bastón-Barreno</p> <p>Relaciones entre los encuadres: El encuadre o espacio perceptivo dos tiene una estructuración propia, por sobre el espacio perceptivo uno que tiende a enmarcar El espacio perceptivo tres subyace y se inserta en el dominio del espacio uno; y es de él desde donde emerge el espacio cuatro (barreno)</p>	<p>Código Plano</p> <p>1)Plano Cercano: los rombos imperfectos enmarcados adquieren el atributo de cercanos (primeros planos) 2)Plano Más Lejano (plano americano) 3)Plano General (lejano) 4)Plano Medio</p>	<p>Código Angulación</p> <p>1)Frontal: los miramos desde frente y nos miran desde frente 2)Contra- Picado, nos hablan desde abajo hacia arriba, teniendo más presencia en lo alto. 3)Frontal: las ondas existen frente a nosotros 4)Frontal</p> <p>Hay una presencia de dos miradas: las de frente (frontales) que nos habla de realidades enfrente de nosotros mismos, y la Contra- Picado que nos habla de algo que trasciende, que es factible ver desde abajo hacia arriba</p>
<p>En este dibujo, se representa la idea del interior de la tierra, una energía en latencia, guardada debajo de las placas tectónicas, lo que se manifiesta por la presencia del amarillo; esto es, es el código cromático y lo narrativo el que se utiliza como manifestación de esta realidad: los rombos enmarcadores por una parte (narrativo) en oposición a la energía (cromático: amarillo), dicha oposición es establecida por las relaciones entre los encuadres uno y dos, donde el dos adquiere una trascendencia por la angulación, trascendencia que el código planos nos dice que está más lejos, pues lo que tenemos cercano son los rombos Las líneas verticales remiten a una profundidad hacia el interior; esto es, lo cercano de los rombos nos llegan hasta lo bajo (la vida misma), pero desde ése bajo emerge la trascendencia cromática del amarillo, y el puntillero, junto con los cromas fríos remiten a la idea de una energía latente en el interior, que no se expresa, pero que subyace, y que está al lado derecho de esa constitución de realidad. El color amarillo de las piedras, manifiesta la existencia de una energía en el exterior, controlada, encapsulada por los límites de las piedras: las líneas azules, pero a su vez las trasciende por la angulación. El espacio del barreno, constituido al centro del espacio ondas energéticas (tres), nos permite aprehender que hay la presencia de otra realidad latente intangible, que como ondas magnéticas puede hacer un forado en las frías rocas</p>			

Dibujo 2:	Código Narrativo	Código Cromático	Código Lineal
	<p>Dos sujetos: un pony y su acompañante humanoide, con características avícolas en la cabeza, pero en su parte inferior, demuestra características equinas. Ambos en posición de movimiento y con la mirada fija, los ojos bien abiertos, sin embargo hay una diferencia: el humanoide avícola está más estático, y el pony en un movimiento virtual hacia delante, es el cuerpo del pony quien combate, en cambio son los ojos y el cerebro en caso del humanoide avícola. El humanoide es humano, pero al mismo tiempo es ave, vuela en tanto que ave y pisa la tierra en tanto que humano, en cambio el pony es reino animal. Ambos miran hacia la historia (el pasado) y la enfrentan, y con ello resguardan el futuro.</p>	<p>Amarillo, rojo fucsia, verde agua, negro, azul. Predominan los colores cálidos. Saturación media. El croma fucsia contrasta con el verde y amarillo. El amarillo aparece ligado a la energía, el verde del rostro a la naturaleza, y el rojo a la entrañas mismas, que no son interiores sino que están en su cerebro, en la intelección</p>	<p>Líneas curvas, predomina la orientación vertical. Trazos suaves, sin repasar. Pequeñas líneas diagonales, cortas y rectas. Líneas punteadas. Las líneas continuas remiten a la estructura, son las que dan solidez al humanoide avícola, y las líneas punteadas remiten a una energía que emerge desde lo bajo; esto es, la tierra</p>
	<p>Código Encuadre</p> <p>Dos Encuadres: 1)Humanoide Avícola 2)Pony</p> <p>El humanoide avícola toca la tierra, el pony no lo hace, y el espacio del pony se construye en medio del humanoide; esto es un espacio perceptivo (dos) tiene como fundamento estructural otro (uno).</p>	<p>Código Planos</p> <p>Planos: 1)Plano Medio (no- lejano) 2)Plano Americano (no-cercano)</p> <p>El humanoide avícola adquiere la categoría de cercano, próximo a nosotros mismos, y desde él, desde donde podemos hacer emerger a lo no cercano, próximo al reino animal.</p>	<p>Código Angulación</p> <p>1)Frontal 2)Frontal</p> <p>Se plantea una realidad que está frente a nosotros mismos.</p>
<p>El código narrativo, lo cromático y la línea tienen una importancia fundamental en la transmisión de la información del dibujo: el humanoide avícola es próximo a los humanos, pisa la tierra, pero tiene algo de ave y vuela, la línea punteada nos manifiesta otra información de que recibe una energía próxima a la tierra (similar a los campos magnéticos del dibujo anterior), y lleva los cromas de la naturaleza, y de las entrañas, lo emotivo, el cuerpo interior en su cerebro, estableciendo un pensamiento construido a partir del imaginario del propio cuerpo, el que está atento y percibe, y el cual cobija espacialmente al pony en movimiento virtual, ambos se sitúan atentos, pues hay algo en la historia que deben enfrentar, ambos miran fijamente, y cortan y protegen el futuro, la historia que sigue en el margen derecho, enfrentando lo vivido del margen izquierdo. Esa energía se expresa con su movimiento. Las líneas curvas y los trazos suaves contribuyen a la idea de fluidez, de amabilidad y vida. Los personajes no tienen un conflicto en su interior, sino que hay un elemento externo, que no vemos, que los convoca y les produce una tensión en la mirada, y ello está en la historia.</p>			

Dibujo 3:	Código Narrativo	Código Cromático	Código Lineal
	<p>Ojo triste, omnisciente, pues observa la acción que se desarrolla. Este ojo es de gran tamaño, casi igualándose al ser que deambula por las flores, lo que determina la importancia de este sujeto de la mirada, de este espectador. El sujeto de la acción es un artiodáctilo con características humanas en su cabeza. Al mismo tiempo hay corazones y/o flores. Se privilegia por la composición de la imagen al ojo atento, es quién vigila lo que sucede en lo bajo, más próximo a la tierra.</p>	<p>(Azul, amarillo, negro) /// Predomina la intensidad del cromatismo azul, amarillo y negro (saturados, nítidos), estableciendo una oposición con los rosados (no saturados y no intensos = difusos)</p>	<p>(Líneas Contornos gruesos, nítidos) /// Establecen hegemonía de figura ojo, como lugar central. Predominio de líneas rectas, verticales, horizontales y diagonales. Presencia de líneas curvas. En cambio las líneas del artiodáctilo son tenues.</p>
	Código Encuadre	Código Planos	Código Angulación
<p>Tres Encuadres: 1) Ojo Omnisciente 2) Artiodáctilo 3) Corazones- Flores La articulación de los encuadres da hegemonía al ojo.</p>	<p>1) Primer Plano = cercano 2) Plano Medio: no lejano 3) Plano General La naturaleza se ve como globalidad, y el Ojo Omnipercibiente y Cognocente está en Primer Plano, como Sujeto Hegemónico</p>	<p>1) Frontal 2) Frontal 3) Picado: esto es, se ve la naturaleza desde arriba, en definitiva desde la posición del ojo.</p>	
<p>La acción provoca un conflicto emocional en el sujeto de la mirada, que aparece con señales de tristeza. Las flores del prado que recorre el artiodáctilo, hacen las veces de lágrimas de este sujeto omnisciente. Al haber una saturación baja -estableciendo como único lugar de contraste, el interior del ojo- vemos que el acento está puesto sobre este personaje. En este sentido, el azul intenso de su interior hace que predomine lo frío en los cromas, si bien las flores son rosadas. Por otra parte, el color amarillo del iris, que contrasta con el azul del ojo remite a una energía contenida dentro del sujeto omnisciente. Energía, que también se expresa en el movimiento del artiodáctilo, que por su disposición aerodinámica, corre por el campo de flores, con una expresión de serenidad en la cara. Además, en cuanto al código lineal, podemos decir que el trazo es visiblemente más intenso en los bordes del ojo, que en el resto de la escena. Esta situación, carga de tensión a este personaje, contrariamente al artiodáctilo que se ve más apacible, delineado con un trazo fino y suave. Por otra parte, las flores no están delineadas, lo que hace que el cromatismo rojo se difumine en sus bordes con el fondo del dibujo. Hay, entonces, dos situaciones representadas: la del sujeto omnisciente estático que se emociona y que experimenta una tensión, encerrando en su interior la energía; y la del artiodáctilo que sereno, expresa su energía con el movimiento, con la acción de correr por el campo de flores: un desplazamiento energético. Esta información es dada por la articulación de todos los códigos, donde lo fundamental es lo narrativo, cromático y lineal.</p>			

4.1. Resultados del análisis semiótico de los dibujos de Björk

De los dibujos seleccionados, se puede desprender que en Björk hay un conflicto, una tensión energética en el interior y que es necesario expresar, y cerrar.

En el primero, los rombos cierran el espacio, lo enmarcan (puede ser la geografía de Islandia, puede ser la estructuración de la vida cotidiana encerrada, inamovible), y en su interior está la energía de la tierra en amarillo que trasciende (por su angulación) a las placas tectónicas en azul saturado e intenso, pero están encerradas por ellas, llegando hacia abajo, hacia la vida misma. Este desequilibrio entre enmarcadores y energía, encuentra a la derecha la presencia de otra realidad: las ondas energéticas en líneas de puntos que remiten a una realidad más profunda que sólo aparece, se percibe apenas.

Y es de dicha energía desde donde virtualmente se insinúa, en puntos, una sinapsis con lo inamovible, las placas (rombos), y es desde allí donde emerge el barreno, sólida herramienta (por sus cromas) que permitiría el enfrentamiento con las rocas de la vida. Esto es, el primer dibujo analizado nos permite situar el conflicto.

En el segundo dibujo se percibe la construcción de los sujetos que enfrentarán dicho conflicto virtual. El humanoide avícola es próximo a los humanos, pisa la tierra, pero tiene algo de ave y vuela. Recibe una energía cercana a la tierra (similar a los campos magnéticos del dibujo anterior), y lleva los cromas de la naturaleza, (el verde) y de las entrañas, lo emotivo (amarillo, rojo fucsia) . Esto es, quien enfrenta no es un humano, sino un humano que es parte de la naturaleza, y como tal, no solo es capaz de volar,

sino que percibe las ondas de la naturaleza. Dicho sujeto construye el otro espacio de un sujeto natural (pony) propiamente tal, y ambos enfrentan el conflicto manifestado en el dibujo anterior, que proviene del mundo externo, y que podemos suponer que corresponde a una realidad vivida, y que lo que tratan de alterar es su presencia en el futuro. Y este sujeto humanoide avícola es un sujeto vigilante, cuyo pensamiento es corporal, construido a partir del propio cuerpo para nutrirse de la energía de la materia.

En el tercer dibujo, tenemos situado al sujeto construido, tomando el análisis del dibujo anterior, a través de la ligazón emotiva y estructural con la naturaleza, en su lugar trascendental: ser sujeto de la visión, omnipercibiente y omniconsciente, es pasivo, contemplativo y sufriente. Es él quien está mirando la totalidad, el sufrimiento de las flores, apenas definidas, difusas, lo que contrasta con otro ejemplar simple, el artiodáctilo, quien por su disposición aerodinámica, corre por el campo de flores, con una expresión de serenidad en la cara.

Luego, los tres dibujos analizados nos permiten situar el conflicto, establecer la construcción del sujeto (ella misma) quien lo enfrenta en sus principios constitutivos, y el lugar que tiene la percepción y la cognición en la constitución de este sujeto.

Desde este punto de vista, percibimos que estos dibujos representan, al igual que el video clip y la letra de la canción "Jóga", que Björk manifiesta su particular cosmovisión estableciendo que tanto la naturaleza como los sujetos están compuestos de la misma energía y los mismos conflictos, que en esencia, comparten una misma pulsión y una misma realidad.

En el desarrollo de la propia identidad y del propio imaginario, de la propia pulsionalidad, observamos el mismo conflicto que aparece con la forma de una contención energética que se quiere exteriorizar, pero que es impedido por un condicionamiento externo. En el clip está representado por los formantes de los bajos (elemento regulante); en la letra se expresa en la imposibilidad de acceder a su objeto de deseo, que es su tierra, la inestabilidad de la naturaleza, para lograr el equilibrio; y en los dibujos, por los trazos y el croma.

CAPÍTULO VI: CONCLUSIONES

1. CONCLUSIONES GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Introducción

Según el diseño de nuestra investigación, siguiendo una 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, corresponde analizar fractalmente cuatro subconjuntos en sus interrelaciones. Hemos analizado el video clip “Jóga”, la letra de la canción, y su estructura energética (todos ellos generados en un mismo período histórico), y posteriormente dibujos, realizados en otro período de la vida de Björk. Además, hemos utilizado la biografía de la cantante como un fractal de validación de los conceptos teóricos descubiertos en la realidad estudiada.

Si queremos analizar el inconsciente de ella manifestado en su producción artística, es necesario anclar en su video clip pues 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.

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, tal como señalamos en el diseño de la investigación. Si en uno los conflictos eran más de relaciones sociales y de expresión de su interioridad, en el otro, eran de problemas económicos. Luego, como dijimos, las dos instancias son importantes para un diseño fractal, pues son dos períodos significativos de su vida.

El análisis de estos cuatro fractales ya desarrollados en las páginas anteriores, nos permiten ahora 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.

1.2. Análisis de las relaciones

Considerando el amplio análisis realizado de cada uno de los fractales, podemos decir que a través de toda la producción artística de Björk existen dos ejes principales que se articulan como una oposición. Éstos son el espacio enmarcado por una lógica mecánica de la sociedad y la energía que aparece vinculada a la tierra.

El espacio enmarcado se refiere a los trayectos estatuidos de la vida cotidiana y una vivencia de la naturaleza sin implicarse con ella, es decir, entendida sólo como paisaje.

En los dibujos, esta idea se expresa en los rombos, que aparecen como contenedores de energía. Ellos cierran el espacio, enmarcándolo. En la letra esto se manifiesta en la categoría de sentido detectada de construcción lógica y mecánica de la realidad y de sujeto determinado por la naturaleza. En la música, esta situación se expresa en la segunda lexis, donde la voz se ve aplastada por el formante de los bajos a través de un contrapunto, de los cuales ella pretende liberarse en el transcurso de la canción; esto también se detecta con el análisis del espectrógrafo respecto al comportamiento pulsional, pues hay una tensión progresiva.

Por último, en el video vemos a través del código narrativo a Björk tendida en la playa, sin apariencia de vitalidad. A medida que la voz se manifiesta aparecen cromas que remiten a lo inverso, pero dicha manifestación de vida se ve aplastada por la presencia del formante musical bajos. Esta presencia va en correlación con la organización de la imagen que nos muestra a través de un travelling frontal en picado, quien estatuye el aplastamiento de una naturaleza estática, lo que además se manifiesta por los cromas azules, con bajo contraste, y un suelo pedregoso.

El enmarcamiento deducido de los fractales analizados, puede tener dos vías de existencia real no mutuamente excluyentes: una, la geografía de Islandia, y otra, la vida cotidiana.

El enmarcamiento dado por la vida cotidiana podemos verlo en dos momentos de la vida de Björk, los cuales se refieren a su producción

artística. Uno se da cuando hace los dibujos, período en donde la cantante sufría problemas económicos, a causa de los cuales se vio en la necesidad de publicar el libro para obtener dinero y así poder pagar el arriendo de su casa.

“Éramos muy pobres. No teníamos otro objetivo que tocar de ciudad en ciudad, de café en café. Robábamos gasolina vaciando los depósitos de los coches, sólo para poder ir de un sitio a otro. No comíamos más que azúcar, a trocitos, para mantenernos”.⁶⁰

El otro momento de su vida corresponde al período de producción del disco *Homogenic*, donde se sumergió en un trabajo introspectivo, mucho más personal.

“Antes era incapaz de implicarme firmemente en mis ideas, a menudo cedía frente a los requerimientos de unos y otros. Hoy día no puedo más dejarme llevar por los otros, sé explicar exactamente lo que busco y rechazo retroceder”⁶¹

En cuanto al eje de la energía vinculada a la tierra, éste se manifiesta en los dibujos en el croma amarillo, que al estar en un ángulo en contrapicado, da trascendencia a esa energía, y en la línea punteada que en el primer dibujo manifiesta ondas energéticas expansivas que se insertan haciendo sinapsis en la roca. En el segundo dibujo, la energía también se manifiesta con el croma amarillo, reforzándose además con una línea punteada ascendente, que proviene desde la tierra (lo bajo).

⁶⁰ <http://es.wikipedia.org/wiki/Bjork>

⁶¹ Les Inrockuptibles. N° 118, del 17 al 23 septiembre de 1997

En la letra, el concepto de la energía ligada a la tierra se manifiesta en las categorías de sentido “naturaleza como sujeto” y “equilibrio al reincorporar la inestabilidad de la naturaleza en su cuerpo mismo”.

En el video clip, la manifestación de la energía de la tierra se visibiliza en el código narrativo que ancla la cosmovisión, pues vemos en la lexis 4 que la tierra se abre y muestra el color rojo de la lava. También en la lexis 7, cuando nos adentramos en el corazón de Björk y vemos en su interior a Islandia, su tierra natal. Pero esto no sólo se manifiesta a nivel narrativo, sino también a nivel de la estructuración musical: el equilibrio inicial expresado en la organización de la imagen y la música (lexis 1), en la tensión de la lexis 4, expresión elíptica del conflicto interno y que remitirá finalmente al equilibrio alcanzado en la lexis 7. Esta misma relación se logra captar en el análisis pulsional detectado a través del analizador de espectro de sonido.

Este concepto de equilibrio ligado a la naturaleza es validado por las declaraciones de Björk:

“En Islandia, todo gira en torno a la naturaleza las 24 horas del día. Terremotos, tormentas de nieve, lluvias, hielo, erupciones volcánicas, géiseres... es muy elemental e incontrolable”.⁶²

"Cuando los extranjeros están atravesando por problemas, como divorcios complicados, ellos de repente empiezan a ir más a la iglesia. En Islandia, empezamos a ir más a la naturaleza".⁶³

⁶² <http://es.wikipedia.org/wiki/Bjork>

⁶³ <http://www.magdabandera.com/archives/000359.html>

Luego, lo que hace la entrevista reproducida es respaldar que la problemática existe pero al mismo tiempo, lo que hace la deducción es establecer toda la densidad que tiene dicha frase pues los contenidos de la aseveración son manifestados por el video, la música, la letra y los dibujos.

Estos dos ejes explicados anteriormente entran en ruptura, en conflicto. Lo que se plantea es una contradicción entre ellos: la energía de la vida vinculada a la tierra y los espacios enmarcados junto a la construcción lógica y mecánica de la realidad. La noción de ruptura se ve reflejada en el desarrollo de la música por el contrapunto entre el formante de los bajos y la voz, tal como se ve en la lexis 2. En general la ruptura se manifiesta gracias a la figura del contrapunto, la cual aparece a lo largo de la mayoría de la canción en las relaciones entre formantes. Quien ordena a estos contrapuntos es la voz, una vez que logra desatarse de la pesadez de los bajos, determinando por sí sola los vínculos con los demás formantes en el desarrollo musical. Estas oposiciones que se dan a nivel musical, también tienen una manifestación pulsional, la cual se expresa a través del analizador de espectro de sonido.

En el análisis estructural de la letra de Joga, vemos que la ruptura se da a partir de la oposición de las categorías de sentido. En los dibujos, es clara una contradicción. Como antítesis y al mismo tiempo manifestación de esa contradicción es que aparece la figura del barreno y de las ondas energéticas de la tierra. Síntomas de la contradicción, pero al mismo tiempo síntomas de la constitución de un mecanismo de reintegración del equilibrio. Ese mecanismo es la construcción de un sujeto vinculado a la naturaleza, el sujeto humanoide avícola del dibujo 2, donde él además enfrenta atento junto al pony el conflicto que viene del pasado, pues miran hacia la izquierda.

Se deduce así, que hay un conflicto entre dos ejes y que a pesar de la diferencia de los dos tipos de conflicto desprendidos del análisis biográfico anteriormente citado, vemos que tiene una expresión similar, más allá de la diferencia concreta. En los dibujos la ruptura está vinculada a la precariedad económica y en Homogenic, está relacionado a no dejarse llevar por los otros y asumir su propia identidad. La ruptura existe y ésta se pone en acto a partir de los dibujos del barreno y la onda energética de la tierra.

Esa ruptura construye a un sujeto, así en el dibujo 1, de las ondas energéticas de la tierra emerge el barreno, el cual irrumpirá en los rombos, sinapsis que también tiene una expresión en la línea de puntos que conforman las ondas energéticas, que también chocan con las rocas. Esto se materializa en el dibujo 2 como un humanoide avícola, esto es, la construcción de un sujeto que es humano y al mismo tiempo naturaleza, puesto que pisa la tierra y a la vez tiene la facultad de volar, llevando en la constitución de su estructura la misma línea punteada, expresión de la energía de la tierra.

Esto se expresa en la letra, pues se construye un sujeto a partir de la naturaleza, los paisajes emocionales son la naturaleza, pero al mismo tiempo manifiestan una emoción, generando la categoría de sentido “naturaleza como sujeto”. Categoría que también se da a través del anclaje del código narrativo, puesto que la cámara muestra en la lexis 4 el interior de la tierra, y después, en la última lexis, vemos el interior de Björk a través de la apertura de su pecho. Ahí nos encontramos con el paisaje de la naturaleza primero y luego con Islandia.

Este sujeto se construye además como un sujeto que posee una racionalidad emotiva, pues los acertijos de la vida no pueden ser

aprehendidos por la razón, sino que es necesaria la inserción de la naturaleza y la emotividad. Son los paisajes emocionales quienes dan una cualidad a este sujeto, que es la de conocer no por la razón sino por el sentimiento. Esto se expresa por la letra en la categoría “aprehensión del mundo mediante la emocionalidad”. Se manifiesta además en el lugar asignado a la voz como expresión del mundo interior, quien guiándose en el video clip por la emotividad, va adquiriendo la energía cromática de la imagen y sobremontando el gris de la montaña y la densidad de los bajos. Estamos frente a un sujeto emotivo que recibe el refuerzo de la tierra en los contrapuntos rítmicos que lo incitan a su desarrollo y expresión, y posteriormente con los ecos que reforzarán la emergencia de la voz en su propia identidad. La ligazón entre tierra y sujeto (Björk) se expresa con fuerza cuando no existe su voz: la tierra se tensa, abre sus entrañas y le da fuerza.

La emotividad del sujeto también la vemos en la pulsionalidad, a través del analizador de espectro, donde está la tensión provocada por la antítesis entre bajo y voz. Vemos además cómo el contrapunto temporal entre la voz-eco y los violines sintetizados, construye un desplazamiento final en la lexis 7. Esa voz no tiene una función lírica, como música, sino que está más cerca de su propio cuerpo: *“Amo la noción de explosión vocal, de juego de artificio. Algo que tiende a la sublimación y conduce a explorar territorios de los cuales usted no habría tal vez sospechado la existencia”*

64

En dicha entrevista, Björk señala además que se diferencia y se aleja del canto lírico tradicional en la exacta medida que prioriza la emotividad, su mundo interior, y se acerca sólo en el punto en que ella se sintetiza para expresarla en un público; *“de una manera general, la voz está conectada al alma. La técnica no debe intervenir como un artificio, sino que debe servir a*

⁶⁴ <http://www.allbjork.com/fr/spe/itw/index.php?itw=23>

*optimizar todas estas emociones para expresar a través de ella, lo que se desea comunicar*⁶⁵

Este concepto de sujeto que aprehende mediante la emotividad, se manifiesta también en los dibujos 2 y 3. En el 2, vemos que el humanoide avícola tiene un rostro atento, construido con cromas cálidos, asociados en el texto a la energía, y un cerebro, que contiene el color rojo, remitiendo a la emotividad, y un verde que remite a la naturaleza. Esta noción se conjuga con la importancia que le da a la naturaleza, y con el pony, que tiene una expresión de movimiento virtual y que se dispone a enfrentar la amenaza de lo externo.

El dibujo 3 incorpora un nuevo descriptor a la idea de sujeto elaborado, que es el lugar privilegiado del mirar, de percibir una totalidad que inserta lo natural y la vida. En esa misma mirada integra a la energía representada por el amarillo.

Luego, se da en diferentes tiempos, (el de los dibujos, en 1984, y el de Homogenic en 1997), en circunstancias de conflictos diferentes, una misma estructuración perceptiva que es situarse como sujeto–naturaleza y sujeto–cognoscente emotivo, por lo que podemos decir que se reitera una misma construcción de identidad a pesar de enmarcarse en períodos diferentes.

Este sujeto que se enfrenta a la oposición entre el espacio enmarcado y la energía de la propia tierra y que construye y enfrenta estos espacios en conjunción con la tierra (la tierra es parte de ella y ella es parte de la tierra), busca en definitiva, un equilibrio entre el yin y el yan, lo que se expresa en la música, donde se involucra al propio cuerpo en la manifestación. Podría

⁶⁵ Ibidem

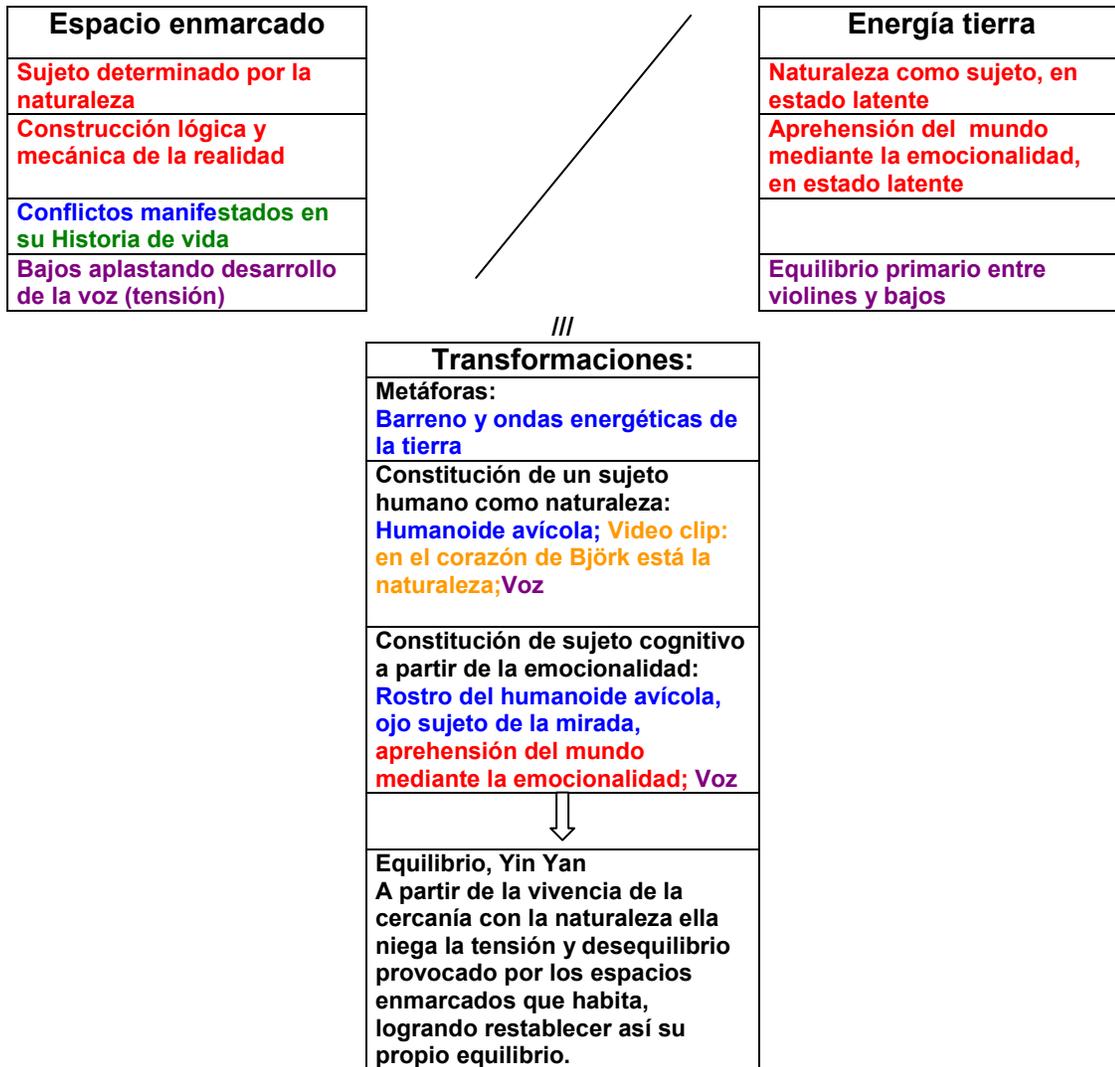
haberse construido como catarsis o como manifestación lírica, pero aquí se construye en coexistencia entre los opuestos. Se busca que la inestabilidad de la naturaleza se inserte en la vida para poder conseguir un equilibrio.

Esto se expresa fundamentalmente en la estructuración musical: si el concepto de equilibrio con la naturaleza (concepto ecologista) lo expresaba el video clip y los dibujos, es la música la que expresa el concepto de equilibrio como manifestación del cuerpo, trabajando la oposición entre la expansión y la tensión, entre el yin y el yan.

En la estructuración pulsional se parte de un equilibrio en la primera lexis, el anclaje de la imagen del video clip nos permite detectar que ella está virtualmente muerta, sobre la playa, pero a posteriori comienza la voz a estar en contradicción con los bajos. Esto es, hay una tensión pulsional, pues los bajos no dejan expresión a la voz, lo que significa decir que los espacios enmarcados por la vida (una vez por los problemas económicos y otra por la ausencia de identidad propia), remiten a una tensión que en la trayectoria pulsional de la música se va desarrollando hacia un estado cada vez de mayor presencia, lo que implica un desarrollo progresivo, llegar a una tensión sostenida, donde las ondas elípticas de la catástrofe hacen emerger cada vez más una presencia de la voz.

Esto significa que el estado pasa de equilibrio entre el yin y el yan al desequilibrio, donde se prioriza el yan (condensación), aumenta la condensación, y ésta finalmente se resuelve en un desarrollo de asincronía temporal donde el contrapunto va permitiendo el restablecimiento del equilibrio, llegando al final al yin, al desplazamiento máximo, donde la voz se reintegra con la naturaleza. No se trata de la búsqueda de un objetivo concreto sino que del equilibrio, del deseo de lo otro, en el sentido de Lacan.

LAS RELACIONES PRECEDENTES SE PUEDEN EXPRESAR EN EL SIGUIENTE GRÁFICO:



Simbología:

Rojo:	letra
Azul:	dubujos
Naranja:	Video clip

Verde:	biografía
Violeta:	música

La conjunción de todos los elementos analizados, estructurados en el gráfico anterior, nos permite develar la cosmovisión de la cantante islandesa Björk. La lectura que hace de la realidad, es decir, los conflictos que le han tocado vivir en el trascurso de su vida (primero, los problemas económicos y después, dejarse llevar por los demás en términos de la producción musical) los soluciona a partir de la unión entre la naturaleza y su propio ser, en la búsqueda de un equilibrio. No se trata de una cosmovisión ecológica simplemente expresada a nivel simbólico como idea, sino que ella es al mismo tiempo una expresión de su propio cuerpo, de su propia interioridad; esto es lo que posibilita la comprensión de la relación entre música, cuerpo e imagen.

El cuerpo no se expresa catárticamente, sino que el inconsciente de Björk trabaja la tensión y la ruptura buscando su propio equilibrio, es ese trabajo el que salta los cánones de la retórica lírica para expresar sus propios estados emotivos y es la emotividad la que le permite en una vía de equilibrio entre la tensión y el desplazamiento, entender e inteligibilizar su situación, trabajar la tensión y mutarla en un espacio de desplazamiento energético con lo que logra a través de la voz, superar la carencia. No es la sociedad la que establece un marco, un parámetro por el cual ella debe guiarse, instaurando como objeto de deseo aquellos que la sociedad le propone, por ejemplo el caso de la carencia económica no es el mismo al de la situación en que genera Homogenic, pues tiene una situación económica más consolidada, sino que más bien, es el rechazo a este enmarcamiento de los objetos de deseo.

El problema no es generar un disco para tener éxito, sino que reencontrarse consigo misma en equilibrio con su propio cuerpo, luego con su

propia vida. Los deseos son los deseos de extrapolar su mundo interior a lo social, a la vida cotidiana de la producción musical y a su propia vida.

El deseo estatuido, en el fondo, es una búsqueda de equilibrio, el deseo de lo otro de Lacan y esto implica un trabajo con la energía, pero al mismo tiempo, una historia personal y cultural, como ella misma menciona en una entrevista, para los islandeses la tierra, la geografía, implica una instancia de superación y fuerza para resolver los propios conflictos. Hay entonces una problemática cultural inmersa, pero también, una problemática personal, pues ella leía libros de antropología y otros acerca de la teoría de la relatividad. Luego, la relación entre el universo de la física y el de la antropología deviene a nivel inconsciente el constituir un nexo profundo entre los problemas del hombre, los problemas de la tierra y de la vida. En esa interrelación operan tanto el universo simbólico como el universo imaginario y es este último el hegemónico en su producción musical y la vida misma, pues es él quien le permite suplir la ruptura, el conflicto original presentado en la oposición precedente. El trabajo que desarrolla, inconscientemente, entonces, es un trabajo con la energía, con el propio cuerpo.

En este sentido, la perspectiva de Bjök se nutre inconscientemente con la cultura oriental de búsqueda de un equilibrio entre los opuestos y lo que implica un trabajo interior como búsqueda de éste, haciendo del mundo externo no algo exterior a sí misma, sino establecer una correlación entre el lo interior y lo externo, donde ella forma parte de la naturaleza y ésta de ella. La naturaleza no es un espejo, aquello que se mira, sino que es una manifestación del propio sujeto.

La oposición espacio enmarcado y energía de la tierra se expresa a nivel simbólico, pero al mismo tiempo no es un concepto, sino que la música y los

dibujos remiten a un universo pulsional, donde el cuerpo se implica. La relación, entonces, no es la que establece un ecologista conceptual, sino la de un ecologista que inserta su cosmovisión en su propia condensación y desplazamiento corporal. La música, así, se liga al cuerpo, a la manifestación vital de la voz, quien debe saltar la presencia de lo prescrito. Los bajos -que en la canción la aplastan y de los cuales se libera- son los mismos rombos de los dibujos.

Ha sido factible descubrir el inconsciente de Björk, pues se utilizó analíticamente un dispositivo que veía a la música no como dispositivo conceptual, sino que trataba de aprehender el imaginario del sujeto estudiado. Sin embargo, se revisaron ambas perspectivas (teoría clásica de la música y teoría pulsional) y en el desarrollo de la investigación, se tuvo implícitamente en mente ambas visiones para enfrentar el fenómeno, pero los datos se adecuaron mucho más a la conceptualización teórica pulsional empleada, y al mismo tiempo esto fue permitido por no estudiar simplemente las músicas y las letras, sino que también sus dibujos y biografía, la que permitió validar los esquemas interpretativos utilizados.

Luego, la música de Björk remite a ondas que suben y bajan de intensidad y se conectan con otras todas en su interrelación, confluyendo a tensiones que en el transcurso de su temporalidad llegan a estados de equilibrio. Hay, entonces, una energía, un trabajo sobre la energía manifestado en la música, en los patrones ya descritos.

El cuerpo remite a una subjetividad, a una construcción de la propia identidad, lo que implica también un proceso de manifestación de la interioridad en exterioridad, de canalización de conflictos interiores, un

resolverlos, remitiendo a sus raíces más profundas, al cuerpo y a la tierra misma.

La imagen de Björk no es un espejo, un ideal del yo simbólico que deba reiterarse y luchar por un objetivo, por la obtención de un objeto de deseo para constituir la propia identidad, sino más bien, lo que hay es no una simple imagen de sí (simbólico), lo que hay en Björk es un imaginario, un desplazamiento de imágenes que buscan su propio equilibrio, un desplazar lo interior en lo externo.

De allí que todo remite a la energía, al inconsciente de Björk, no expresado ni buscado a través de símbolos, sino que en plasmar su propio imaginario en el cuerpo y en la música:

*“Paisajes emocionales
ellos me arman
entonces el acertijo se resuelve
y tu me empujas hacia esto”.*⁶⁶

⁶⁶ Björk. Homogenic, letra de la canción Joga. 1997.

BIBLIOGRAFÍA:

AUMONT, JACQUES, BERGALA ALAIN, MARIE, MICHEL, VERNET, MARC. *“Estética del cine, Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje”*, Edición: Paidós Comunicación, Barcelona-Buenos Aires-México.

BARTHES, ROLAND. “L’Empire des signes”, Ed. Skira, Paris, 1970

CHAZAL, GERARD. “Interfaces”. Ed. Champ Vallon, París, 2002.

CHION, MICHEL. “Le son”. Edition Nathan Université, Paris 1988.

DAGOGNET, FRANÇOIS. “Caras, superficies, interfases”, Vrin, Paris, 1982.

DELEUZE, GILLES. *La Imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2005.

DEL VILLAR, RAFAEL. *Hacia una semiótica del consumo hipertextual y fractal: “el caso chileno”*. *Revista Semiotiche*, 2005.

DEL VILLAR, RAFAEL. “Información pulsional y teoría de los códigos”. En *Revista Cuadernos* Nº17, Ediciones Universidad Nacional de Jujuy. Argentina, 2001.

DEL VILLAR, RAFAEL. Información simbólica/información pulsional: los tipos de información que transmiten los significantes audiovisuales en condiciones de inestabilidad y catástrofe. En <http://www.periodismo.uchile.cl/documentos/delvillar-japoanimacion.doc>

DEL VILLAR, RAFAEL. *La materialidad a través de la cual se transmite la información en el texto audiovisual o la problemática de los códigos*. Artículo aparecido en la Revista Chilena de Semiótica. <http://www.bibliotecas.uchile.cl/revistas/semiótica>

DEL VILLAR, RAFAEL. “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>

DEL VILLAR, RAFAEL. "Trayectos en Semiótica Fílmica Televisiva", Ed. Dolmen, Santiago, Chile, 1997.

LÉVI STRAUSS. “Antropología estructural” Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1966

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

MANDELBROT, BENOIT. "La Geometría fractal de la naturaleza", Ed. Tusquets, Barcelona, 1997.

MCLUHAN, MARSHALL. "El medio es el masaje". Ed. Paidós, Bs. Aires 1982

METZ, CHRISTIAN. Psicoanálisis y cine: el significante imaginario. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

PAZ, OCTAVIO. Antología de Fernando Pessoa. Editorial Laia, 1986.

REICH, WILHEM. "La fonction de l' orgasme". Pág. 50. Ediciones L' Arche, París 1970.

RODRÍGUEZ, ANGEL. "La dimensión sonora del lenguaje audiovisual". Editorial Paidós.

TARASTI, EERO. "Vers une grammaire narrative de la musique", en *Revista Degrés*, N°52, Bruxelles, 1987.

THOM, RENE. "Estabilidad Estructural y Morfogénesis", Ed. Gedisa, Barcelona, 1987.

Sitios web visitados:

<http://www.periodismo.uchile.cl/documentos/delvillar-japoanimacion.doc>

<http://rehue.scociales.uchile.cl>

<http://www.bibliotecas.uchile.cl/revistas/semiótica>

<http://www.allbjork.com/fr/spe/itw/index.php?itw=23>

<http://www.magdabandera.com/archives/000359.html>

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

<http://evilord.com/bjork/prebjork/book/book.html>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Bjork>

<http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-04/index.htm>

ANEXOS:

