

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**La interacción de la música y la imagen en la construcción del
significado del film documental Koyaanisqatsi**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

AUTOR

ALDO FERNANDO CUEVA CARRASCO

ASESORA

MARISSA VIOLETA BEJAR MIRANDA

Lima, Noviembre, 2018

Resumen

Este documento de tesis aborda como problema de investigación la interacción de la música y la imagen en la construcción del significado del film documental *Koyaanisqatsi* (1982). En nuestra investigación, *Koyaanisqatsi* representa un problema de investigación en sí mismo en tanto, por un lado, tiene cualidades poco convencionales o experimentales que corresponden a un modo poético de realización documental y, por otro lado, el film deja abierta la posibilidad a múltiples interpretaciones pues, como indica su director, Godfrey Reggio, depende del espectador encontrar el significado del film y completarlo. La música y la imagen representan los principales estímulos que componen este film, de manera que nuestra aproximación metodológica consiste en la observación, escucha y análisis de los componentes constitutivos de la música y la imagen del film con la finalidad de comprender cómo éstas, en su combinación, o interacción, construyen el significado de la obra audiovisual. La investigación revela relaciones entre música e imagen cuyas características construyen en el film la representación audiovisual de una sociedad contemporánea occidental en decadencia y autodestrucción, donde el ser humano, inmerso en un mundo moderno y tecnológico, se muestra alienado y deshumanizado, en oposición a un mundo ancestral de quietud, contemplación y equilibrio con la naturaleza majestuosa que el film pone en vigencia.

Palabras Clave

Koyaanisqatsi, documental poético, Philip Glass, música cinematográfica, narrativa visual, significado del film, minimalismo, futurismo.

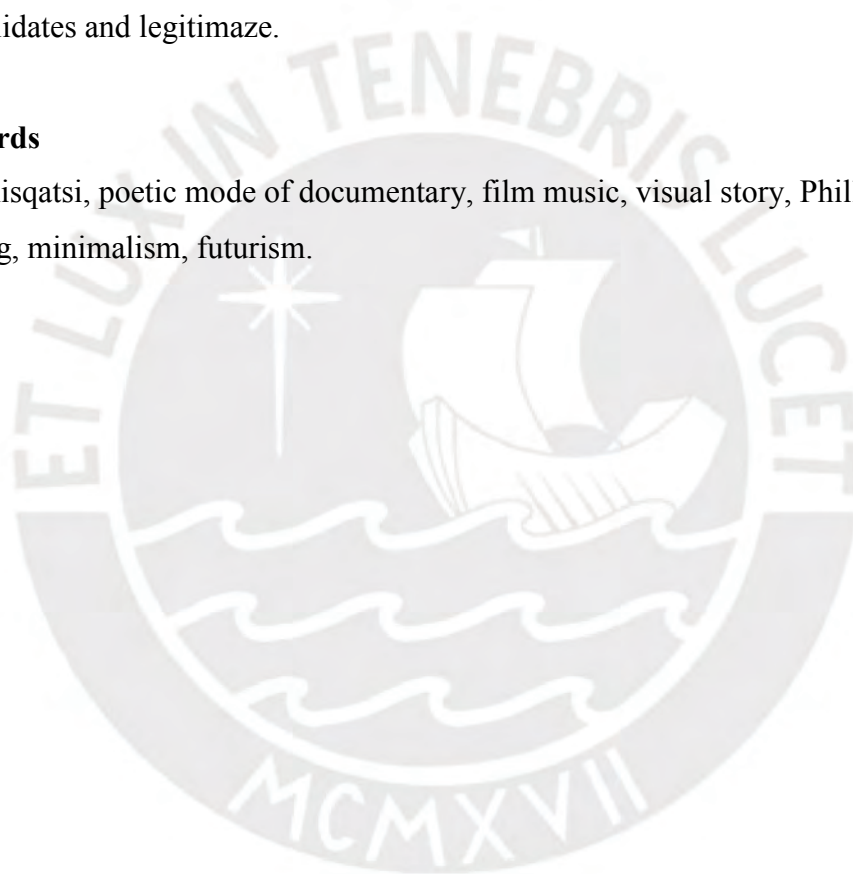
Abstract

This thesis addresses as a research problem the interaction of music and image in building the meaning of documentary film *Koyaanisqatsi* (1982). In our research, *Koyaanisqatsi* is a problem in itself because, on one hand, it has experimental and non conventional qualities that belong to a poetic mode of documentary filmmaking and, on the other hand, this film leaves the open door for multiple interpretations by the audience as film director, Godfrey Reggio, refers that it's up to the viewer to find and

fulfill its meaning. Music and image are the main stimuli that take part on this film, so our methodological approach involves observing, listening and analyzing the main components of both music and image in the film pursuing to comprehend how their combination or interaction build the film meaning. The research reveals music and image relationships and characteristics that build and describe an audiovisual representation of the decline and self-destruction of a contemporary and occidental society in which humans, surrounded by a technological world, are alienated and dehumanized as opposed to an ancestral, natural, still, and well-balanced world that this film validates and legitimizes.

Keywords

Koyaanisqatsi, poetic mode of documentary, film music, visual story, Phillip Glass, film meaning, minimalism, futurism.



Agradecimientos

A mamita Lilia, papito Enrique, abuelita Tenchi, mamita Nieves y, en general, a mi familia, por sus palabras de aliento, su paciencia, sus generosas recomendaciones y por acompañarme en este proceso. A mi asesora de tesis, Marissa, por su valioso apoyo académico y motivacional para sacar adelante esta investigación. A mis amigos músicos y comunicadores.



Tabla de contenidos

Introducción	6
Capítulo 1. Planteamiento del tema	7
1.1. Tema, objeto de estudio y justificación	7
1.2. Preguntas de investigación:	14
1.3. Objetivos de la investigación:	14
1.4. Supuestos o hipótesis provisionales:	14
Capítulo 2: Metodología	16
2.1. Enfoque y diseño metodológico	16
2.2. Unidades de análisis: Música, imagen y el significado del film	18
Capítulo 3. Marco Teórico	22
3.1. El documental poético y la forma filmica no narrativa	22
3.2. La combinación/interacción audiovisual	31
3. 2. 1. Música cinematográfica	33
3. 2. 1. 1. La ambientación musical y los sentidos expresivos de la música	34
3. 2. 1. 2. La música en el contexto cinematográfico y sus funciones en el film	37
3. 2. 2. Imagen cinematográfica	45
3. 2. 2. 1. Narrativa visual y los componentes visuales básicos de la imagen	45
3. 3. El significado del film	49
3. 4. Koyaanisqatsi	53
3. 4. 1. Contexto de producción	53
3. 4. 2. Una primera aproximación al significado de <i>Koyaanisqatsi</i>	56
3. 4. 3. Reminiscencias del movimiento futurista y el minimalismo musical	59
Capítulo 4. Presentación de los análisis de las secuencias	62
4.1. Ficha técnica, estructura del film y breve descripción de sus segmentos	62
4. 2. Secuencia inicial o prólogo: “Beginning” [00:00 – 03:31]	68
4. 2. 1. Breve descripción de su contenido	68
4. 2. 2. Análisis e interpretación de la imagen y la música en la secuencia inicial o prólogo “Beginning”	69
4. 2. 2. 1. Análisis visual de la secuencia inicial o prólogo “Beginning” [00:00 – 03:31]	69
4. 2. 2. 2. Análisis musical de la secuencia inicial o prólogo “Beginning” [00:00 – 03:31]	79
4. 3. 2. 3. Interpretación de los análisis visual y musical	82

4. 2. 3. La interacción entre la música y la imagen en la secuencia inicial o prólogo “Beginning”	85
4. 3. Secuencia final o epílogo: “Ending” (incluyendo las definiciones de “Koyaanisqatsi” y las profecías Hopi)	88
4. 3. 1. Breve descripción de su contenido	88
4. 3. 2. Análisis e interpretación de la música y la imagen de la secuencia final o epílogo “Ending”	89
4. 3. 2. 1. Análisis visual de la secuencia final o epílogo “Ending” [00:00 – 05:21].....	89
4. 3. 2. 2. Análisis musical de la secuencia final o epílogo “Ending” [00:00 – 05:21].....	98
4. 3. 2. 3. Interpretación de los análisis musical y visual.....	101
4. 3. 3. La interacción entre la música y la imagen en la secuencia final o epílogo “Ending”	104
4.4. Secuencia de desarrollo: “The Grid”	108
4. 4. 1. Breve descripción de su contenido	108
4. 4. 2. Análisis e interpretación de la música y la imagen en la secuencia de desarrollo “The Grid”	110
4. 4. 2. 1. Análisis visual de la secuencia “The Grid” [00:00 – 21:42].....	110
4. 4. 2. 2. Análisis musical de la secuencia “The Grid” [00:00 – 21:42].....	133
4. 4. 2. 3. Interpretación de los análisis musical y visual.....	136
4. 4. 3. La interacción entre la música y la imagen en la secuencia de desarrollo “The Grid”	141
Capítulo 5: Discusión de los resultados y una reinterpretación del significado del film <i>Koyaanisqatsi</i>	149
Conclusiones	158
Bibliografía	162
Anexos	167

Introducción

La interacción que mantienen la música y la imagen en una película para construir y comunicar hacia el espectador el significado de esta es el tema que se aborda en el presente documento de tesis. Con ello, existe un profundo interés en analizar la música y la imagen de la película documental *Koyaanisqatsi* (1982), considerando la particularidad y complejidad de esta obra cinematográfica. En esta investigación consideramos que en un largometraje documental sin diálogos ni narración, como *Koyaanisqatsi*, la interacción entre la música y la imagen en el film puede construir y comunicar al espectador su significado. Aquí, podemos reconocer un proceso comunicacional que involucra a los realizadores, al uso de un lenguaje audiovisual al servicio de un concepto o punto de vista, y a los espectadores, quienes interpretan el significado del film. Una mayor comprensión de la interacción entre los estímulos visuales y los estímulos sonoros resulta de suma importancia porque son la materia prima del comunicador audiovisual en tanto busca transmitir emociones, historias y su visión del mundo.

Capítulo 1. Planteamiento del problema de investigación

1.1. Tema, objeto de estudio y justificación

Esta tesis aborda el tema de la interacción de la música y la imagen en la construcción del significado de un producto audiovisual no narrativo como *Koyaanisqatsi*. El enfoque comunicacional que envuelve a esta investigación se basa en que, en el marco del lenguaje audiovisual, las características y organización de las imágenes y los sonidos construyen el significado de un producto audiovisual no narrativo al espectador. A lo largo de esta investigación, se pondrá énfasis en el aporte de los componentes musicales y visuales, los rasgos poéticos del producto audiovisual, e, incluso, nos remitiremos a referentes culturales como el minimalismo, o el movimiento artístico del futurismo; pues, éstos son solo algunos de los aspectos y actores involucrados en la realización y creación del sentido total de *Koyaanisqatsi*, la obra cinematográfica en cuestión. Esta investigación se propone, entonces, descubrir cómo interactúan la música y la imagen cinematográfica en la construcción del significado del film documental *Koyaanisqatsi*, objeto de estudio de esta investigación.

Koyaanisqatsi: Life out of Balance (al que, en adelante, se hará referencia únicamente como *Koyaanisqatsi*) es el título de un film documental estadounidense de 1982 en cuya realización cabe destacar la labor de Godfrey Reggio (director), Ron Fricke (director de fotografía y editor), Alton Walpole (editor) y Phillip Glass (compositor musical del film). Se trata también de un film documental que dio pie a la realización de dos obras cinematográficas posteriores del mismo director: *Powaqqatsi* (1988) y *Naqoyqatsi* (2002). Los tres títulos juntos conforman lo que la crítica cinematográfica ha denominado como la “Trilogía Qatsi”. No obstante, *Koyaanisqatsi* es el producto audiovisual que concierne a esta investigación, y como objeto de estudio es oportuno precisar que representa en sí mismo un problema de investigación por dos motivos a explicar en los próximos párrafos: en primer lugar, sus características experimentales y poco convencionales permiten identificarlo con un modo poético de representación documental y, en segundo lugar, el director del film, Godfrey Reggio, en entrevistas al

respecto, ha preferido conservar la sombra de la duda y dejar abierta la posibilidad a múltiples interpretaciones de los espectadores sobre el significado del film.

Si se ahonda en el primer motivo destacado líneas arriba, descubriremos que, a diferencia de una obra cinematográfica convencional, *Koyaanisqatsi* no desarrolla una historia, por lo menos dentro de los patrones clásicos en los que, por ejemplo, sería posible identificar una serie de sucesos y obstáculos por los que atraviesa un protagonista en la consecución de sus objetivos. Por el contrario, al hablar sobre *Koyaanisqatsi* se cae en el terreno de los productos audiovisuales no narrativos que, por cierto, no corresponden a un cine de ficción, sino, más bien, a un cine documental en el que la argumentación y la visión del autor pueden tener mayor relevancia que la necesidad de contar una historia. Asimismo, cabe mencionar que el film carece de diálogos o la voz de un narrador que guíe a los espectadores durante su desarrollo. Más bien, en la sonoridad del film, destaca la composición musical, encargada especialmente para el film y que se desarrolla casi de principio a fin con piezas orquestales y corales de estilo minimalista, mientras que los efectos y ambientes sonoros cumplen un rol limitado entre secuencias. De ahí que la investigación privilegie la música como una entidad que entra en diálogo directo con la imagen, en vez de abordarla como un elemento más de la banda sonora, al lado de la palabra, ambientes, efectos de sonido y el silencio. Visualmente, el film cuenta con imágenes que no sólo destacan por su cuidadosa composición, sino también por lo que, por medio del montaje, podríamos describir como una sucesión y colisión de imágenes de varios espacios y eventos sociales del contexto estadounidense que, sin embargo, no necesariamente están vinculados entre sí. Por el contrario, se hace evidente la discontinuidad visual, los ritmos extremadamente rápidos de montaje, o bien, el frecuente empleo de un recurso como el *timelapse* que altera la velocidad de las imágenes. Hasta aquí se ha expuesto, desde una mirada breve y general, las características poco convencionales de *Koyaanisqatsi*, que, no obstante, si se las sitúa a la luz de los estudios sobre cine documental pueden ser mejor comprendidas.

En su libro *Introduction to Documentary* (2010), Bill Nichols, prestigioso teórico del cine documental, distingue seis modos de realización cinematográfica documental:

modo observacional, modo expositivo, modo performativo, modo reflexivo, modo participativo y modo poético. Para Nichols, *Koyaanisqatsi* se sitúa en, y comparte características con, el modo poético:

Modo poético: enfatiza las asociaciones visuales, características tonales o rítmicas, los pasajes descriptivos y la organización formal. Ejemplos: *The Bridge* (1928); *Song of Ceylon* (1934); *Listen to Britain* (1941); *Night and Fog* (1955); y *Koyaanisqatsi* [1982]. Este modo lleva consigo estrecha similitud con la realización cinematográfica experimental, personal y vanguardista¹ (2010: 31-32).

El modo poético de representación documental, concepto relevante para nuestra investigación, es descrito por Nichols como un “modo de representar la realidad en términos de una serie de fragmentos, impresiones subjetivas, actos incoherentes y asociaciones flojas”² (2010: 165) que, además, “pone el acento en el estado de ánimo, el tono y afecta más que persuadir o exponer un conocimiento”³ (2010: 162), aspectos, todos ellos, que se pueden reconocer en un película documental como *Koyaanisqatsi* y que, en buena medida, representan un reto para su análisis y comprensión.

El segundo motivo por el cual se ha considerado el film *Koyaanisqatsi* como un problema de investigación en sí mismo tiene que ver con su significado. Para explorar este aspecto podemos empezar refiriéndonos a un documental titulado *Koyaanisqatsi: The essence of life*, que aborda el proceso de producción del film a través de entrevistas a las principales figuras detrás de su realización. En sus declaraciones, Godfrey Reggio, director de *Koyaanisqatsi*, reconoce que “éstos films tienen el propósito de provocar, de

¹ Traducción personal del siguiente texto: “*Poetic mode*: emphasizes visual associations, tonal or rhythmic qualities, descriptive passages, and formal organization. Examples: *The Bridge* (1928); *Song of Ceylon* (1934); *Listen to Britain* (1941); *Night and Fog* (1955); and *Koyaanisqatsi*. This mode bears a close proximity to experimental, personal, and avant-garde filmmaking” (2010: 31-32)

² Traducción personal del siguiente fragmento: “[...] a way of representing reality in terms of a series of fragments, subjective impressions, incoherent acts, and loose associations” (2010: 165).

³ Traducción personal del siguiente fragmento: “[...] stresses mood, tone, , and affect much more than displays of factual knowledge or acts of rhetorical persuasion” (2010: 162).

ofrecer una experiencia más que una idea, información o una historia sobre un tema conocido o ficticio” y que “recae sobre el espectador descubrir qué significa, así, para algunos se tratará de un film medioambientalista, para otros una oda a la tecnología, [...] depende de la persona a la que se lo preguntes”⁴ (Reggio citado por Carson: 2002). Dicho esto, el significado del film, parece estar en un terreno poco explícito y, más bien, está abierto a múltiples interpretaciones. No obstante, en esta investigación, nos aproximaremos hacia una interpretación del significado del film a partir del análisis y comprensión de su música, su imagen, y la interacción entre ambas, pero también recurriremos a algunas declaraciones de los realizadores que revelen una postura ideológica o una visión del mundo que facilite nuestra aproximación a su significado.

En esta aproximación al significado del film a través del diálogo entre la música y las imágenes, debemos considerar también, junto a la visión de los realizadores, a los referentes culturales observados o evocados en el film. Por ejemplo, el término “Koyaanisqatsi” es de la lengua Hopi y según el film y la página oficial de la Trilogía Qatsi, tiene cuatro acepciones: “vida loca”, “vida en tumulto”, “vida en desintegración”, “vida desequilibrada” (IRE 2013). Las referencias a la cultura Hopi son recurrentes en el film, son parte del universo que el film nos plantea y, al igual que el estilo minimalista empleado por el compositor Phillip Glass en la música del film o las coincidencias entre la imagen del film y los valores del movimiento artístico del futurismo, son éstos también componentes que construyen el significado del film.

En resumen, nuestro tema de investigación se ha delimitado a comprender la interacción que existe entre la música y las imágenes en la construcción y comunicación del significado del film *Koyaanisqatsi*, nuestro objeto de estudio, cuyas características, como se ha expuesto, suponen un problema de investigación en tanto opta por alejarse de las fórmulas del cine convencional (la narración, la continuidad visual, la primacía de

⁴ Traducción y paráfrasis personal de las siguientes declaraciones: “These films are ment to provoke, they’re ment to offer an experience rather than an idea or information, or a story about a knowable or fictional subject. [...] it is up for the viewer to take for herself what it is that means, and so for some people it’s environmental film, for some people it’s an ode to technology, for some people it’s a piece of shit, for some people it moves them deeply. It depends on who you ask” (Reggio citado por Carson: 2002).

la voz en la banda sonora, etcétera) de manera que su significado, validado por los realizadores del film, se presenta como implícito y sujeto a múltiples interpretaciones.

Respecto a los estudios que se han realizado sobre este film podemos destacar el análisis que en *El Arte Cinematográfico: Una Introducción* (1995) realizan David Bordwell y Kristin Thompson sobre esta obra cinematográfica a la luz de la forma filmica no narrativa de tipo asociativa. En este análisis, los autores descubren dos principios generales que rigen en este film (y en la mayoría de películas del sistema formal no narrativo de tipo asociativo): en primer lugar, la agrupación de imágenes en grupos amplios que a lo largo de la película contrastan con otros grupos de imágenes, y, en segundo lugar, el uso de motivos repetidos para reforzar las conexiones asociativas. Así tenemos que, por ejemplo, en los primeros segmentos del film, un primer grupo de imágenes donde se aprecia la majestuosidad de los paisajes naturales contrasta violentamente con un segundo grupo de imágenes donde se nos hace testigos de la intervención del ser humano en la explotación de recursos naturales, la apropiación de espacios naturales para sus instalaciones eléctricas de gran escala, etcétera. Y como motivos repetidos los autores hacen mención a la figuras humanas, a menudo representadas en cámara lenta “para que parezcan tan congeladas como las figuras del prólogo” [petroglifos con figuras antropomórficas]” o también el fuego como “principal fuerza destructora de la naturaleza” y figura recurrente a lo largo del film (Bordwell 1995a: 129).

En el historial de antecedentes de estudios sobre el film podemos destacar también el análisis de Iván Villarrea en *Koyaanisqatsi: An anti-modernist urban symphony* texto que da cuenta de cómo el film elabora un discurso anti-modernista a partir de estrategias modernistas como la clara influencia de las sinfonías de ciudad (“urban symphonies”) de la década de 1920. Si bien *Koyaanisqatsi* actualiza la estética de las sinfonías de ciudad (como *Berlin: sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann, o *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov), lo hace bajo un concepto de ciudad distinto, tal como se puede apreciar en los segmentos de *Koyaanisqatsi* donde se nos muestra la metrópolis en sus espacios de consumo (supermercados y centros comerciales), de producción (fábricas) y de movilidad (vías y medios de transporte). Si acaso el film de Vertov

estimulaba “la habilidad de la cámara para registrar los detalles que una persona conscientemente no podría apreciar”, la representación de una ciudad como una “máquina viviente” y “un espacio donde el individuo puede dar rienda suelta a su creatividad y transformar su estilo de vida”⁵ (2015: 156), pues, por el contrario, *Koyaanisqatsi* no sólo pone énfasis en la “homogeneización de un estilo de vida moderno de manera que el collage de diferentes espacios urbanos en el transcurso del film eliminan todo rastro de identidad local, dando la impresión que todas las ciudades son la misma”⁶, sino que también presenta la siguiente paradoja referida por Scott McDonald: “El uso que hace Reggio del recurso del time-lapse pone de relieve el grado de eficacia en que esta máquina viviente funciona [...] pero, al mismo tiempo, el principal producto de esta máquina parece ser la destrucción de la individualidad y la serenidad”⁷ (McDonald citado por Villarnea, 2015: 155). En el análisis de Villarnea queda claro que el film plantea como única alternativa para esta vida agitada un retorno al ambiente natural, una tesis anti-modernista sino claramente anti-urbana.

Frente a los estudios realizados sobre *Koyaanisqatsi*, nuestra investigación pretende aportar en una mayor comprensión sobre las relaciones musicales y visuales al interior del film, partiendo no desde un punto de vista macro, a modo de vista de águila, como se suele decir, sino, más bien, desde una mirada más penetrante o incisiva, a nivel de la secuencia audiovisual o, en algunos casos, del plano a plano. Un aporte, no menos importante, resulta de poner en ejecución la metodología que proponemos en la investigación cuyos resultados pretendemos poner en diálogo con aspectos extratextuales (por ejemplo, referentes artísticos como el futurismo o el minimalismo,

⁵ Traducción personal de las siguientes ideas: “[...] he [Dziga Vertov] strove to stimulate the optical unconscious that is the ability of the camera to record those details that a person cannot consciously perceive despite being present at the time of filming. For him, who was a convinced revolutionary, the modern city should be a place in which the individual could free its creativity to later transform its lifestyle” (Villarnea 2015:156).

⁶ Traducción personal: “[...] the collage of different urban spaces included in the film erases any trace of local identity, giving the impression that all cities are the same” (Villarnea 2015:156).

⁷ Traducción personal: “Reggio’s use of timelapse discovers, again and again, the remarkable degree to which the city machine *does* function [...] but at the same time, the primary product of this machine seems to be the destruction of individuality and serenity” (McDonald citado por Villarnea, 2015:155).

referentes ideológicos y contextuales como el pensamiento futurista de Alvin Toffler, etcétera) con la esperanza de sacar a relucir una interpretación más enriquecida de su significado y las asociaciones y evocaciones que se producen en el film.

Para el autor de esta investigación, existe una motivación profesional y académica por comprender el uso del lenguaje audiovisual para representar y comunicar ideas, historias y emociones. Así, un efecto sonoro o, incluso, la prevalencia de un color en la imagen pueden generar una diversidad de atmósferas y cumplir funciones específicas al interior de un film para, finalmente, reforzar la representación de un universo o narración hacia el espectador. En el terreno del lenguaje audiovisual, la música brilla con luz propia, de manera que nuestro esfuerzo por recoger conocimientos técnicos de la disciplina musical y ponerlos a dialogar con los componentes visuales de un film, nos exige adoptar una perspectiva comunicacional e interdisciplinaria frente a nuestro problema de investigación. El propósito de estudiar el film *Koyaanisqatsi* se inspira no sólo en los motivos expuestos líneas arriba sino también en la oportunidad de profundizar en una obra cinematográfica que, renunciando a la narración tradicional, trabaja principalmente con los estímulos sonoros y visuales, la materia prima de la comunicación audiovisual.

Para finalizar, este documento de tesis conserva la esperanza de producir nuevos conocimientos y reflexiones de utilidad no sólo para estudios comunicacionales posteriores que aborden la música y la imagen en las obras cinematográficas, sino también para su aplicación en la propia producción audiovisual en tanto motive a una mayor comprensión de las funciones, relaciones y aportes de la música y los componentes visuales en una obra cinematográfica, y, en general, de las posibilidades creativas del lenguaje audiovisual.

1.2. Preguntas de investigación:

A. Pregunta principal o central:

¿Cómo interactúan la música y la imagen para construir el significado del documental *Koyaanisqatsi*?

B. Preguntas secundarias o específicas:

Pregunta específica 1: ¿Cómo está construida la imagen del film *Koyaanisqatsi* a través de sus componentes visuales básicos?

Pregunta específica 2: ¿Cómo está construida la música del documental *Koyaanisqatsi* a través de sus sentidos expresivos?

Pregunta específica 3: ¿Cómo la interacción entre la música y la imagen construye el significado del documental *Koyaanisqatsi*?

1.3. Objetivos de la investigación:

Objetivo 1: Describir y analizar la imagen de la película documental *Koyaanisqatsi* a través de los componentes visuales de espacio, línea, forma, tono, color, movimiento y ritmo.

Objetivo 2: Describir y analizar la música de la película documental *Koyaanisqatsi* a través de sus sentidos expresivos (sentido anímico y sentido imitativo), considerando las características musicales de timbre, tesitura, armonía, fraseo, movimiento, orquestación y ritmo.

Objetivo 3: Comprender la interacción entre la música y la imagen para construir el significado del documental *Koyaanisqatsi*.

1.4. Supuestos o hipótesis provisionales:

Hipótesis 1: La imagen cinematográfica en *Koyaanisqatsi* está construida por componentes visuales básicos (espacio, línea, forma, tono, color, movimiento y ritmo) cuyas características enfatizan la discontinuidad, la manipulación de la velocidad de las

imágenes, la colisión de imágenes, y cuyo contenido da cuenta de la representación de una sociedad contemporánea dinámica, mecanizada, futurista y destructiva.

Hipótesis 2: La música del documental *Koyaanisqatsi*, a través de sus sentidos expresivos (sentidos anímico e imitativo), está construida por características musicales (timbre, tesitura, armonía, fraseo, movimiento, orquestación y ritmo) que se asocian a estados anímicos de excitación, desorden mental y desaliento. El estilo minimalista de la composición musical da cuenta de una sonoridad mecanizada e hipnótica que reforzaría la representación de una sociedad con similares cualidades.

Hipótesis 3: La música y la imagen cinematográfica en la película documental *Koyaanisqatsi*, construyen y comunican, en su combinación o interacción audiovisual, un significado del film que refleja el impacto devastador del mundo moderno y el desarrollo tecnológico en la sociedad occidental, el medio ambiente y el estilo de vida del ser humano. La colisión de imágenes junto con una composición musical minimalista da cuenta de un choque cultural y tecnológico entre un mundo moderno (representación de la sociedad occidental estadounidense de las décadas de 1970 y 1980) y un mundo ancestral (representado de manera mística por las referencias a la cultura Hopi y un fuerte vínculo con la naturaleza).

Capítulo 2: Metodología

2.1. Enfoque y diseño metodológico

La investigación tiene un enfoque cualitativo pues se trabaja con características y cualidades distintivas de la música y la imagen en la película *Koyaanisqatsi*. Además, implica un trabajo de análisis e interpretación por parte del investigador con miras a reconocer el significado o significados que el film, en su arreglo de sonidos e imágenes, evoca. En la aplicación de una metodología cualitativa podemos reconocer el rol interpretativo del investigador como fundamental: “En el enfoque cualitativo la realidad es subjetiva, se fundamenta en la apreciación y la interpretación del investigador, no es posible separar el conocimiento logrado del sujeto cognoscente” (Ñaupas y otros 2014: 350). Al mismo tiempo, se ha de tener muy en cuenta las exigencias profesionales y éticas que nos plantea este enfoque, pues “en el estudio cualitativo el investigador es el instrumento mismo, de manera que la validez se encuentra en la forma en que éste practica su destreza, habilidad y competencia en su trabajo profesional” (Ñaupas y otros 2014: 353). Así pues, si bien nuestra investigación pretende la objetividad en la producción del conocimiento, la tarea interpretativa compromete al investigador a tener un pie en la subjetividad.

En esta investigación abordamos la película documental *Koyaanisqatsi* como un producto comunicacional que tiene una suerte de doble sentido; por un lado, aquello que explícitamente se aprecia a través del arreglo de sonidos e imágenes, y, por otro lado, aquello que el film evoca o sugiere a un nivel más implícito (incluso, si el realizador es poco consciente de ello). Si bien nuestra investigación no se orienta a conocer cómo los receptores decodifican y dan sentido a la película, sí se orienta a reconocer las características e interacciones entre la música y la imagen a partir de las cuales el significado de la película nos es comunicado, en este caso, colocándonos en un doble rol de investigador – espectador.

Se emplean la observación y la escucha para describir y analizar los componentes visuales y musicales, así como su interacción. Por lo tanto, esta investigación también

es de tipo descriptiva y relacional. Por un lado, es descriptiva porque pretende describir o detallar cómo está construida la música de la película (a partir de los componentes de timbre, tesitura, armonía, fraseo, movimiento, orquestación y ritmo) y cómo está construida la imagen del film (a partir de los componentes de espacio, línea y forma, tono, color, movimiento y ritmo). Por otro lado, es relacional porque pretende comprender e interpretar cómo la música y las imágenes se afectan mutuamente e interactúan para comunicar el significado del film.

Koyaanisqatsi, nuestro objeto de estudio, puede ser considerado como parte de un conjunto de películas documentales de tipo poético (Nichols 2010: 31), o incluso de productos comunicacionales no narrativos de tipo asociativo (Bordwell 1995: 128). No obstante, en nuestra investigación consideraremos que el universo de estudio lo compone la propia película *Koyaanisqatsi*, pues es una obra cinematográfica que brilla con luz propia, y que, si bien puede hacer referencia a temas contextuales o fuera de su mundo cinematográfico que contribuyen al significado del film, es, principalmente, su determinado uso del lenguaje audiovisual, específicamente, la interacción de su música e imágenes, lo que nos ha proporcionado pistas sobre el significado del film. Para comprender esta interacción de la música y las imágenes en el film, la investigación tomará como muestras de estudio tres secuencias o unidades temáticas dentro del film, cada una de ellas corresponde a una secuencia de inicio, desarrollo y final del film:

1. Secuencia inicial o prólogo: “Beginning”

- Música: Pieza musical “Koyaanisqatsi” (tema principal).
- Imagen: Pinturas rupestres, explosión y despegue de cohete.

2. Secuencia de desarrollo: “The Grid”

- Música: Pieza musical “The Grid”.
- Imagen: Ámbito urbano (de día y de noche), eventos sociales (gente en el cine, en las escaleras eléctricas, en las calles, etc.) y laborales (fábrica de twinkies, obreros trabajando, fábrica de hot dogs, etc.). Hay un evidente uso del efecto de “cámara rápida” en las imágenes.

3. Secuencia final o epílogo: “Ending” (incluyendo las definiciones de Koyaanisqatsi y las profecías Hopi)

- Música: Parte final de la pieza musical “Prophecies” y parte inicial de la pieza musical “Translation and credits”.
- Imagen: Un cohete asciende y se destruye en el aire, se ve caer un pedazo del cohete, aparecen nuevamente las pinturas rupestres. Texto en pantalla con las definiciones del término Koyaanisqatsi, texto en pantalla de las profecías Hopi cantadas en la música del film.

Para la selección de estas unidades temáticas se ha considerado los siguientes motivos. En primer lugar, las secuencias de inicio y final del film son muy similares en cuanto a lo que muestran al espectador (cohetes, pinturas rupestres, fuego y motivo musical del film), aspecto que revela una estructura y organización en el propio film pese a su cualidad poética y experimental. Además, al finalizar el film, justo antes de los créditos, se muestra un texto en pantalla con las definiciones del término “Koyaanisqatsi”, así como tres profecías Hopi que fueron cantadas en los temas musicales; todos ellos, aspectos que pueden aportar en la comunicación del significado del film al espectador. Por último, se ha seleccionado la secuencia de desarrollo “The Grid” no sólo por ser la de mayor duración en la película (veinte minutos, aproximadamente), sino también porque en ella los recursos del lenguaje audiovisual alcanzan gran intensidad y dinamismo. A continuación, explicaremos cómo se analizarán la música y las imágenes de forma independiente para, seguidamente, descubrir cómo interactúan éstos estímulos en la construcción del significado del film.

2.2. Unidades de análisis: Música, imagen y el significado del film

En el problema de investigación se puede apreciar tres grandes unidades de análisis que entran en relación: la música, las imágenes y el significado del film. El proceso de análisis visual y musical toma como referente el “método de los ocultadores” propuesto por el teórico Michel Chion y que consiste en “visionar varias veces una secuencia determinada viéndola unas veces con sonido e imagen simultáneamente, otras veces enmascarando la imagen y, otras, cortando el sonido”, de esta forma se puede “oír el

sonido como es, y no como lo transforma y enmascara la imagen; y ver la imagen como es, y no como el sonido la recrea” (Chion 1993:175). Teniendo en cuenta este método, realizaremos, de forma separada, el análisis de la imagen y de la música en nuestras tres secuencias seleccionadas.

Para analizar la imagen del film, se ha elaborado una guía de observación que permitirá la descripción y análisis de los siete componentes básicos de la imagen: línea y forma, color, espacio, tono, ritmo y movimiento. Estos componentes han sido estudiados por Bruce Block en *Narrativa visual* (2008) y sus lineamientos teóricos son una referencia importante para la elaboración de la guía. Este proceso se lleva a cabo plano a plano para las secuencias de inicio y final, mientras que para la secuencia de desarrollo (de una mayor cantidad de planos y más fragmentada) se lleva a cabo según eventos o espacios recurrentes representados en ella. Aquí también se tendrá en consideración aspectos como la presencia de personajes, objetos o lugares culturalmente reconocibles a nivel visual, y la presencia del texto en pantalla en lengua Hopi. Esta etapa de descripción y análisis nos llevará a una interpretación sobre la construcción visual (disociada de la música) de la secuencia correspondiente, la cual incorporará reflexiones sobre las reminiscencias del movimiento artístico del futurismo, así como del cine de vanguardia.

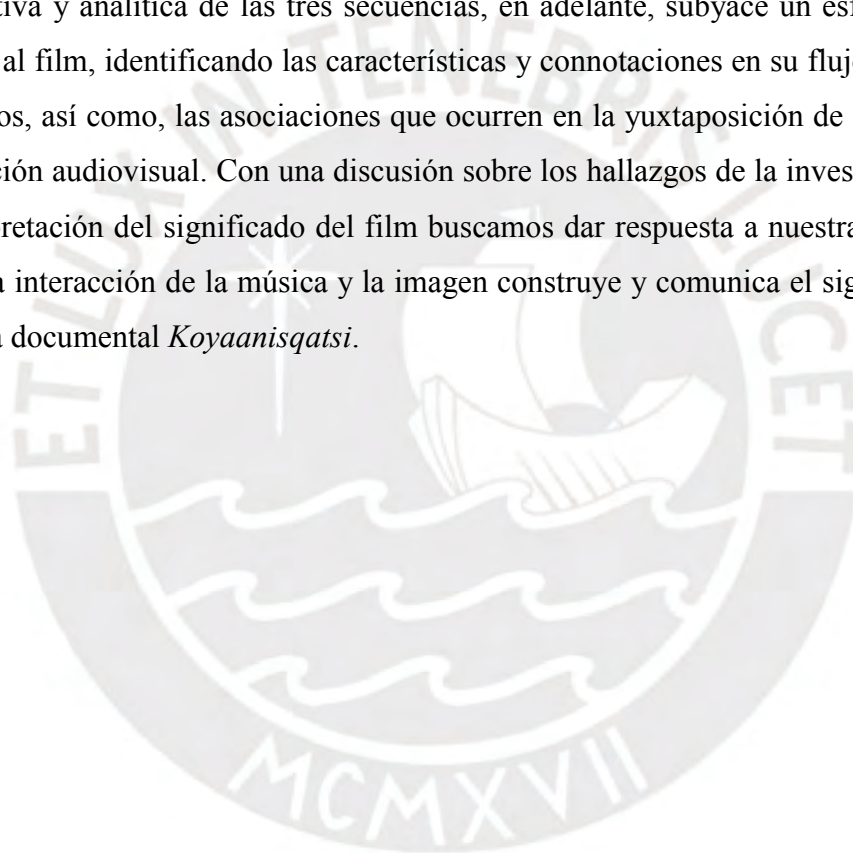
Para analizar la música del film, se ha elaborado una guía de observación (o, más bien, de escucha) que permitirá la descripción y análisis de siete componentes: timbre, ritmo, fraseo, orquestación, armonía, tesitura y movimiento. Estos componentes han sido estudiados por Rafael Beltrán en *Ambientación musical: selección montaje y sonorización* (1991) y a través de su descripción podremos descubrir los sentidos expresivos de la pieza musical. En este análisis también reconocemos características del minimalismo musical (estilo del compositor Philip Glass), y que son referidas por Rebecca Doran en *Unheard Minimalisms: the functions of minimalist techniques in film scores* (2008). A modo de observaciones adicionales se tendrá en consideración precisiones sobre el desarrollo de la pieza musical (de principio a fin), la presencia de silencio o efectos sonoros, y el texto cantado en lengua Hopi. Esta etapa descriptiva y de análisis nos llevará a una interpretación sobre la construcción de la música (disociada de la imagen) en la secuencia correspondiente.

Para cada una de las tres secuencias, se habrá analizado e interpretado los resultados de su construcción musical y visual, de forma separada, inspirándonos en el “método de los ocultadores” (Chion: 1993: 175). Se requiere, entonces, una reflexión mayor que aborde la combinación o interacción audiovisual, pues, como nos sugiere Chion: “[...] un descubrimiento por separado de los elementos sonoros y los elementos visuales, antes de juntarlos de nuevo, sería el más indicado para conservar una escucha y una mirada frescas y nuevas, y disponerse a la sorpresa del encuentro audiovisual” (1995: 175). Así pues, en esta investigación proponemos comprender la interacción entre la música y la imagen, reconociendo momentos significativos en las secuencias donde música e imagen se afectan contradiciéndose, coincidiendo, o completándose en cuanto a aspectos técnicos (como podría ser la articulación de la música con la imagen a través de la aceleración o la lentitud) o bien aspectos temáticos (donde cabría preguntar cómo se comportan la música y la imagen respecto a una temática particular como podría ser la representación de la vida moderna y tecnológica).

Las reflexiones sobre la interacción de la música y la imagen a las que llegaremos pueden verse reforzadas a través de un procedimiento de observación denominado “Matrimonio a la fuerza” por Michel Chion (1993: 175) y que consiste en cambiar la música original de una de las secuencias del film por una de un género diferente con la cual se puede apreciar una configuración de relaciones y connotaciones completamente diferente: “El cambio de música sobre la misma imagen ilustra entonces al desnudo los fenómenos de valor añadido, de síncrexis, de asociación sonido/imagen, etc. Nos ponemos a ver la imagen en todas sus potencialidades, observando a qué músicas se resiste y a qué otras (muy diferentes con frecuencia entre sí) puede ceder” (1993: 176).

Finalmente, este proceso de análisis musical, visual y las reflexiones sobre su interacción entre la música y la imagen debe llevarnos a una discusión sobre sus resultados en vínculo con una reinterpretación del significado del film, nuestra tercera unidad de análisis. Respecto al significado del film, nos basaremos en los lineamientos teóricos de David Bordwell sobre los cuatro tipos de significado de un film: referencial, explícito, implícito y sintomático (1995a: 49). No obstante, nuestra aproximación al

significado del film contempla los siguientes cuatro componentes: 1. Aquello que se ha dicho sobre el film (por ejemplo, las reflexiones de Bordwell sobre *Koyaanisqatsi*); 2. Visión o intención del autor, a partir de las declaraciones de G. Reggio sobre la producción del film en entrevistas a la prensa o en el documental *Koyaanisqatsi: The essence of life* (2002); 3. El contexto de producción del film (por ejemplo, tener en cuenta acontecimientos propios de la época registrados en el film, o descubrir un componente ideológico que puede haber nutrido al film hacia las décadas de 1970 y 1980); 4. Y, finalmente, los hallazgos de nuestra investigación, pues desde la fase descriptiva y analítica de las tres secuencias, en adelante, subyace un esfuerzo por dar sentido al film, identificando las características y connotaciones en su flujo de imágenes y sonidos, así como, las asociaciones que ocurren en la yuxtaposición de imágenes y su interacción audiovisual. Con una discusión sobre los hallazgos de la investigación y una reinterpretación del significado del film buscamos dar respuesta a nuestra pregunta por cómo la interacción de la música y la imagen construye y comunica el significado de la película documental *Koyaanisqatsi*.



Capítulo 3. Marco Teórico

Los fundamentos teóricos detrás de esta investigación se dirigen a cuatro áreas. En la primera área, nos aproximaremos al tipo de producto audiovisual que representa *Koyaanisqatsi* explorando su cualidad poética y su forma no narrativa a través de las ideas de Bill Nichols en su libro *Introduction to Documentary* (2010) y de David Bordwell y Kristin Thompson en *El Arte Cinematográfico: Una Introducción* (1995). La segunda área nos llevará a tratar sobre la combinación audiovisual como una suerte de pacto y afectación mutua entre los sonidos y las imágenes; también nos aproximaremos a los componentes detrás de la música y la imagen de un film a modo de conocimiento previo para el posterior análisis. En esta área, se recogen importantes aportes de Michel Chion en *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (1993), Rafael Beltrán en *Ambientación Musical: selección, montaje y sonorización* (1991), y Bruce Block en *Narrativa Visual* (2008). Una tercera área nos aproximará a la construcción de significado en un film a través de las ideas de David Bordwell en *El Significado del Filme* (1995), donde desarrolla cuatro tipos de significado: referencial, explícito, implícito y sintomático. Finalmente, una cuarta área nos aproximará a las interpretaciones que se han hecho de *Koyaanisqatsi*, incluyendo declaraciones e intenciones de los propios realizadores y aspectos de contexto de producción. Aquí también será oportuno tratar sobre el futurismo, minimalismo musical y aspectos de la cultura Hopi pues son referentes culturales evocados en el film y formarán parte de nuestra reflexión en torno a la interacción de la música y la imagen para construir el significado del film.

3.1. El documental poético y la forma filmica no narrativa

Como se ha mencionado anteriormente, el film documental *Koyaanisqatsi* (1982), nuestro objeto de estudio, ha sido identificado por Bill Nichols, teórico del documental, como parte de un estilo de producción documental específico: el modo poético (2010: 31); asimismo, para David Bordwell y Kristin Thompson, teóricos del cine, *Koyaanisqatsi* es un film representativo de una forma filmica no narrativa y de tipo asociativa (1995: 128). Así pues, a continuación, veremos qué debemos entender por el

género del documental, qué características y prácticas están implicadas en el modo poético de realización documental, y, finalmente, nos aproximaremos a los conceptos de forma filmica y el sistema formal no narrativo de tipo asociativo.

Si bien elaborar una definición de documental que recoja los puntos de vista del realizador, del espectador, de las instituciones, entre otros actores involucrados, resulta compleja y escapa a los objetivos de esta investigación, podemos rescatar una definición de documental ofrecida por John Grierson en 1930 como un “tratamiento creativo de la actualidad” (Grierson citado por Nichols 2010: 6). Sobre esta definición, Mauricio Godoy, reconocido investigador y documentalista afirma: “Ese «tratamiento creativo» es el lenguaje cinematográfico [...]. Esa «actualidad» de la cual nos habla Grierson, es la actualidad de cada momento histórico” (2013:24). Se evidencia entonces un aporte personal y creativo por parte del realizador frente a la coyuntura, a través de los recursos que el lenguaje audiovisual provee. Para Godoy, la definición de Grierson es “la única que se ha mantenido a la altura de las circunstancias vividas durante la historia del documental, siempre acorde con los acontecimientos” (2013:24). Por lo expuesto hasta aquí, consideraremos la definición de Grierson como una guía para nuestra investigación al tratar sobre un film documental como *Koyaanisqatsi*.

El género documental cuenta con una serie de periodos y movimientos por los que ha atravesado y que han permitido distinguir unos films de otros; así también, existe un conjunto de modos de producción filmica documental que representan, en palabras de Nichols, “maneras viables de usar los recursos cinematográficos para hacer films documentales”, donde “cada modo enfatiza diferentes técnicas cinematográficas”⁸ (2010: 30). Nichols ha identificado seis modos de realización documental: modo poético, modo expositivo, modo observacional, modo participativo, modo reflexivo, modo performativo. De todos éstos, es de primordial interés para nuestra investigación el modo poético, pues el propio Nichols califica a *Koyaanisqatsi* como un film representativo de este modo.

⁸ Traducción personal de: “Periods and movements characterize documentary, but so does a series of modes of documentary film production that represent viable ways of using the resources of the cinema to make documentary films. Each mode emphasizes different cinematic resources or techniques” (2010: 30).

El modo poético, nos cuenta Nichols, se inició en tándem con el modernismo como una manera de representar la realidad por medio de una serie de fragmentos, impresiones subjetivas, actos incoherentes y asociaciones flojas. Está muy emparentado con la realización fílmica de tipo experimental, personal o el modernismo vanguardista (2001: 33; 2010: 162). Aparentemente, los cambios coyunturales que trajeron la industrialización y los efectos de la Primera Guerra Mundial, propiciaron, por parte de los modernistas, una visión del mundo que no encontraba ya sentido en las formas narrativas y realistas tradicionales (2010: 165). El modo poético se caracteriza por sacrificar las reglas convencionales en cuanto a la edición en continuidad y en cuanto a dar la sensación de un espacio y tiempo específicos como resultado de la edición. En este modo, se exploran también las asociaciones visuales, la fragmentación, la ambigüedad, (2010: 162, 165); y, en vez de persuadir o exponer al espectador información para su conocimiento, más bien opta por afectar a través de la expresión, la emoción y el sentimiento: “En este caso, aprendemos por medio del afecto y del sentimiento, obteniendo una sensación de cómo se siente experimentar y ver el mundo de una manera poética”⁹ (2010: 162). Un aspecto resaltante es que en el modo poético el registro de las personas o actores sociales es equiparable a cualquier otro material “crudo” que el realizador organiza y somete a asociaciones y patrones visuales; por lo tanto, nunca se llega a conocer al personaje o al actor social en estos films (2010: 162). Hasta aquí se puede apreciar que el modo poético de producción fílmica documental rompe esquemas convencionales y a través de un determinado uso del lenguaje audiovisual se orienta a producir una respuesta emocional en el espectador.

Quizás uno de los conceptos más interesantes que propone Nichols el es de la “voz del documental” definida como “la manera específica en la que cada film expresa su visión del mundo”¹⁰(2010: 68). Según Nichols, el documental hace una representación de temas, problemas y aspectos del mundo histórico, de ahí que el documental “hable”

⁹ Traducción personal de: We learn in this case by affect or feeling, by gaining a sense of what it feels like to see and experience the world in a particular, poetic way”(Nichols 2010: 162).

¹⁰ Traducción personal de: “The voice of documentary is each film’s specific way of expressing its way of seeing the world” (NICHOLS 2010: 68).

sobre este mundo a través de sonidos e imágenes, no sólo limitándose a la palabra hablada: “Cuando un documental “habla sobre” algo [...], lo hace a través de la composición de planos, la edición de imágenes, el uso que hace de la música, etcétera. Todo lo que vemos y oímos representa no solo el mundo histórico sino también cómo el realizador quiere hablar sobre ese mundo”¹¹ (Nichols 2010: 67). La voz del documental se expresa empleando todos los recursos a su alcance, esto involucra no sólo servirse de la locución o la palabra hablada, sino también de decisiones de estilo (composición, iluminación, edición, sonido, etcétera), haciendo explícito el argumento o punto de vista del film (2010: 73, 74).

En el documental poético, por el contrario, el punto de vista o la voz del film se nos puede transmitir de forma implícita: “La voz del film no nos llega de manera directa. No hay una voz de Dios o de una autoridad que nos guíe a través de los que vemos y que nos sugiera qué pensar al respecto”¹² (2001: 48). En contraposición a una “voz de comentario” (voice of commentary”) donde el punto de vista del film se hace explícito, Nichols propone una “voz de perspectiva” (“voice of perspective”) que:

“[...] se expresa o habla a través de las decisiones tomadas por el realizador respecto a la selección y arreglo de imágenes. Esta voz desarrolla un argumento o realiza propuestas sobre el mundo por implicación. El argumento opera a un nivel tácito. Debemos inferir cuál es el punto de vista del realizador. El efecto no es tanto “Mira en este sentido”, más bien “Mira por ti mismo” (Nichols 2010: 75)¹³.

¹¹ Traducción y paráfrasis personal de: “When a documentary “speaks about” something, when “We speak about it to you,” for example, it speaks through its composition of shots, its editing together of images, and its use of music, among other things. Everything we see and hear represents not only the historical world but also how the film’s maker wants to speak about that world” (Nichols 2010: 67).

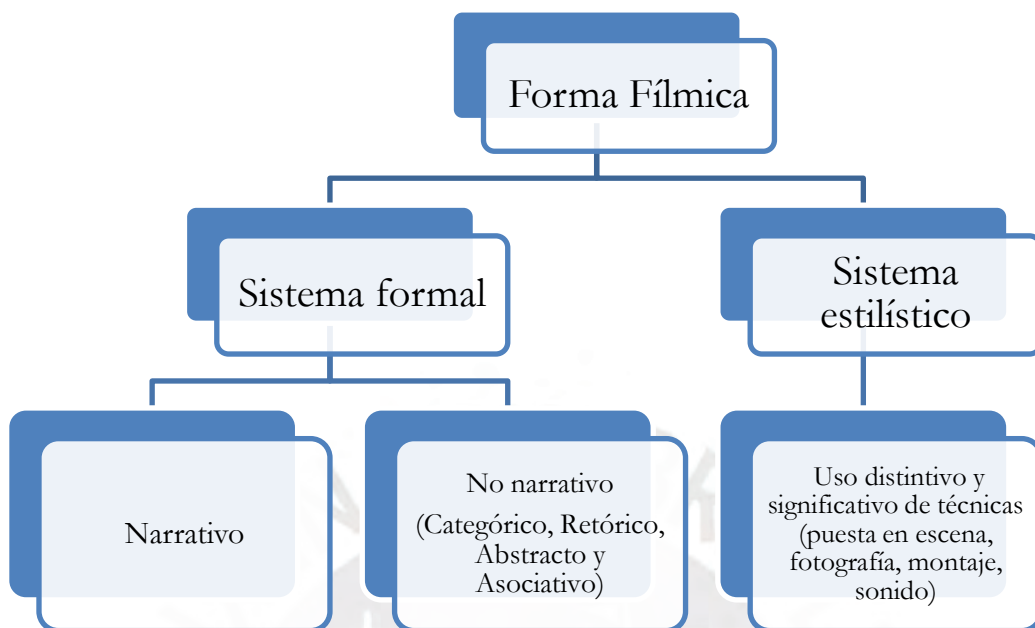
¹² Traducción personal de: The voice of the film does not address us directly. There is no voice of God or authority to guide us through what we see and to suggest what we should make of it” (Nichols 2001: 48).

¹³ Traducción personal de: “A “voice of perspective” speaks through the filmmaker’s specific decisions about the selection and arrangement of sounds and images. This voice advances an argument or makes proposals about the world by implication. The argument operates on a tacit level. We have to infer what the filmmaker’s point of view, in fact, is. The effect is less “See it this way” than “See for yourself.” (Nichols 2010: 75)

Para Nichols, un film como *Koyaanisqatsi* representa no sólo un claro ejemplo de documental poético, también es un film cuya voz opera de manera implícita ofreciendo, más bien, una representación del mundo con una perspectiva específica que “evoca sentimientos de pérdida y ruina en relación a la degradación del medio ambiente” (2010: 74, 75).

Hasta aquí los fundamentos teóricos propuestos por Bill Nichols, son un punto de partida para que podamos reconocer en *Koyaanisqatsi* características del modo poético de producción fílmica documental, así como una forma implícita de expresión, donde el realizador ofrece una perspectiva del mundo a través de un determinado uso del lenguaje audiovisual. A continuación, nos aproximaremos a los conceptos de forma fílmica y sistema formal no narrativo; ambos conceptos son examinados por Bordwell y Thompson, y son relevantes para nuestra investigación.

“La mente humana reclama la forma”, asegura Bordwell (1995a: 41), y es que si nos ponemos en la posición de espectadores ante una obra artística, ejercemos aquí una actividad perceptiva a partir de la cual podemos reconocer patrones, estructuras, hacer conexiones entre elementos que forman un todo sobre el cual volcamos nuestras expectativas y experiencias. En este contexto, el concepto de forma artística hace referencia a un “sistema de relaciones entre las partes” (1995a: 40); así, las obras cinematográficas como cualquier otra obra artística también tienen forma, más bien, una “forma fílmica”. La forma fílmica ha sido definida por Bordwell como “el sistema total que percibe un espectador de una película. La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme” (1995a: 42). Aquí “sistemas” es indicativo de “cualquier grupo de elementos dependientes entre sí y afectados unos por otros” (1995a: 42). Así pues, una película no es una combinación fortuita de elementos, más bien, es un sistema en el que elementos narrativos interactúan con elementos estilísticos (1995a: 43), tal como se puede apreciar en el siguiente diagrama propuesto por Bordwell (1995a: 144):



Un aspecto que no se debe perder de vista en cuanto a la forma es que ella implica a los espectadores a participar de manera activa en la obra artística por medio de la satisfacción o insatisfacción de expectativas: “La forma artística puede llevarnos a crear expectativas y luego satisfacerlas, ya sea al momento o al final de la película. O puede funcionar de modo que altere nuestras expectativas” (1995a: 45). Así, situaciones emocionales como el suspenso, la sorpresa y la curiosidad son efecto de un retraso en el cumplimiento de expectativas, el resultado de una expectativa equivocada, y la especulación sobre acontecimientos previos, respectivamente. Si bien no es posible establecer una suerte de receta para crear una película que provoque una respuesta emocional “correcta”, Bordwell asegura que “la emoción que sienta el espectador surgirá de la totalidad de las relaciones formales que perciba en la obra” (1995a: 48). Hasta aquí podemos comprender entonces que un film es un sistema complejo en el que se puede encontrar la interacción de elementos narrativos y de estilo cuya percepción genera en el espectador respuestas emocionales así como una búsqueda por la significación (aspecto, este último, a tratarse en un posterior subcapítulo).

Volviendo al diagrama de la forma fílmica, podemos identificar la existencia de un sistema formal no narrativo cuya examinación es relevante para nuestra investigación

pues, como ya se ha adelantado, *Koyaanisqatsi* no contiene una “historia” o “narración” entendida como una “cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio” (1995a: 65). Más bien, los autores Bordwell y Thompson han considerado a *Koyaanisqatsi* como un film representativo del sistema formal no narrativo de tipo asociativo.

El sistema formal no narrativo es un tipo de forma fílmica cuyo valor es comparable al de la forma narrativa, y que podría apreciarse en productos como películas experimentales, anuncios políticos, videos institucionales o educativos, entre otros. Bordwell distingue cuatro tipos de formas no narrativas: categórica, retórica, abstracta y asociativa. Brevemente describiremos estos sistemas formales para, finalmente, ahondar en el tipo asociativo, de relevancia para la investigación.

En el sistema formal categórico, una película se organiza en base a temas o categorías, entendiendo por ellas que son “grupos que crean los individuos o las sociedades para organizar sus conocimientos del mundo” (1995a: 104). Una película categórica “tendrá un tema amplio que organice su forma global, y luego introducirá categorías que dividan la película en segmentos” (1995a: 105); por ejemplo, un tema general podría ser la ciudad de Lima y las categorías, organizadas en segmentos de la película, podrían corresponder a las de monumentos emblemáticos, actividad gastronómica, diversidad cultural, música local, etcétera. Por lo general, comenta Bordwell, la película estará dividida por segmentos que ejemplificarán cada una de las categorías para, luego, finalizar volviendo al tema general. Para Bordwell, una película representativa de la forma categórica es la segunda parte de *Olimpiada* (1938).

En el sistema formal retórico utiliza la argumentación para persuadir al espectador a simpatizar con una opinión o postura hacia un tema determinado. Bordwell, identifica cuatro atributos básicos de la forma retórica: “Primero, se dirige al espectador abiertamente, intentando proponerle una nueva convicción intelectual, una nueva actitud política o la acción directa” (1995a: 112); segundo, el tema de la película será uno de opinión hacia el cual el espectador pueda adoptar varias actitudes, más el cineasta podrá hacer una defensa convincente de una determinada postura; tercero, “el cineasta apelará

a menudo a nuestras emociones, en vez de presentar pruebas a base de datos (1995a: 113); y, cuarto, “la película intentará a menudo convencer al espectador de que realice una elección que tendrá consecuencias en su vida cotidiana” (1995a: 113). Una película subordinada a la forma retórica podrá usar argumentos “a partir de la fuente”, argumentos “centrados en el tema”, o bien argumentos “centrados en el espectador (1995a: 113, 114). Para Bordwell, una película representativa de esta forma retórica es *The River* (1938).

En el sistema formal abstracto, la película se organiza en torno a rasgos puramente visuales, y el cineasta puede organizar las imágenes con el fin de comparar o contrastar cualidades como el color, la forma, el ritmo y el tamaño” (1995a: 119). Bordwell plantea que las películas abstractas se pueden organizar a modo de “tema y variaciones”: “una sección introductoria nos mostrará de forma relativamente simple las clases de relaciones que el filme utilizará como material básico. Luego le seguirán otros segmentos que presentarán tipos de relaciones similares pero con cambios” (1995a: 119). En este sistema formal se enfatizan las cualidades visuales de los objetos, y se produce una toma de consciencia de parte del espectador respecto a las formas y los sonidos percibidos. Para el autor, una película representativa de la forma abstracta es *Ballet Mécanique* (1924).

Un último tipo de forma no narrativa es la forma asociativa. Esta resulta de mayor relevancia para nuestra investigación dado que el propio Bordwell plantea un vínculo con *Koyaanisqatsi*, considerándola como un film representativo del sistema formal asociativo. “Los sistemas formales asociativos sugieren cualidades expresivas y conceptos mediante agrupaciones de imágenes”, asegura Bordwell, y en la yuxtaposición de imágenes y sonidos es que el espectador se ve incitado a ver una conexión, una asociación vinculante (1995: 127). Al igual que Bill Nichols en sus planteamientos sobre el documental poético, David Bordwell reconoce en la forma asociativa una cualidad poética que deja a entrever técnicas metafóricas y paralelísticas (1995a: 128). Un aspecto característico de las películas asociativas es que “las imágenes utilizadas [...] pueden ir de las convencionales a las sorprendentemente originales, y las conexiones conceptuales pueden ser evidentes o completamente desconcertantes”

(1995a: 129), asegura Bordwell. Además, se reconoce que muchas películas asociativas tienen como fin “conseguir una emoción familiar o un concepto vívido mediante imágenes y yuxtaposiciones” (1995a: 130).

Son dos los principios generales que se pueden encontrar en la forma asociativa, según el planteamiento de Bordwell. El primero es que el cineasta suele agrupar las imágenes en grupos amplios, y los hace dialogar con otros grupos de imágenes, a veces generando contraste. Por ejemplo, el autor reconoce en *Koyaanisqatsi* una secuencia que muestra la majestuosidad de la naturaleza con imágenes de cañones, nubes, canales, etcétera, pero, seguidamente, se aprecia una secuencia con imágenes de tuberías, postes eléctricos, fábricas, etcétera, generando un fuerte contraste (1995a: 129). El segundo principio es que la película empleará “motivos repetidos para reforzar las conexiones asociativas” (1995a: 129). Por ejemplo, el autor reconoce en *Koyaanisqatsi* motivos recurrentes, como podrían serlo las figuras humanas filmadas a cámara lenta a lo largo de la película, creando un aspecto de “congelamiento” en ellas que el autor equipara al aspecto de las pinturas de figuras humanas sobre la roca del inicio y el final de la película (1995: 129). Estos dos principios de la forma asociativa son también una guía para nuestro propio análisis de la música y la imagen de *Koyaanisqatsi* en las secuencias seleccionadas.

Finalmente, un aspecto relevante que atañe a nuestra aproximación al significado del film es que, en palabras de Bordwell, “la forma asociativa invita a la interpretación, a la asignación de significados generales a la película” (1995a: 130). En este punto el autor considera que una película de la forma asociativa puede generar significados a través de asociaciones creadas por la yuxtaposición de imágenes y que, como espectadores, “debemos estar preparados para cambiar nuestras expectativas frecuentemente y para especular sobre las conexiones posibles” (1995a: 130).

Hasta este punto hemos podido aproximarnos a los fundamentos teóricos que dan cuenta de que un film como *Koyaanisqatsi* participa tanto de un modo poético de producción documental así como de un sistema formal no narrativo de tipo asociativo.

A continuación, abordaremos la segunda área de nuestro marco teórico que se refiere a la combinación audiovisual.

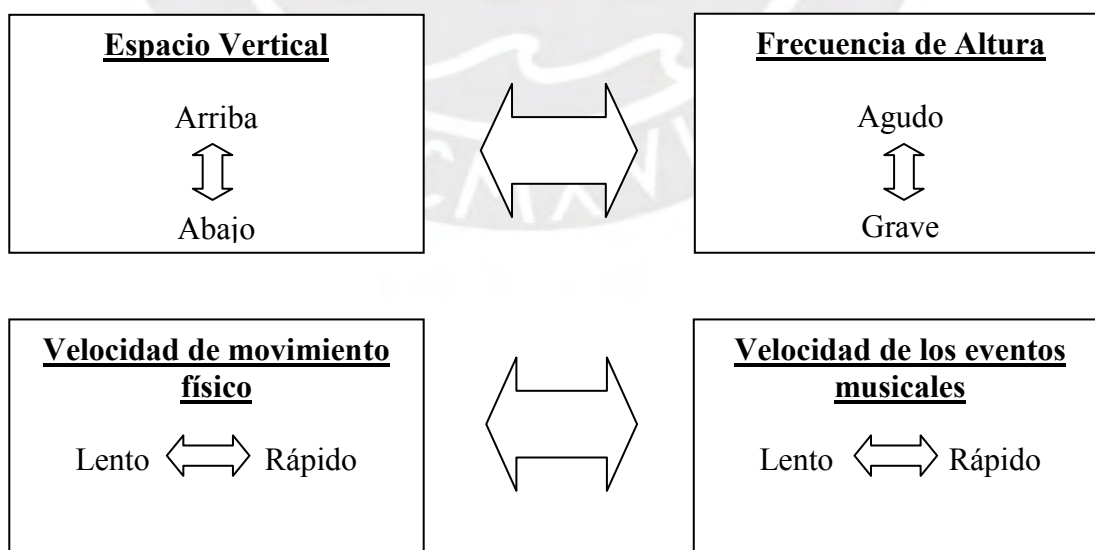
3.2. La combinación/interacción audiovisual

Nuestra segunda área a tratar en el marco teórico corresponde a la combinación audiovisual, o bien la interacción de los estímulos sonoros y visuales en un film. En este punto, nos basaremos en las ideas de un importante teórico del sonido y la música en el cine, Michel Chion. El término “audiovisión”, acuñado por Chion, da cuenta de un profundo interés del autor por colocar la percepción sonora al mismo nivel que la percepción visual para referirnos a la actividad de “ver” una película. Según el autor, “[...] las películas, la televisión y los medios audiovisuales, en general no se dirigen sólo a la vista. En su espectador —su «audio-espectador»— suscitan una actitud perceptiva específica que [...] proponemos llamar *audiovisión*” (Chion 1993: 11).

A menudo, Chion se refiere a la combinación audiovisual como una “ilusión audiovisual” o un “contrato audiovisual” (concepto con el que se propone evidenciar lo contrario a una relación natural y armoniosa preexistente entre las percepciones sonora y visual). Y es que en la combinación audiovisual una percepción influye en la otra y la transforma (1993:11). Es decir, entre las imágenes y los sonidos de un film (incluyendo la música, desde luego) se ha establecido un contrato audiovisual en el que “no se ve lo mismo cuando se oye y no se oye lo mismo cuando se ve” (Chion 1993: 11). Para los alcances de nuestra investigación esto es un punto de partida para comprender la relación que guardan la música y las imágenes en un film, pues implica reconocer la existencia de aportes y funciones individuales en la música, por un lado, y en la imagen, por otro, que en su combinación e interacción generan esta suerte de ilusión audiovisual desde la cual el espectador puede encontrar sentido al film. Aquí también resulta interesante una idea expresada por el compositor Hanns Eisler: “Debe existir una relación entre la imagen y la música. Si los silencios, los tiempos muertos, los momentos de tensión o lo que sea se rellenan con una música indiferente o constantemente heterogénea, el resultado es el desorden. La música y la imagen deben coincidir, aunque sea de forma indirecta o antitética” (Adorno y Eisler, citados por Xalabarder, 2006: 29).

En la interacción de la música y la imagen en el cine se han estudiado también las correspondencias habituales entre un estímulo sonoro y un estímulo visual, así como la capacidad de representación que tiene un sonido para evocar una cualidad visual: “[...] la música enfrentada a una imagen es capaz de asociarse a formas y manifestaciones visuales, y como resultado representar dichas manifestaciones incluso separadamente de la propia imagen, reforzando dicha relación” (López 2014: 42).

En este punto podemos echar mano de las correspondencias habituales que ocurren entre un estímulo sonoro y un estímulo visual, provistas por López Román (2014: 55-56). Por ejemplo, entre estas encontramos que puede lograrse una correspondencia entre un movimiento y un sonido de acuerdo a tres tipificaciones: “a) Temporal: el sonido dura lo que dura el desplazamiento; b) De altura física-sonora: el cambio de altura relativa en la vertical del espacio implica un cambio de altura musical también relativa; c) De textura-movimiento: el paso de una mano por una superficie rugosa puede representarse musicalmente por la duración de una nota más una determinada textura instrumental o tímbrica (un cierto efecto en un violín, como por ejemplo, el paso de una uña deslizándose sobre la cuerda)” (2014: 55-56). Así pues, estamos ante una correspondencia que nos permite equipar una cualidad sonora con una cualidad visual del siguiente modo:



La espacialidad, aspecto que habitualmente asociamos a lo visual, también puede ser expresada a través de la música. Según López, la espacialidad puede representarse atendiendo a la ubicación de la fuente sonora en el espacio, así como a través del uso de efectos de reverberación (2014: 62). El silencio, componente no menos importante en la música, puede, por sí mismo, connotar la quietud, la reflexión, el universo, etcétera, pero también puede ejercer un aporte valioso en la representación de un espacio: “[...] cuanto mayor es el silencio, más grande es el espacio”, afirma López (2014: 65).

Se ha estudiado también una suerte de correspondencia entre los colores y los timbres instrumentales, por ejemplo, tenemos la propuesta de Rafael Beltrán quien establece la siguiente clasificación: “a) *Colores cálidos* (p.e., rojo, amarillo, etc.): trompa, cuerda, vibráfono, guitarra, arpa (tesitura media-grave); b) *Colores fríos* (p.e. verde, azul, gris, etc.): piano (tesitura aguda), violín (tesitura muy aguda); c) *Colores ásperos* (p.e. marrón tierra, ocre, etc.): fagot, oboe, saxofón, trompeta con sordina, guitarra con distorsión; d) *Colores claros*, transparentes (p.e. blanco, amarillo, rosa pálido, azul cielo, etc.): flauta, flautín, celesta, glockenspiel; e) *Colores oscuros, opacos* (p.e. negro, marrón, azul cobalto, azul marino, etc.): flauta (tesitura grave), flauta en sol, flauta baja, clarinete (tesitura grave), clarinete bajo, violoncello, contrabajo, cuerda con sordina; f) *Colores incisivos, brillantes* (p.e. amarillo limón, blanco nieve, etc.): xylófono, piano (matiz forte)” (Beltrán citado por López, 2014: 73).

Otras correspondencias audiovisuales significativas tienen que ver con la representación de estados psicológicos de tensión o relajación según la intensidad sonora (mayor o menor volumen), su cualidad tímbrica (con distorsión o sin ella) o su armonía (disonante o consonante) (2014: 83-84). Hasta aquí hemos podido apreciar una serie de correspondencias entre los estímulos sonoros y visuales que nos permiten reflexionar sobre una interacción de la música y la imagen en una obra cinematográfica. Como afirma López, “ambas, música e imagen, se influyen mutuamente, por lo que constituyen un único producto artístico. Cuando se separan, ambas ven transformada su significación [...]” (2014: 92); de manera que “una misma imagen no significa lo mismo con diferentes músicas, de ahí la importancia de esta interacción “*musical-visual*” (2014:83).

A continuación, trataremos sobre la música cinematográfica, describiremos sus componentes principales y las funciones convencionales que cumple al interior de un film, de manera que podamos contar con herramientas suficientes para el posterior análisis musical.

3. 2. 1. Música cinematográfica

3. 2. 1. 1. *La ambientación musical y los sentidos expresivos de la música*

En esta investigación abordaremos la música cinematográfica a través de los conceptos de “ambientación musical” y de “sentidos expresivos de la música”, ambos propuestos por el Rafael Beltrán, compositor y teórico de la música en la producción audiovisual. Beltrán define la ambientación musical como una actividad que consiste en “elegir estéticamente la música apropiada a cada escena o secuencia que lo precise, considerando la unidad de conjunto y la sutileza particular en cada caso” (Beltrán 1991: 15). En esta definición se hace evidente una toma de decisión por parte del realizador (quizá en colaboración con el compositor o ambientador musical) respecto a la música que se insertará en el film (a menudo en la etapa de post-producción audiovisual). Así, la música cinematográfica, al igual que otros elementos de la forma fílmica, no es algo que se deje al azar, más bien, resulta de una elección estética en donde se considera a la música como “una manifestación artística que a través de su lenguaje sonoro nos “dice” algo” (Beltrán 1991: 20). De ahí que en el quehacer de la ambientación musical exista la necesidad de reconocer los sentidos expresivos de la música (sentido anímico y sentido imitativo); concepto que involucra aquello que un fragmento musical nos comunica visual y emocionalmente.

El sentido anímico, asegura Beltrán, es aquel que al escuchar un fragmento nos afecta emocionalmente. Aquí la música a través de sus componentes de timbre, tesitura, armonía, fraseo, movimiento, orquestación y ritmo, se convierte en expresión de los sentimientos humanos (tristeza, melancolía, alegría, etcétera). Por ejemplo, un estado

ánimico de excitación, desasosiego, exaltación, violencia, vehemencia, ira, temor, horror y desorden mental, resulta de las siguientes cualidades en siete elementos de la música:

1. **Timbre:** Claro e incisivo
2. **Tesitura:** Media, aguda o grave
3. **Armonía:** Atonal
4. **Fraseo:** Irregular
5. **Movimiento:** Irregular
6. **Orquestación:** Compleja
7. **Ritmo:** Marcado regular (Beltrán 1991: 20-23)

Por otro lado, el **sentido imitativo** es aquel que nos sugiere imágenes mentales. Según Beltrán, “Toda música tiene algo de imitativo. Un paisaje bucólico, el viento, la noche, el trueno, la lluvia, la noche... y otros muchos elementos naturales pueden ser “representados” por sonidos y combinaciones musicales” Beltrán 1991: 27). Por ejemplo, un sentido imitativo de vivacidad, movimiento, acción, vitalidad, decisión y humorismo, resulta de las siguientes cualidades en siete elementos de la música:

1. **Timbre:** Claro
2. **Tesitura:** Aguda
3. **Armonía:** Modo mayor
4. **Fraseo:** Regular
5. **Movimiento:** Rápido
6. **Orquestación:** Simple o llena
7. **Ritmo:** Regular, marcado (Beltrán 1993: 27-28)

En nuestra investigación contemplaremos el sentido anímico para visibilizar los estados emocionales que el fragmento musical evoca; igualmente, contemplaremos el sentido imitativo para visibilizar las “imágenes mentales” que el fragmento musical evoca, aunque, consideramos que su concepto no debería restringirse únicamente a reconocer

la imitación de fenómenos naturales, sino también, como una extensión de la palabra “imitación”, reconocer una sonoridad que, en su evocación, se asocie un lugar, país, época o compositor.

Son siete componentes musicales destacados por Beltrán. Es oportuno, entonces, revisar brevemente cada uno de éstos componentes que emplearemos para nuestro análisis musical:

1. **Timbre:** Puede entenderse como la “cualidad específica que nos permite distinguir dos o más sonidos iguales en altura, duración e intensidad, producidos por diferentes instrumentos o voces” (De Pedro 1992: 9)

2. **Tesitura:** Se refiere a la “gama de sonidos que puede producir un instrumento musical o voz humana”, esta puede ser subgrave, grave, media, aguda y sobreaguda (1991:144)

3. **Fraseo:** Se refiere a la “forma en que se produce el canto principal de una composición” (1991:25). Beltrán emplea cuatro distinciones sobre el fraseo que, en algunos casos, combina:

a) Un fraseo melódico es aquel que comprende una melodía entendida como un elemento “divino” que destaca sobre elementos “humanos” como el ritmo, la armonía y la orquestación.

b) Un fraseo de repetición regular, es decir, que comprende una frase melódica de movimiento rápido y que se apoya en ritmos más acusados.

c) Un fraseo de repetición irregular es aquel que comprende “frases aisladas, entrecortadas, que aún siendo independientes forman, de alguna manera, un discurso melódico coherente, aunque inestable” (1991:25)

d) Un fraseo rítmico es aquel que envuelve a la armonía, orquestación y ritmo como en “una sola unidad sonora difícil de analizar por separado. El todo, en estos casos, corresponderá a la característica de fraseo rítmico” (1991:25).

4. **Armonía:** Se refiere a la combinación simultánea de sonidos, generalmente agradable al oído y puede tratarse de una armonía mayor, una armonía menor o una armonía atonal (1991: 26 y 144).

5. **Ritmo:** Se refiere al “tipo de acompañamiento producido por instrumentos de percusión como por el diseño musical de otros instrumentos efectuando este menester” y puede ser regular, irregular, o percusivo (1991: 26)

6. **Movimiento:** Se refiere al “grado de velocidad (rapidez o lentitud) con que se ejecuta una obra musical” (De Pedro 1992: 140). Es un componente que, en la propuesta de Beltrán, puede tener las cualidades de enérgico, rápido, medio, lento, o reposado, y en la que “el movimiento rápido produce excitación y el lento reposo o calma” (Beltrán 1991: 21.)

7. **Orquestación:** Se refiere a “la cantidad de instrumentos musicales que intervienen en una composición” y ésta puede ser simple, llena o compleja (1991: 26).

A través de la descripción de estos siete componentes musicales en nuestro análisis no sólo podremos visibilizar cómo se ha construido la música del film *Koyaanisqatsi*, sino también, podremos descubrir aquello que su música evoca y nos “dice”, gracias a sus sentidos expresivos.

3. 2. 1. 2. *La música en el contexto cinematográfico y sus funciones en el film*

La música ha acompañado al cine desde sus inicios ya sea para ahogar el ruido del proyector o bien para establecer un lazo humano entre el espectador y las imágenes representadas. Además, “la música aplicada al cine no debía distanciarse demasiado de lo que acontecía en la pantalla para poder crear esa “atmósfera” o tensión necesaria que ya el público conocía de otro medio artístico como la ópera” (Beltrán 1991: 15). En el artículo titulado “El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico”, el compositor y docente universitario, Enrique Téllez, trae a la memoria la época del cine

mudo en la que era habitual que la proyección del film esté acompañada de una interpretación musical en directo:

“La incorporación de la música a la pantalla se produce de forma gradual, lo hace como testigo sonoro de un cine que no ha encontrado su propia voz, a través de la interpretación musical en directo durante la proyección de la película. No toda la música que acompaña al cine mudo se debe a la interpretación musical de un pianista o a la interpretación de diferentes obras por la orquesta local. Son muchos los directores que encargan partituras a compositores para que sean éstas las que acompañen su obra cinematográfica” (Téllez 1996).

Podemos agregar que la interpretación musical no sólo tenía lugar en la proyección del film, también se tiene conocimiento de directores como Federico Fellini y Stanley Kubrick quienes permitían la interpretación musical durante el rodaje “para favorecer el clima psicológico de la escena” (Téllez 1996). De manera que la música ha tenido un papel relevante tanto en la proyección como en la realización cinematográfica, incluso antes del cine sonoro. Ya hacia finales de la década de los años veinte, se logra la incorporación del sonido a la imagen en el mismo soporte material; películas como “Don Juan” (1926) y “El cantante de jazz” (1927) dan cuenta de “una nueva etapa en la historia del cine y la fructífera colaboración entre sonido e imagen” (Téllez 1996).

En adelante, la música aplicada al cine pasa a formar parte de una serie de componentes sonoros que juntos forman lo que se conoce como la banda sonora de una película. A menudo se considera que la banda de sonido se constituye por tres componentes: los diálogos, los efectos sala y la música de ambientación (Téllez 1996), pero también se considera un rango más amplio y específico de componentes de la banda sonora como son la palabra, los ambientes, los efectos, el silencio y la música. No obstante, hacemos la salvedad de que para fines de la presente investigación abordaremos la música como el principal estímulo sonoro del film considerando que en *Koyaanisqatsi* la música original de Philip Glass es casi omnipresente, y se impone sobre cualquier otro componente sonoro. Si bien este aspecto nos obliga a privilegiar la música del film,

también nos exige prestar atención, en nuestra escucha y análisis, al menor indicio sobre la presencia de algún componente sonoro no musical.

Algunas consideraciones pertinentes en nuestro conocimiento sobre la música cinematográfica tienen que ver con las clasificaciones que habitualmente se hacen de ella, así como las funciones que se asocian a la música en el interior de un film. En este punto notaremos que estas clasificaciones y funciones son comprendidas, en su gran mayoría, a la luz de películas más o menos convencionales, con una forma narrativa. Este aspecto, lejos de ser un obstáculo para nuestra investigación nos exige filtrar esta información y tener una base sobre la cual, posteriormente, podremos reconocer cómo se relaciona la música y la imagen en un film documental de tipo poético como *Koyaanisqatsi*. De manera que, tomando como base la clasificación de la música en el contexto cinematográfico del especialista en música de cine, Conrado Xalabarder, así como propuestas de Michel Chion, destacamos las siguientes tres clasificaciones:

En primer lugar, según su origen, la música puede ser original, preexistente o adaptada (Xalabarder 2006: 30-33). Original, cuando se trata de una pieza musical compuesta exclusivamente para el film considerando todo aquello que el planteamiento del film requiere de la música (este es el caso de *Koyaanisqatsi* con la música original de Philip Glass); preexistente, cuando es una pieza musical que ya ha sido compuesta con otros fines o previamente a cualquier intención de uso en el film; y adaptada, cuando se toma la música preexistente y se le hacen ajustes para su uso en el film.

En segundo lugar, la música cinematográfica se puede clasificar según su relación con la diégesis; es decir, su relación con “el mundo de la historia” (1995a: 67-68) o el universo del film; así, la música puede ser diegética o incidental (Xalabarder 2006: 33-37) La música diegética, también denominada “música de pantalla”, es aquella que pertenece al universo que el film propone al espectador, es la música que, en palabras de Chion, “emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y tiempo de la acción, aunque esta sea una radio o un instrumentista fuera de campo” (Chion, 1993: 82). La música incidental, también denominada “música de foso” es aquella que “acompaña a la imagen desde una posición off, fuera del lugar y del tiempo de la

acción” (Chion 1993:82). Por ejemplo, podemos reconocer que la música del film *Koyaanisqatsi* es incidental, o música de foso, pues su sonido no proviene de una fuente que se nos presenta en la imagen de manera directa o indirecta y entendemos que ningún personaje en pantalla escucha la música de Glass.

En tercer y último lugar, podemos rescatar la clasificación propuesta por Michel Chion al abordar el valor añadido por la música; es decir, “el valor expresivo e informativo por el que un sonido [en este caso, la música] enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo «natural» de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen” (1993: 16). Para Chion, la música tiene dos modos de crear una emoción específica: un efecto empático o un efecto anempático. Así, una música empática es aquella que “se adhiere, o parece adherirse directamente al sentimiento sugerido por la escena, y en particular al sentimiento que supuestamente están experimentando determinados personajes: dolor, preocupación, emoción, alegría, amargura, felicidad, etc.” (Chion 1997: 232). Por el contrario, la música anempática es aquella que muestra “una indiferencia ostensible ante la situación progresando de manera regular, impávida e ineluctable [...]”, de manera que “la intensidad emocional no disminuye, al contrario, sino que se eleva a otro nivel” (Chion 1993: 19; 1997: 233).

Luego de revisar estas tres clasificaciones habituales sobre la música en el contexto cinematográfico, consideramos importante destacar, a continuación, una serie de funciones o usos de la música que autores como Michel Chion y Claudia Gorbman han podido reconocer al interior de las películas. Nuevamente, esta información privilegia la función o uso de la música en las películas cuya forma filmica es narrativa, por ende, debemos tomarla como referencia para reconocer, en nuestra investigación, las funciones que cumple la música en *Koyaanisqatsi*, que, como ya hemos mencionado, tiene una forma filmica no narrativa.

De modo general, Jeffrey Ruoff, en su obra *Conventions of sound in documentary* afirma que “la música provee continuidad, camufla los cortes de edición, facilita el cambio de escenas, provee un estado de ánimo, ofrece entretenimiento y espectáculo,

hace posible interludios narrativos, secuencias de montaje y comentarios sobre las acciones”¹⁴ (Ruoff 1993: 33). Estas funciones o usos de la música han sido estudiados en buena medida por los autores Claudia Gorbman y Michel Chion. En la obra *Unheard Melodies*, Claudia Gorbman ya reconocía siete principios de la música en el cine narrativo:

1. La invisibilidad del equipo de producción de la música no-diegética (Gorbman 1987: 73). Este principio lleva a Chion a decir que “el público admite y acepta la representación de los violines tocando sobre una escena de amor, pero no la sala donde tocan los violines, la cara de los violinistas, el sonido de su respiración, etcétera” (Chion 1997: 124).

2. La inaudibilidad de la música. Este principio considera que “la música no está concebida para que se oiga conscientemente” (Gorbman citado por Chion 1997: 124). Aquí, Gorbman está pensando en una música que acompaña, es decir, que está subordinada a los diálogos y a la imagen (Gorbman 1987: 73; Chion 1997: 124).

3. La música como significante de la emoción. Para Gorbman, la música despierta, por sí misma, emociones, mas, en el cine narrativo, la música establece un clima, un estado de ánimo, y enfatiza una determinada emoción sugerida por la narración (Gorbman 1987: 73; Chion 1997: 125).

4. “Puntuación narrativa” (Gorbman citado por Chion 1997: 125). Bajo este principio, la música cumple funciones en dos categorías:

a) En primer lugar, la música da pistas referenciales y narrativas, por ejemplo, subrayando los principios y finales de secuencia, las partes del filme, contribuyendo en la caracterización de la época, el lugar, la cultura, así como la caracterización del punto de vista de un personaje (Gorbman 1987: 73, 82, 83; Chion 1997: 125).

¹⁴Traducción personal del siguiente fragmento: “Music provides continuity, covers up edits, facilitates changes of scenes, provides mood, offers entertaining spectacle, allows for narrative interludes and montage sequences, and comments on the action” (Ruoff 1993: 33)

b) Y, en segundo lugar, la música realiza una “puntuación connotativa”. Aquí, Según Gorbman, “la música “ancla” la imagen a un significado. Su presencia expresa estados de ánimo y connotaciones que, en conjunción con la imagen y otros sonidos, ayudan a interpretar los eventos narrativos así como los valores morales y éticos de un personaje”¹⁵ (Gorbman 1987: 84).

5. Factor de continuidad. Aquí la música provee continuidad rítmica y formal. Su presencia llena cualquier vacío, “funde las discontinuidades del montaje, tiende puentes entre las secuencias”; además, la música, “en tanto continuidad auditiva, parece mezclar y homogeneizar la discontinuidad visual, espacial o temporal” (Gorbman citado por Chion 1997:130).

6. Factor de unidad. Es por medio de la repetición y la variación de material musical que la música contribuye a la construcción de unidad narrativa y formal¹⁶ (Gorbman 1987: 73). De ahí que en las películas narrativas se reconozca la presencia de un tema musical recurrente, que aunque se presente con variaciones musicales sutiles, se convierte en la firma del filme y que comúnmente denominamos *leitmotiv*.

7. El principio de la transgresión. Esto es, según Gorbman, que la música de una película puede transgredir cualquiera de los principios expuestos. La transgresión aquí está al servicio de cualquiera de los otros principios, especialmente, si se requiere que un principio prevalezca sobre otro (Gorbman 1987: 73, 91).

Michel Chion, en su obra *Música de Cine* también aborda los principios identificados por Claudia Gorbman, pero como base para una propuesta “antifuncionalista” donde la música no está sujeta a principios estrictos: “Ciertamente, existe lo que podríamos llamar usos conscientes de la música cinematográfica, usos que se pueden aprender,

¹⁵ Traducción personal del fragment siguiente: “Narrative film music “anchors” the image in meaning. It expresses mood and connotations which, in conjunction with the images and other sounds, aid interpreting narrative events and indicating moral/class/ethic values of characters” (Gorbman 1987: 84).

¹⁶ Traducción personal del fragmento siguiente: “via repetition and variation of musical material and instrumentation, music aids in the construction of formal and narrative unity” (Gorbman 1987: 71).

utilizar, dominar cada vez mejor, pero la música no se somete a funciones, asignables y finitas, igual que no lo hacen el montaje o la interpretación de los actores” (Chion 1997: 192). De manera que, sin extender demasiado nuestro conocimiento en torno a las funciones o usos de la música cinematográfica, haremos mención a algunas ideas relevantes y complementarias de Chion al respecto.

En este punto ya estamos familiarizados con dos aportes de Chion sobre la música cinematográfica: en primer lugar, la clasificación “música de fondo/música de pantalla” (1997: 193), donde la música de fondo tiene la capacidad de comentar sobre la acción, mientras que la música de pantalla está vinculada a la escena y sus fuentes sonoras. En segundo lugar, y producto del efecto de “valor añadido por la música” (1997: 209; 1993: 16), la clasificación de “música empática/música anempática” (1997: 233) como efectos que conciernen a la música a un nivel emocional, algunas veces adhiriéndose al sentimiento sugerido por la escena y otras veces mostrando una total indiferencia antes la acción representada. Complementariamente a estos aportes de Chion sobre la música cinematográfica, podemos reconocer, de manera más dispersa, algunos efectos y funciones en torno a la música cinematográfica que destacamos a continuación:

1. La música como pegamento o navaja multiusos. Aquí, citando a Chion, la música “une y separa, puntúa o diluye, conduce o retiene, asegura el ambiente, esconde los *raccords* [entiéndase errores de continuidad] de ruidos o imágenes que «no funcionan»” (Chion 1997: 195).
2. La música, como elemento libre cuya intervención no requiere de mayor justificación, puede también “suavizar las limitaciones realistas [del cine sonoro], permitiendo prolongar la emoción de una frase más allá del momento forzosamente breve en que ésta se pronuncia, prolongar una mirada más allá del momento fugaz en que ésta brilla, prolongar un gesto que ya no es más que un recuerdo. La música destaca una palabra, un movimiento, un elemento concreto [...]” (1997: 197).
3. La música es también un vinculador del espacio – tiempo cinematográfico, pues “evita la dispersión creada por las numerosas elipsis de tiempo o los numerosos cambios

del decorado [...]” (1997: 197-198). Este es un efecto también destacado por Gorbman en su principio de continuidad.

4. Función de simbolización. La música simboliza al film y expresa sucintamente el universo que le es propio” (1997: 207). Para Chion, aquí la música es como “un significante, un microcosmos” del mundo que el film propone al espectador (1997:208), de manera que el compositor se sirve de trucos y características musicales para simbolizar o expresar, por ejemplo, una cualidad interior del personaje principal como explica Chion en el caso de la película *Taxi Driver*: “En los créditos de *Taxi Driver* de Martin Scorsese, el tema básico escrito y orquestado por Bernard Herrmann sobre dos notas , en crescendo-decrescendo, simboliza y resume el estado de presión del personaje principal, taxista Travis Bickle” (1997: 207).

5. El efecto de síncrexis. Este concepto combina las palabras “síntesis” y “sincronización”, y se refiere al efecto producido por dos fenómenos sensoriales concretos y simultáneos que son percibidos inmediatamente como un solo y único suceso (1997: 210). En ese sentido, la música puede establecer una “puntuación sincrónica”, o “mickeymousing”, término que a menudo refiere a los dibujos animados en su “seguimiento sincronizado de la acción por la música” (1997: 127). Este efecto más caricaturizado, ilustrativo o imitativo de la música también había sido notado por Gorbman.

6. Efecto de *temporalización*. Es aquel mediante el cual “una cadena sonora que por definición está casi obligatoriamente inscrita en el tiempo, otorga un tiempo a una imagen que por sí misma no lo conllevaría forzosamente” (1997: 212).

7. La música co-irriga y co-estructura el film. La función de irrigación es, en palabras de Chion, “un principio de animación dinámica, de creación y de mantenimiento de una energía” (1997: 219). Mientras que la función de estructuración tiene que ver con los “puntos de sincronización” o “puntos de verticalidad” que contribuyen a organizar la forma del film (por ejemplo, desglosar el film en partes) o puntuar un gesto o una expresión en sincronía.

Las alusiones respecto a la música cinematográfica y sus múltiples aplicaciones en un film las encontramos por doquier en la obra, ya mencionada, de Chion. Es muy probable que alguna función o uso haya pasado inadvertido; sin embargo, podemos considerar que, tanto los siete principios de Gorbman como las aplicaciones de la música cinematográfica que hemos identificado en las ideas de Chion, son un marco de referencia, para nada riguroso e inflexible, al que podemos recurrir en nuestro análisis de la música y la relación audiovisual en *Koyaanisqatsi*.

3. 2. 2. Imagen cinematográfica

3. 2. 2. 1. *Narrativa visual y los componentes visuales básicos de la imagen*

En esta investigación, cuando hablamos de “la imagen de un film” o, a veces, simplemente “la imagen”, estaremos aludiendo, implícitamente, al concepto de “imagen cinematográfica” que puede ser definida como “[...] el producto de una ilusión óptica generada a partir del doble movimiento del análisis fotográfico de la realidad visual dinámica, descompuesta en imágenes estáticas consecutivas, y de su posterior síntesis o recomposición en la fase de proyección de tales imágenes sobre una pantalla” (Gubern, citado por María Martínez 2015: 21-22). Se debe considerar también a la imagen secuencial “no solo como una unidad en sí misma, sino como una pieza no autónoma que forma parte de un *continuum* más extenso y en el que interactúa con elementos anteriores y posteriores (Rajas, citado por María Martínez 2015: 22). Dicho esto, nuestra aproximación a la imagen del film *Koyaanisqatsi* se realizará a través de las ideas de Bruce Block en su obra *Narrativa Visual*.

Para Block, “toda imagen contiene una historia, unos componentes visuales y, a veces, unos sonidos. Estos tres elementos puestos en conjunto, comunican el significado de la imagen al espectador” (Block 2008: 2). Así, se nos presenta a los componentes visuales básicos, como los pilares fundamentales de toda imagen fija o en movimiento que vemos. Como afirma Block, “un componente visual comunica estados de ánimo, emociones, ideas y, aún más importante, marca una estructura visual en una imagen”

(2008: 2). A continuación, presentaremos los siete componentes visuales básicos y su correspondiente descripción según la propuesta de Block:

1) **Espacio:** Este componente hace referencia a tres tipos de espacio: el espacio físico frente a la cámara, el espacio como aparece en la pantalla, y el tamaño espacial de la pantalla en sí misma.

a) Espacio físico frente a la cámara: Tiene la cualidad de ser tridimensional, es “el mundo real en el que vivimos”, afirma Block, pues “posee altura, anchura y profundidad”.

b) Espacio como aparece en la pantalla: Cuenta con los subcomponentes de espacio profundo, espacio plano, espacio limitado y espacio ambiguo. El espacio profundo puede dar al espectador la ilusión de la tridimensionalidad de la imagen a través de los indicios de profundidad o la perspectiva, la diferencia de tamaño en los objetos, movimientos de cámara tridimensionales (como el travelling in/out), el solapamiento de un objeto sobre otro, etcétera. El espacio plano “enfatisa la cualidad bidimensional de la pantalla plana” (2008:47) a través de planos frontales, consistencia de movimiento, movimientos de los objetos en paralelo al plano de la imagen, fondo de imagen desenfocado, etcétera. El espacio limitado resulta de “una combinación específica de indicios del espacio profundo y del espacio plano” (2008: 58), de manera que utiliza todos los indicios del espacio profundo a excepción de los planos longitudinales y el movimiento de los objetos en perpendicular al plano de la imagen. El espacio ambiguo es aquel que “se crea cuando el espectador es incapaz de entender el tamaño real o las relaciones espaciales de los objetos en la imagen”; aquí, los “indicios relativos al tamaño y al espacio no son fiables, resultan confusos o provocan desorientación.

c) Tamaño espacial de la pantalla en sí: Aquí entra a tallar la relación de aspecto; es decir, la “relación proporcional entre la anchura y altura de un encuadre” (2008: 68), las particiones de pantalla (en mitades, tercios, parrilla, reencuadre cuadrado, sección áurea), y la creación de un espacio cerrado (cuando la imagen se ve encerrada por los

límites del marco) y un espacio abierto (cuando da la sensación que el espacio existe fuera de los límites del marco).

2 y 3) **línea y forma**: Una línea es un efecto perceptivo y surge cuando entran a tallar otros componentes que nos permiten verla; mientras tanto toda forma aparenta estar construida a base de líneas. Al tratar sobre las líneas debemos tener en consideración que una imagen puede ser reducida a simples líneas (con el propósito de evidenciar su patrón o motivo lineal) y que incluso un objeto en movimiento podría dejar un rastro, una suerte de línea visible a su paso, ya sea real o virtual. Podemos destacar tres aspectos de las líneas cuyas cualidades influyen en una mayor o menor intensidad en la imagen: a) Orientación: “la angulación lineal creada por objetos inmóviles o estáticos” (2008:107); Dirección: Hay ocho direcciones en las que un objeto puede moverse en pantalla y un aspecto a tener en cuenta reside en la afinidad (o poca intensidad) que generan los objetos que se mueven en la misma dirección; Tipo de línea: Aspecto que “define la naturaleza rectilínea o curvilínea de una línea dada” (2008:103). Aquí una línea recta puede connotar las cualidades de agresiva, ordenada, contundente, mientras que una línea curva puede connotar las cualidades de indirecta, infantil, orgánica, flexible, etcétera.

Al hablar de las formas, por otro lado, debemos considerar su bidimensionalidad o tridimensionalidad y tener como referencia las “formas básicas” (círculo, cuadrado y triángulo). Se genera un mayor contraste o intensidad en las formas tridimensionales.

4) El cuarto componente es el de **tono** y hace referencia al brillo de los objetos en relación con la escala de grises, donde “el área más brillante atrae la atención del espectador (especialmente si no hay movimiento)”. Para dominar el brillo de los objetos se ejerce un control reflexivo (dirección de arte), control incidental (mediante la iluminación) y el control expositivo (la exposición, selección de la óptica y la cámara).

5) El quinto componente es el del **color** y sobre él se dice que es el componente más incomprendido, que las palabras nunca pueden llegar a describirlo adecuadamente. Sin embargo, Block propone que solo hay 8 matices: rojo, naranja, amarillo, verde, cian,

azul, violeta (o púrpura) y magenta. Aspectos a considerar son: el valor de brillo (la adición de blanco o negro sobre el matiz); saturación o desaturación (la intensidad del color, donde el matiz saturado será un matiz puro y vívido).

6) El sexto componente es el de **movimiento**, componente que más atrae la atención y se pone de manifiesto a través de los objetos, de la propia cámara y en los ojos del espectador cuando observa la escena. Según el autor, tres cosas que pueden moverse son un objeto, la cámara y el punto de interés del público. En el movimiento de un objeto nos interesará conocer su dirección (horizontal, vertical, diagonal, circular), su tipo (recto, curvo), su escala (distancia que un objeto recorre en pantalla y que puede ser larga o corta en relación al encuadre) y su velocidad (rápida, normal o lenta). En cuanto a los movimientos de cámara tenemos los bidimensionales (paseo horizontal y vertical, y zoom) y los tridimensionales (el travelling in, out, lateral y grúa), donde los movimientos tridimensionales son más intensos que los bidimensionales. La velocidad de paso de la película en cámara generando los efectos de cámara rápida o cámara lenta son también aspectos a considerar en este ámbito. El movimiento del punto de interés hace referencia al “desplazamiento de la mirada del público cuando observan diferentes áreas de la pantalla” (Block 2008: 186). Al preguntarse el autor qué atrae primero la mirada del espectador, la respuesta es el movimiento.

7) Finalmente, el séptimo componente es el del **ritmo**, que es el ritmo que se ve y se encuentra en objetos estacionarios, en objetos en movimiento y en el montaje (Block 2008: 2-3). En cuanto al ritmo de los objetos estáticos, aquí se genera el ritmo visual por la colocación de los objetos en el encuadre (composición) y se debe prestar atención a su alternancia, repetición y tempo. En cuanto al ritmo de los objetos móviles, el autor distingue un ritmo visual primario de un ritmo visual secundario. En el primero, se genera ritmo cuando un objeto entra y sale del encuadre, cuando un objeto se mueve por delante o detrás de otro objeto, cuando un objeto se mueve y se detiene y cuando un objeto cambia de dirección. El segundo, hace referencia al “movimiento de parte de un objeto que ya esté generando un ritmo primario genera un ritmo secundario” (2008: 220). Finalmente, Block destaca el ritmo de montaje donde “cada vez que el montador corta se genera un nuevo pulso rítmico” (2008:221) y aquí también se debe considerar

los componentes básicos de alternancia, repetición y tempo: “la alternancia se aplica porque el corte es el acento o pulso y el tiempo entre cortes es la alternancia no acentuada. Cuanto mayor sea el contraste visual en los componentes visuales entre un plano y otro, más marcado será el pulso generado por el corte” (2008: 221).

En la propuesta de Block, los conceptos de afinidad y contraste resultan de gran ayuda al momento de analizar la imagen: “Cada componente visual puede generar contraste y afinidad y contribuir a la intensidad y a la estructura visual” (2008: 247); de manera que un mayor contraste se traduce en una mayor intensidad visual y una mayor afinidad se traduce en una menor intensidad visual. En un planteamiento visual siempre podremos distinguir tres variaciones: a) una constante (donde cualquier componente visual se mantiene o es usado de igual modo); b) una progresión (donde ocurre un cambio gradual en las cualidades de algún componente visual); c) un contraste o afinidad.

Estos componentes visuales básicos pueden ejercer un tipo de comunicación con el espectador así como lo hace la música cuando comunica emociones y, dentro de la investigación, estos componentes nos permitirán describir y analizar la imagen en *Koyaanisqatsi*, tarea que corresponde a nuestro segundo objetivo de investigación.

3. 3. El significado del film

Para tratar sobre el significado del film, recogeremos la propuesta de David Bordwell, teórico del cine, sobre los cuatro tipos de significado que se pueden extraer de una película: referencial, explícito, implícito y sintomático. Para Bordwell, “el espectador [como observador activo] está examinando constantemente la obra [cinematográfica] en busca de una significación mayor, en busca de lo que dice o sugiere” (1995a: 49). Aquí, el papel del observador (con el que podemos sentirnos identificados en tanto analizamos y “audiovemos” una película) es importante pues “el texto [obra literaria, obra de teatro, película, etcétera] está inerte hasta que el lector, oyente o espectador entra en contacto con él y actúa” (1995b: 19). En ese sentido, Bordwell no considera que los significados “se encuentran”, más bien, “se elaboran” (1995b: 19) tal como se nos sugiere en el siguiente fragmento textual:

“[...] la comprensión y la interpretación implican la construcción de significado a partir de indicaciones textuales. [...] Al ver una película, el receptor identifica ciertas indicaciones que le incitan a ejecutar numerosas actividades de inferencia, que van desde la actividad obligatoria y rapidísima de percibir el movimiento aparente, pasando por el proceso «más penetrable desde un punto de vista cognitivo», de construir, digamos, vínculos entre escenas, hasta el proceso aún más abierto de atribuir significados abstractos al filme” (1995b: 19).

Si tuviésemos que confrontar las ideas de Bordwell aquí expresadas con los objetivos de nuestra investigación, podríamos coincidir en que por parte del investigador/espectador, en contacto con la película, se construye el significado del film producto de la actividad interpretativa; no obstante, proponemos también abordar una película como una obra evocadora de emociones, asociaciones y, desde luego, significado. Dicho esto, podemos presentar los cuatro tipos de significado, desde el más tangible al más abstracto, que tanto observadores como críticos pueden construir al encontrar el sentido de una película:

1. Significado referencial: En este tipo de significado el observador “construye una versión de la *diégesis*, o mundo espacio-temporal, y crea una historia (*fábula*) que tiene lugar dentro de sus límites” (1995b: 24). Ante formas no narrativas, el observador puede proponer “un mundo que manifieste estructuras de naturaleza categórica o argumental” (1995b: 24). Para ejemplificar mejor este tipo de significado, Bordwell presenta una primera afirmación sobre la película *El mago de Oz*: “Durante la depresión, un ciclón se lleva a una muchacha desde la granja de su familia en Kansas hasta la mítica tierra de Oz. Tras una serie de aventuras, regresa a casa” (1995a:49). Este significado se nutre de información (referencias intratextuales) propia del mundo de la ficción, como el lugar llamado Oz, y también se nutre de información (referencias extratextuales) que aluden a un mundo fuera de la ficción y de la película, como la época de la depresión y Kansas.

2. Significado explícito: Implica un nivel superior de abstracción: “Cuando el espectador o crítico considera que la película está, de un modo u otro, «manifestando» significados abstractos, está construyendo lo que denominaré significado explícito” (1995b: 25). Aquí se considera que la película está “hablando directamente” y para ejemplificar este tipo de significado, Bordwell presenta una segunda afirmación sobre la película *El Mago de Oz*: “Una muchacha sueña que abandona su casa para escapar de sus problemas. Sólo después de haberse marchado se da cuenta de cuánto significa para ella su hogar” (1995a: 49). Esta afirmación se puede haber basado en una indicación explícita (en este caso, verbal) del propio film como la declaración de Dorothy al final del film: “no hay ningún sitio como el hogar” (1995a: 50). No obstante, este tipo de significado (así como el significado referencial) “funciona dentro de la forma global de la película”, afirma Bordwell; por lo tanto, requiere prestar atención a la manera cómo estos “significados explícitos interactúan con otros elementos del sistema global” (1995a: 50).

En este punto conviene hacer la distinción que propone Bordwell entre comprensión e interpretación, pues se considera que la actividad de la comprensión, entendida como “ars intelligendi” o “arte de comprender” (1995b: 18) es la que construye los significados referenciales y explícitos, mientras que la actividad de la interpretación entendida como “ars explicandi” o “arte de explicar” (1995a: 18) es la que construye los significados implícito y sintomático a ahondar en adelante:

3. Significado implícito: También denominado significado disimulado o simbólico, es todavía un nivel más abstracto que los anteriores. Aquí considera que la película está “hablando indirectamente” (1995b: 25). Bordwell asegura que el carácter abstracto de los significados implícitos puede dar lugar a conceptos muy amplios que reciben el nombre común de «temas», «problemas», «asuntos» o «cuestiones» (1995a: 51; 1995b: 25). Para ejemplificar este tipo de significado, Bordwell presenta una tercera afirmación sobre *El Mago de Oz*: “Una adolescente pronta a enfrentarse al mundo de los adultos anhela el regreso al sencillo mundo de su infancia, pero finalmente acepta las exigencias de la edad adulta” (1995a: 50). Se observa entonces que en esta afirmación se presenta el tema de la transición de la adolescencia a la adultez; no

obstante, Bordwell precisa que “resumir *El mago de Oz* como una película que trata simplemente sobre los problemas de la adolescencia no hace justicia a las cualidades específicas del filme como experiencia [...]”; por lo tanto, sugiere no abandonar las características particulares y concretas de la película en esta búsqueda del significado implícito.

4. Significado sintomático: También denominado significado reprimido, representa un nivel de abstracción y generalización mayor que los anteriores. Bordwell afirma que “si el significado explícito es como un ropaje transparente, y el significado implícito es como un velo semiopaco, el significado sintomático es como un disfraz” (1995b: 25). Aquí el observador construye los significados sintomáticos partiendo de que la obra los divulga «involuntariamente» (1995b: 25), y se puede considerar la película como “dentro de una tendencia de pensamiento” (1995a: 52), como un producto cultural en donde se pueden rastrear procesos económicos, políticos e ideológicos (1995b: 26). Al respecto, Bordwell presenta una cuarta afirmación para ejemplificar el significado sintomático de *El mago de Oz*: “*En una sociedad donde la valía humana se mide por el dinero, el hogar y la familia parecen ser el último refugio para los valores humanos. Esta creencia es especialmente válida en tiempos de crisis económica, como la de Estados Unidos en los años treinta*” (1995a: 51). Se advierte entonces que “muchos significados de películas son en el fondo ideológicos; es decir proceden de sistemas de creencias culturales específicas sobre el mundo” (1995a: 52).

Teniendo en consideración estos lineamientos teóricos de Bordwell sobre la construcción de significado del film, nos proponemos, en la presente investigación, realizar una reinterpretación del significado de *Koyaanisqatsi* contemplando, principalmente, nuestros hallazgos sobre la construcción e interacción de la música y la imagen en el film, y, de manera complementaria, información extratextual como aquello que se ha estudiado o se ha dicho sobre el film, el contexto de producción de la película (para rastrear, justamente, tendencias ideológicas e información extratextual), la visión de los realizadores, en tanto legitiman temas y problemáticas representadas en el film, y, como veremos más adelante, la evocación de un universo futurista y una sonoridad minimalista.

3. 4. Koyaanisqatsi

3. 4. 1. Contexto de producción

Para tratar sobre el contexto que envuelve la producción de este documental, podemos empezar remontándonos a la década de los años setenta, cuando Godfrey Reggio trabajaba con el IRE (Institute of Regional Education) en una campaña mediática, patrocinada por el ACLU (American Civil Liberties Union) contra el uso de la tecnología y la vigilancia para la invasión de la privacidad y el control sobre el comportamiento de las personas. La campaña produjo un conjunto de productos audiovisuales para televisión, a modo de spots televisivos, en los cuales ya se pueden apreciar formas no narrativas y rasgos experimentales, como se puede apreciar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=pgITx7DutmU>. En esta campaña, llevada a cabo en abril de 1974, podemos encontrar una mirada que vincula la tecnología con la invasión de la privacidad de las personas y, consecuentemente, un control total del comportamiento humano, casi como una reminiscencia del universo de la novela *1984* de George Orwell: “Este proyecto se llevó a cabo en 1974 y sentíamos ya que el enigma del 84 como metáfora estaba más presente y operativo que nunca en el mundo en que vivíamos, en Norte América”¹⁷ (Reggio citado por Elmore: 2012a). El éxito de esta campaña llevó a Reggio y el IRE a desarrollar su segundo proyecto: Koyaanisqatsi.

Poco antes de que el proyecto tome forma, Reggio, junto a Ron Fricke, director de fotografía del film, y junto a otros artistas, grabaron material audiovisual relacionado a temáticas como la electricidad, las corporaciones a cargo, la adicción, el comportamiento hermético de las personas, etcétera, pero en un estilo cursi que llevó a Reggio a rechazar todo el material grabado para el proyecto: “Mis grandes maestros son los errores que cometo, y este fue uno grande. Pero tuve que atravesar por esto para

¹⁷ Traducción personal de la siguiente declaración: “[...] this project was done in 1974 and we felt that it was already present, the conundrum of 84 as a metaphor, was already more than operative in the world we lived in North America” (Reggio citado por Elmore: 2012).

darme cuenta de que esto no era lo que queríamos hacer”¹⁸ (Reggio citado por Elmore: 2012b). No obstante, la idea de hacer una película continuó vigente, incluso sin tener de antemano una idea sobre su duración, su presupuesto o su ventana de difusión. En este aspecto sale a relucir la humildad e ingenuidad de Reggio, pues en este punto él no tiene ninguna formación en cine, más bien proviene de una formación religiosa ya que, en su juventud, había estado preparándose para convertirse en monje de la congregación de nombre Christian Brothers. Aún así, desde el inicio del proyecto, en 1975, Reggio tuvo claro que la película debía ser no-verbal, y que debía constar de imágenes y música original.

En el proceso, Reggio se rodeó de personas talentosas como Ron Fricke y Philip Glass: “Este es un trabajo colaborativo, actúo como si supiera lo que hago, pero trabajo con personas más talentosas que yo y que saben lo que hacen”¹⁹ (Reggio citado por Civilnet: 2013). Al proyecto se sumó también el documentalista Hilary Harris, quien en su cortometraje *Organism* (1975) ya había explorado la técnica del timelapse o el efecto de la cámara rápida en la ciudad de Nueva York. Varias de las tomas de Harris fueron usadas en el montaje final de *Koyaanisqatsi*.

Frente a la cámara de Ron Fricke se registraron acontecimientos propios de la década y del contexto estadounidense como el apagón de Nueva York de 1977, acontecimiento conocido por traer consigo desorden público y saqueos en tiempos de crisis financiera, o un acontecimiento como la decadencia y demolición del megaproyecto urbanístico Pruitt-Igoe, paradigma del fin de la arquitectura moderna. No obstante, como hemos podido observar que existe un punto de vista sobre la tecnología en torno a la gestación de *Koyaanisqatsi*, proponemos apartarnos ligeramente del film para tratar un fenómeno contextual que se refiere a los avances tecnológicos de la época y su impacto en la sociedad, y que ha sido descrito como “el shock del futuro”.

¹⁸ “My biggest teachers are the mistakes that I make, and this was a big one. But it was a mistake I had to go through to see that that’s not what we wanted to do”.

¹⁹Traducción personal de la siguiente declaración: “This is a collaborative form, I act as if I know what I’m doing, but I work with people much more talented than I that know what they’re doing” (Reggio citado por Civilnet: 2013).

Resulta interesante ahondar brevemente en las ideas en torno a la tecnología que surgieron en las décadas de los años 60 y 70, pues consideramos probable que *Koyaanisqatsi* se haya nutrido en buena medida por el pensamiento futurista de la época, donde encontramos como exponente destacable la figura de Alvin Toffler, escritor futurista y autor de un influyente libro denominado “Future Shock” (1970). Ya unos años antes, Alvin Toffler había publicado en la revista *Horizon* un artículo denominado “The future as a way of life” (1965) donde explicaba que así como hablamos de “shock cultural” como el efecto que la inmersión en una cultura extraña provoca sobre el visitante no preparado, también se puede hablar de un “shock del futuro” como la “vertiginosa desorientación que trae consigo la llegada prematura del futuro”, de manera que podríamos estar hablando de “la enfermedad más importante del mañana”²⁰ (Toffler 1965:451). En el pensamiento futurista de Toffler, el shock del futuro es un “fenómeno de tiempo, un producto del ritmo acelerado con el que cambia la sociedad”²¹ (Toffler 1965:452).

Para futuristas como Toffler, el siglo XX, en comparación con otras épocas, trae consigo problemáticas globales como un incremento abismal en el consumo de la energía, una sobrecarga informativa, incremento de la población mundial, la agricultura como una actividad que ha dejado de ser dominante en la economía, etcétera. Si el paso de una sociedad pre-civilizada hacia una sociedad civilizada se puede considerar una transición significativa en la historia humana, entonces, el siglo XX es para los futuristas una segunda transición, de una sociedad civilizada a una sociedad post civilizada, donde sumado a las problemáticas globales ya mencionadas tenemos el desarrollo de los viajes aéreos, vuelos espaciales, la televisión, la energía nuclear, la invención de la computadora, o el descubrimiento del ADN y sus posibilidades sobre el control de la evolución, etcétera, de manera que la ruptura con el pasado se hace todavía más clara (Toffler 1965: 454). En este contexto, el shock del futuro, nos dice Toffler,

²⁰ Traducción personal del siguiente texto: “[Future Shock] is the dizzying disorientation brought on by the premature arrival of the future. It may well be the most importante disease of tomorrow” (Toffler 1965: 451).

²¹ Future Shock is a time phenomenon, a product of the gratly accelerated rate of change in society” (Toffler 1965: 451).

“es la respuesta a un estímulo excesivo. Se produce cuando el individuo se ve obligado a actuar por encima de su nivel de adaptación” (Toffler: 1970: 426). Este fenómeno nos deja frente a un individuo psicológicamente abrumado, y por extensión, una sociedad igualmente afectada en la que resulta común la afirmación de que el mundo “se ha vuelto loco” y donde tenemos a “masas de personas corrientes que descubren que no pueden enfrentarse racionalmente con el cambio [...]”, o bien, “la marcha hacia el superindustrialismo” (Toffler: 1970: 454).

Los planteamientos futuristas de Toffler resultan útiles para nuestra investigación en la medida en que representan un componente ideológico de la década de los años 60 y 70, en adelante, así como una mirada hacia el futuro de una sociedad moderna y tecnológica de la cual *Koyaanisqatsi* y sus realizadores, pudieron haberse nutrido.

3. 4. 2. Una primera aproximación al significado de *Koyaanisqatsi*

Anteriormente, hemos referido que Godfrey Reggio, director del film, considera que depende del espectador descubrir el significado del film de manera que para algunos puede ser una oda a la tecnología, un film medio ambientalista, etcétera. Las posibilidades interpretativas parecen múltiples en este film que, junto a *Powaqqatsi* y *Naqoyqatsi*, en palabras de Reggio, estuvieron “desde un inicio concebidas como incompletas en su forma” de manera que “cada espectador tendrá una experiencia diferente del film porque la audiencia completa el tema, no yo”²² (Reggio citado por Civilnet 2013). No obstante, si ahondamos en las declaraciones de Reggio a la prensa podremos reconocer pistas que nos ayuden a aproximarnos al significado del film.

Podemos prestar atención a un aspecto que ya habíamos reconocido en el contexto de producción del film, a saber: un componente ideológico vinculado al mundo moderno, la era tecnológica y todo lo que subyace a ella: “Estas películas nunca fueron sobre el efecto de tecnología o de la industria en las personas, sino que, todos, los políticos, la educación, la estructura financiera, la estructura del Estado-nación, el lenguaje, la

²² Traducción personal de la siguiente declaración: “These films were from the beginning conceived as incomplete in form. [...] the audience completes the subject, not me” (Reggio citado por Civilnet 2013).

cultura, la religión, todo esto subyace y está envuelto en la tecnología” (Godfrey Reggio citado por Carson: 2002)²³. El cineasta a menudo ha indicado que su sensibilidad e ideas en la realización de *Koyaanisqatsi* giraron en torno a la intención de “hacer que el fondo pase a primer término”; esto parte de un interés del autor por lo que está tras la superficie de las cosas, pero Reggio va más allá y afirma que “el principal acontecimiento de nuestra actualidad está pasando desapercibido por quienes vivimos en él. El acontecimiento es el siguiente: la transición de una antigua naturaleza o un entorno natural como anfitrión de la vida para la habitación humana hacia un entorno tecnológico, hacia la tecnología de masas como el entorno de la vida”²⁴ (Reggio citado por Carson 2002). Este aspecto nos trae a la memoria nuevamente el pensamiento futurista de Toffler cuando hablaba de una suerte de segunda transición, de la sociedad civilizada a la sociedad post civilizada. De cualquier forma, Reggio nos ha provisto aquí de un punto de vista, que como espectadores, podemos trasladar a nuestra reflexión sobre el significado del film, así como, estar abiertos a descubrir, en el universo que nos propone el film, la evocación de un proceso de transición a una era tecnológica todo abarcante.

Para Reggio, “vemos el mundo a través del lenguaje con el que hablamos”, sin embargo, considera que el lenguaje actualmente ya no tiene la capacidad de describir el mundo en que vivimos. La decisión de Reggio de usar el término “Koyaanisqatsi”, de lengua Hopi, tiene el propósito de evitar cualquier preconcepción o prejuicio que el espectador pudiese tener en torno al título del film, pues, el espectador común y silvestre no conocería el término, incluso, como afirma Reggio, “la mayoría de Hopis han olvidado ese término o nunca supieron de él” (Reggio citado por Civilnet 2013). Cuenta Reggio que en una conversación con David Monongye, líder Hopi, descubrió

²³Traducción personal de la siguiente declaración: “These films have never been about the effect of technology, of industry, on people. It’s been that everyone, politics, education, the financial structure, the nation state structure, language, culture, religion, all of that exists within the host of technology” (Geofrey Reggio citado por Carson: 2002).

²⁴ Traducción y paráfrasis personal de la siguiente declaración: “The main event today is not seen by those of us who live in it. The event is the following: the transiting from old nature or the natural environment as our host of life for human habitation into a technological milieu, into mass technology as the environment of life” (Reggio citado por Carson 2002).

que todo aquello que denominaba “normal” era considerado “anormal” por los Hopis, de manera que, para Reggio, la moralidad, la profundidad de la lengua Hopi y la falta de conocimiento del espectador sobre el término *Koyaanisqatsi*, podrían describir mejor el mundo: “Este film no es sobre los Hopis, este film toma la perspicacia, la claridad de su lenguaje y la ofrece como forma de ver el mundo en que vivimos”²⁵ (Reggio citado por Civilnet 2013). Entonces, “*Koyaanisqatsi*” se dirige a nosotros los espectadores como un concepto intrigante a través del cual accedemos a una representación más descriptiva de nuestro mundo.

Finalmente, podemos considerar las breves reflexiones a las que autores como Nichols y Bordwell han llegado al referirse a *Koyaanisqatsi*. Para Nichols, como se mencionó líneas arriba, el film *Koyaanisqatsi*, desde una voz de perspectiva, es decir, una voz implícita, “evoca sentimientos de pérdida y ruina en relación a la degradación del medio ambiente” (2010: 74, 75). Por otro lado, Bordwell nos propone que:

“[...] la mayoría de los espectadores probablemente estarán de acuerdo en que al final la película critica la vida moderna por su destrucción de la naturaleza, su inhumana mecanización y su ritmo rápido e irreflexivo. El film parece proponer también que hagamos caso de la sabiduría antigua y adoptemos formas de vida relacionadas con civilizaciones menos «avanzadas». El filme ha sugerido los significados principalmente mediante asociaciones creadas por la yuxtaposición de imágenes». (1995a: 130)

Esto nos lleva a tratar sobre dos características que han tomado importancia para el análisis de esta investigación, y es que, por un lado, en el film abunda la presencia de objetos de la modernidad, de una era industrial y tecnológica. Esto nos trae a la memoria un movimiento artístico de inicios del siglo XX llamado futurismo. Y, por otro lado, el compositor, Philip Glass, tiene desde hace muchos años un bagaje musical vinculado con el minimalismo. Entonces conviene tratar brevemente sobre estos dos fenómenos que bien podrían influir en el sentido que adquiere este film.

²⁵ Traducción y paráfrasis personal de la siguiente declaración: “This film of course is not about the Hopi people, it’s taking the perspicacity, the clarity, of their language and offering it as a way to see the world in which we live” (Reggio citado por Civilnet 2013).

3. 4. 3. Reminiscencias del movimiento futurista y el minimalismo musical

El movimiento futurista, visto como un movimiento vital más que como una vanguardia, abarcó campos como la literatura, artes plásticas, teatro, artesanía, música y fotografía, y duró aproximadamente desde 1909 hasta 1945 (Martin 2005:6). El movimiento futurista representaba la “glorificación ilimitada de la técnica, de la velocidad y de la vitalidad en una estructura social profundamente modificada por la industrialización” (Martin 2005: 8). “El automóvil, el tranvía, el teléfono, el avión y la red ferroviaria eran conquistas técnicas que afectaron profundamente la imagen de las calles y la representación del mundo desde finales del siglo XIX”.

El movimiento fue liderado por Filippo Tommaso Marinetti, y según Martin el objetivo común que tenían los futuristas era “la renovación de la vida social en todos sus ámbitos, tanto artísticos como sociales; los nuevos logros técnicos y los últimos descubrimientos científicos iban a representar el punto de partida y el módulo de sus ideas” (2005:6). Aquí presentamos algunos de los puntos consignados en su manifiesto futurista:

- Punto 4. “Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad” (2005:7). Para Marinetti, líder indiscutible del movimiento, “el futurismo significa odio al pasado. Aspiramos a combatir enérgicamente el culto al pasado y a destruirlo” (2005:7).
- Punto 9. “Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, las hermosas ideas que matan y el desprecio a la mujer...” (2005:7).

En las obras del futurismo hay una exaltación de las innovaciones técnicas, pero una postura que no cuestiona las condiciones laborales de las personas producto de la industrialización. “Marinetti ensalzó las últimas conquistas técnicas, pero no mostró ningún interés por las condiciones reales de trabajo y de producción existentes en las

fábricas del norte de Italia. Quedaba fuera de su campo de visión el hombre como juguete del afán expansionista de la gran industria y como víctima impotente de la injusticia social” (2005:8). El ser humano podía ser visto como una máquina, tal como afirma Martin: “[...] el artista experimentaba ampliamente con materiales extraartísticos, como el estaño y las chapas de metal, o con instrumentos musicales y electrónicos. Los mundos pictóricos creados sobre esta base en los años sucesivos daban la impresión de narraciones plásticamente intrincadas y desarrollaban un dinamismo más bien pesado. El hombre aparecía como unidad mecánicamente construida, como un ser híbrido entre un robot y un ideal carnal, ya anunciado por Marinetti en la novela *Mafarka* al crear una máquina humana de lucha” (2005:24).

Este movimiento resulta importante de comparar con el film *Koyaanisqatsi*, puesto que se pueden encontrar temas similares representados bajo medios diferentes; espacialmente respecto la representación de objetos y estructuras modernas y tecnológicas, la exaltación de la velocidad y el movimiento, y una postura particular sobre el ser humano.

Otro movimiento artístico definitivamente influye en la producción del film es el del minimalismo musical, una corriente a la que todavía está ligado el compositor Philip Glass, pues junto a otro colega suyo, Steve Reich, fueron los pioneros de este estilo musical. En este punto nos serviremos de las ideas de Rebecca Doran, estudiosa en el tema. Doran nos cuenta que el minimalismo surge alrededor de la década del 50, con la pieza “Trio para cuerdas” de Le Monte Young (2008: 16). El minimalista, en sus orígenes, fue una reacción contra el serialismo musical y los experimentos que John Cage, otro compositor contemporáneo, realizaba por esas épocas (2008:16). Aquí ya se advertía dos características esenciales de las piezas minimalistas “ahorro de material y armonía estática” (2008:16). Se suele considerar que luego de la década de 1970, hubo un giro en el estilo minimalista inicial de tal forma que a partir de entonces muchos autores se refieren a las piezas posteriores a esta década como piezas “postminimalistas”. No obstante, el minimalismo puede ser visto y estudiado como una técnica (de la que pueden participar también aquellos denominados post minimalistas),

y es que “el minimalismo usado como técnica solo exige cumplir con dos de una serie de características: Pulso firme y la repetición (2008:24).

Se considera que son diez las características que se le adjudican al minimalismo y el postminimalismo (2008: 23):

1. Drone (o técnica del pedal)
2. Diatonicismo (o preferencia de la escala diatónica sobre la cromática);
3. Armonía estática y simple, con pocos cambios
4. Instrumentación estática
5. Uso de técnicas como el “phasing”
6. Repetición
7. Pulso firme
8. Carencia de una melodía convencional (se restringe a patrones de corta duración)
9. Expresividad limitada (pocos cambios en las dinámicas)
10. Una sensibilidad hipnótica

Este inventario de características de la música minimalista puede ser de mucha utilidad para el análisis musical que llevaremos a cabo en cada una de las secuencias que conforman nuestra muestra de estudio.

Hasta aquí hemos presentado las bases teóricas bajo las cuales llevaremos a cabo la investigación. A continuación, pasaremos a presentar los resultados de nuestros análisis.

Capítulo 4. Presentación de los análisis de las secuencias

4.1. Ficha técnica, estructura del film y breve descripción de sus segmentos

Como introducción al análisis que se hará de las tres secuencias del film, presentamos la ficha técnica de la película y a continuación una breve descripción de la organización del film y el contenido de cada una de sus segmentos, producto de nuestro acercamiento y visionado del film en su totalidad:

Título de la película: *Koyaanisqatsi* (también referida como *Koyaanisqatsi: Life out of balance*)

Año: 1982

Duración: 1 hora con 26 minutos

Director: Godfrey Reggio

Cinematografía: Ron Fricke

Edición: Ron Fricke y Alton Walpole

Música: Philip Glass

Hacemos la salvedad de que la versión de la película sobre la cual se está realizando el análisis corresponde a la de la Metro-Goldwyn-Meyer (MGM) compañía que, una vez que adquirió los derechos sobre la película, publica el DVD de *Koyaanisqatsi* en el año 2002 modificando la relación de aspecto a 1.85:1 (pantalla ancha) respecto de la versión primigenia del Institute for Regional Education (IRE, de 1.33:1). Una vez aclarado este punto, pasemos a presentar la estructura del film, según la segmentación del DVD, describiendo brevemente su contenido audiovisual:

Prólogo o segmento 1: “Beginning”

Imagen: Se nos muestra el título “*Koyaanisqatsi*” en un rojo intenso, luego un petroglifo y tras una explosión súbita se nos muestra la base de un cohete hasta que este despegue.

Música/sonido: Suena el tema musical “Koyaanisqatsi”.

Segmento 2: “Organic”

Imagen: Tomas aéreas del Gran Cañón, paisajes amplios y desérticos bajo el efecto de “cámara rápida”, donde se observa el rápido movimiento de las sombras; el segmento culmina con tomas de cavernas y cuevas, en alguna de ellas hay una colonia de murciélagos.

Música/sonido: Se escucha viento, soplidos. Inicia el tema musical que da nombre al segmento y, al terminar, se escuchan diversos chirridos lejanos, probablemente producidos por los murciélagos que se aprecian en la imagen.

Segmento 3: “Clouds”

Imagen: Se nos muestra tomas donde prima el movimiento de las nubes en el cielo y las olas del mar. En la yuxtaposición de imágenes, las olas y las nubes toman formas muy similares entre sí.

Música/sonido: La música que da nombre al segmento inicia con instrumentos de la sección metales (trompetas, cornos, etc.) destacándose aquí una trompeta que toca insistentemente una nota. Este inicio transmite expectativa, luego la pieza va tomando forma y creciendo en orquestación.

Segmento 4: “Resource”

Imagen: Inicia con una toma aérea que se inserta en un paisaje boscoso y desemboca en un río. Desde una vista aérea se muestra un campo floreado y colorido, luego un paisaje amplio de estructuras montañosas rodeadas de agua. Imprevistamente, se nos muestra imágenes de montañas que son dinamitadas hasta que aparece un vehículo grande y pesado entre humo negro y con este se observa, por primera vez, la presencia humana en la película (un hombre que se acerca al conductor del vehículo). A continuación se muestran imágenes de conductos eléctricos en medio del desierto, instalaciones y complejos industriales, seguido de explosiones y fuego.

Música/sonido: Inicia el tema musical que da nombre al segmento. La música cobra un carácter sombrío y aterrador cuando aparece por primera vez la presencia humana en pantalla.

Segmento 5: “Vessels”

Imagen: Inicia con gente descansando en una playa que tiene como fondo de imagen una complejo industrial, luego se muestra a un grupo de gente admirando algo que posiblemente esté en el cielo, fuera de cámara. Un avión se acerca lentamente a la cámara, luego se pasa a tomas de autos por la carretera y tomas aéreas de las vías de transporte urbano. El flujo de imágenes cobra un nuevo impulso en cuanto se muestran tomas de tanques, aviones de guerra, misiles y explosiones.

Música/sonido: El tema musical que da nombre al segmento es predominantemente coral. Inician las voces sin ningún acompañamiento, luego, se suman otros instrumentos, entre ellos el sintetizador. La orquestación crece en energía y agitación conforme se acerca al final del segmento. Al llegar al final, la música se detiene de golpe dejando una “estela” de sonido, a modo de eco.

Segmento 6: “Cloudscape”

Imagen: Segmento muy breve donde que muestra la ciudad y sus edificios. Tomas en timelapse donde se observa la sombra de las nubes moviéndose sobre los edificios urbanos.

Música/sonido: Bullicio leve y lejano.

Segmento 7: “Pruit Igoe”

Imagen: Se nos muestra una zona urbana poco cuidada y marginal. Luego, se presentan varias tomas del complejo arquitectónico Pruitt-Igoe en condiciones desfavorables (edificios con ventanas rotas, por ejemplo). Se pasa a mostrar la demolición de varios edificios y un puente. El segmento cierra con una explosión a pantalla completa.

Música/sonido: El tema musical inicia con una orquestación simple donde predominan los instrumentos de la sección de cuerdas (violines, violonchelos, etc.). Tiene un carácter misterioso y sombrío. La música pronto va ganando un ritmo más ágil y una orquestación llena. Desde ese momento hacia el final del segmento, la música tendrá un carácter épico en el que destacan las trompetas.

Segmento 8: “Clouds and Buildings”

Imagen: Segmento muy breve donde se presenta una toma fija en plano general de la ciudad y las nubes pasando por encima de ella. Luego, se nos muestra edificios corporativos en contrapicado bajo el recurso del timelapse. En estos planos se destaca el reflejo del cielo y sus nubes en las ventanas.

Música/sonido: El tema musical recurre a los primeros acordes del inicio de Pruit Igoe, con la sección de cuerdas destacando en una orquestación simple. Luego, un instrumento de la sección metales hace una nota larga y grave con la que se pasa de golpe a una música con una sonoridad marcadamente electrónica donde resaltan los acordes largos del sintetizador.

Segmento 9: “Slow people”

Imagen: Inicia con una toma acelerada de un salón amplio donde la gente hace colas. En adelante, se nos presenta varias imágenes ralentizadas (cámara lenta) de peatones. Luego se muestran primeros planos de individuos que miran frente a cámara (retratos que tienen como fondo de imagen el movimiento borroso del metro, el retrato de un piloto con expresión rígida e imperturbable posando junto a su nave, y el retrato de un grupo de señoritas uniformadas sonriendo a cámara).

Música/sonido: La música que da nombre al segmento tiene un carácter apesadumbrado y destaca el sonido del sintetizador.

Segmento 10: “The Grid”

Imagen: Se nos muestra imágenes variadas del ámbito urbano (de día y de noche), eventos sociales y de consumo (gente en el cine, gente comiendo en un establecimiento, gente jugando bowling, etc.), así como eventos del ámbito industrial (fábrica de twinkies, obreros trabajando, fábrica de hotdogs, etc.) La presencia de un televisor y sus diversos contenidos también cobra protagonismo hacia el final del segmento acompañado de explosiones y fuego. Hay un evidente uso del timelapse sobre el flujo de imágenes.

Música/sonido: Inicia con un bullicio muy leve de ciudad. La música que da nombre al segmento inicia con un motivo calmo y posteriormente los sintetizadores junto con una orquestación más llena desarrollarán un flujo musical de carácter acelerado y agitado.

Segmento 11: “Microchip”

Imagen: Inicia con una vista aérea de la ciudad en un plano picado y prologado. Se intercalan planos desde esa perspectiva con planos de microchips. Las líneas y formas de estas imágenes plantean la similitud entre la planificación de la ciudad y el microchip.

Música/sonido: Inicia una pieza musical con una orquestación muy simple en el que intervienen instrumentos de tesitura aguda interpretando acordes muy largos. Posiblemente se trate de una sección de vientos, el órgano, o el sintetizador. Tiene una sonoridad frágil y un carácter calmo, casi monótono.

Segmento 12: “Prophecies”

Imagen: Inicia con tomas aéreas de la ciudad por la noche. El flujo visual pone énfasis en un tempo lento gracias a la cámara lenta. Tomas de gente en sus actividades cotidianas (como gente tomando el ascensor) y primeros planos de peatones que miran frente a cámara, son intercalados con tomas de personas desorientadas, abatidas por enfermedad o pobreza, así como la presencia de bomberos rodeados por humo negro y escombros. El segmento cierra con imágenes superpuestas y difuminadas de un salón

similar al de un local de bolsa de valores, donde la gente circula y el piso está lleno de papeles. El plano de la base de un cohete que acaba de despegar empalma con el segmento siguiente.

Música/sonido: El tema musical que da nombre a este segmento presenta un carácter apesadumbrado. Con el sonido del órgano en su tesitura aguda haciendo los arpeggios de cada acorde y la intervención del coro de voces femeninas y masculinas la música presenta también un carácter místico-espiritual.

Epílogo o segmento 13: “Ending”

Imagen: Se muestra la imagen de un cohete haciendo su trayectoria en el aire. De manera súbita, el cohete se destruye en el aire en una explosión que abarca toda la pantalla. La imagen hace seguimiento a un vestigio del cohete descendiendo suavemente. Se nos muestra un petroglifo cuyos dibujos tienen formas humanoides.

Música/sonido: El tema musical “Prophecies” continúa en este segmento pero se diferencia del segmento anterior, pues vuelve al motivo del tema musical “Beginning” con algunas diferencias. La música inicia con el órgano en tesitura aguda, y la intervención de las voces que entonan “Koyaanisqatsi”; su carácter es sombrío en un inicio y en su desarrollo se establece un carácter apesadumbrado y místico-espiritual.

Segmento 14: “Translation & Credits”

Imagen: Se nos muestra un texto a pantalla completa con el nombre del film y su traducción al idioma inglés. Seguidamente, se nos muestra un texto a pantalla completa que presenta tres profecías Hopi (también en idioma inglés) que corresponden al canto (en lengua Hopi) del coro durante los diferentes temas musicales del film.

Música/sonido: Una nota del órgano queda como “suspendida” en el tiempo, y se escuchan, con mayor protagonismo que en cualquier otro segmento del film, sonidos ambientales, bullicio y muchas voces ininteligibles ecualizadas de tal forma que parecen provenir de dispositivos de radio y televisión.

Hasta aquí se puede evidenciar que la segmentación de la película ha estado determinada, en buena medida, por el corte musical, pues cada segmento tiene su propia pieza musical (a excepción de la secuencia “Ending” donde continúa como fondo musical las partes finales de la pieza musical “Prophecies”). Si se aprecia el film a modo de vista de águila, se puede reconocer temáticas que entran en diálogo entre sí como pueden ser la majestuosidad de la naturaleza frente a la destrucción o sumisión de la naturaleza por parte del ser humano; la carrera armamentista o el hombre contra sí mismo, el ritmo frenético de la ciudad y sus habitantes, la decadencia e indigencia del entorno en el que vive el ser humano, etcétera. Así pues, sin mayor preámbulo, nos proponemos realizar un análisis musical y visual de las secuencias “Beginning”, “Ending” y “The Grid” con la finalidad de comprender cómo han sido construidas la música y la imagen en el film.

4. 2. Secuencia inicial o prólogo: “Beginning” [00:00 – 03:31]

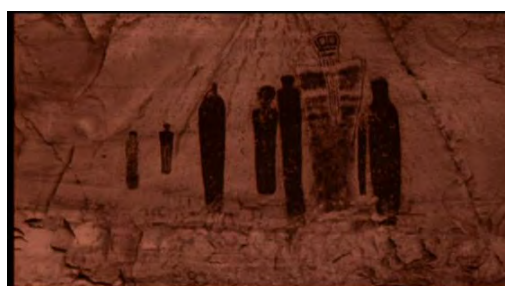
4. 2. 1. Breve descripción de su contenido

La secuencia inicial o prólogo “Beginning”, de aproximadamente tres minutos de duración, inicia con un título animado, Koyaanisqatsi, el nombre del film. Luego, se nos muestra la imagen de un petroglifo sobre el cual surge inesperadamente una explosión que abarca los márgenes del encuadre. Tan pronto como la explosión disminuye en intensidad, surge un plano de la base de un cohete a punto de despegar. Cae una lluvia de materiales, como trozos metálicos; una estructura se inclina sobre su eje y el cohete despegando generando fuego y chorros de material líquido desde su base. Aquí una muestra del orden de los planos (deben leerse de izquierda a derecha):

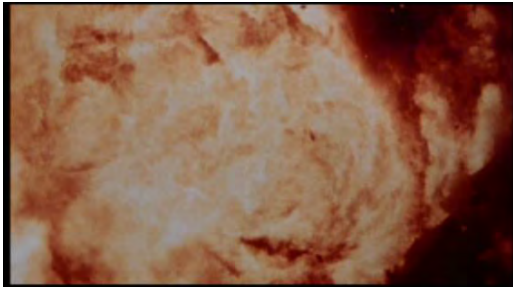
Plano 1:
Título animado



Plano 2:
Petroglifo



Plano 3:
Explosión



Plano 4:
Base del cohete



Ésta es una descripción básica y una ayuda visual de los contenidos que se representan en la secuencia “Beginning”, para poder apreciar, a continuación, los resultados que se han hallado en su análisis a través de sus componentes visuales básicos.

4. 2. 2. Análisis e interpretación de la imagen y la música en la secuencia inicial o prólogo “Beginning”

4. 2. 2. 1. *Análisis visual de la secuencia inicial o prólogo “Beginning” [00:00 – 03:31]*

Plano 1: Título animado

Sobre un fondo negro se despliega una línea roja y discontinua desde el medio del encuadre hacia los márgenes derecho e izquierdo del mismo. Luego, cada fragmento de esta línea discontinua se extiende en tamaño (en una suerte de efecto de parpadeo muy lento) revelando la letra que, junto con las otras letras, componen el título "KOYAANISQATSI" en medio del encuadre. El plano se desvanece a negro.

Información complementaria: La tipografía es bastante particular, es robusta, sólida, imponente, sin curvas, casi militar. Si bien la tipografía es propia de la película, aquella tiene mucha similitud con la fuente tipográfica "Machine ITC". En la película, se acredita al artista Paul Pascarella como responsable del diseño del título.

En cuanto a sus componentes visuales básicos (espacio, línea y forma, tono, color, movimiento y ritmo) se ha encontrado que:

- Espacio: Espacio plano y frontal, pues, carece de indicios de profundidad, y el más importante de todos: la perspectiva.
- Línea y forma: El plano inicia con una línea punteada y horizontal desplegándose desde el centro del encuadre y hacia los lados. Una vez que aparece el texto "Koyaanisqatsi", ya se puede apreciar con claridad el patrón lineal horizontal (la serie de letras que forman la palabra) y vertical (espacio entre cada letra) respecto a los márgenes del cuadro. Cada letra de "Koyaanisqatsi" tiene una forma cuadrículada (o asociada a la forma básica del cuadrado) que carece de curvas o líneas sinuosas y, más bien, se compone de líneas rectas y esquinas diagonales. La tipografía se aprecia sólida, firme e imponente.
- Tono: Se evidencia lo que Block denomina como coincidencia del tono, es decir que el esquema tonal del plano revela al sujeto protagonista (en este caso, el título "Koyaanisqatsi"). En el encuadre prima el tono oscuro por el fondo de imagen negro. Por otro lado, el texto "Koyaanisqatsi", en un tono gris medio, marca un suave contraste con el fondo oscuro. Según Block, cuando un objeto de determinado color está presente sobre un fondo negro, el objeto parece más claro (Block 2008: 158).
- Color: Las letras están en un color rojo saturado. Según Block, cuando un objeto de un determinado matiz está presente sobre un fondo negro, el objeto se destaca, incluso ganando brillo. Este rojo saturado será lo que más llame la atención al espectador. Por otro lado, si bien el color rojo puede estar asociado a una serie de ideas o valores positivos, aquí, el rojo intenso sobre el fondo negro puede asociarse a una señal de advertencia o de peligro. Por ejemplo, en la Norma Técnica Peruana de la Comisión de Reglamentos Técnicos y Comerciales – INDECOPI se establece que los colores empleados para las señales de seguridad son rojo, azul, amarillo, o verde,

donde el rojo tiene el significado de “prohibición, material de prevención y de lucha contra incendios” (Indecopi 2002: 11)

- **Movimiento:** Respecto al movimiento de los objetos en el encuadre, se puede reconocer el movimiento de la línea punteada desplegándose hacia los lados desde un punto central, a una velocidad rápida. Seguidamente, se puede apreciar el movimiento de las letras que conforman el texto "Koyaanisqatsi", expandiéndose en dirección vertical superior e inferior, en un efecto visual que simula un parpadeo o abrir de ojos, donde se devela lentamente el texto "Koyaanisqatsi". La velocidad de este movimiento es moderada. No hay movimiento de cámara, y el punto de interés se concentra en medio del encuadre.
- **Ritmo:** 1. Ritmo según los objetos en movimiento: La animación del título tiene en un primer momento un ritmo rápido y regular (líneas punteadas en medio del encuadre, creando alternancia, repetición y tempo rápidos) y en un segundo momento, cuando se devela el texto "Koyaanisqatsi", tiene un ritmo moderado y regular. 2. Ritmo de montaje: La imagen tiene un ritmo interno moderado (las letras van mostrándose paulatinamente).

Plano 2: Petroglifo

Plano 2: Petroglifo. Se inicia un zoom out lento desde un plano detalle de una pintura rupestre o petroglifo y, conforme se va ampliando el plano, aparecen ocho dibujos que se asemejan a figuras humanas (formas humanoides). Hay una figura que destaca entre las otras por ser de mayor tamaño y porque tiene detalles y trazos distintivos (dos círculos en la posición de los ojos, un trazo que se asemeja a una boca, y unos trazos que atraviesan la parte superior del cuerpo del dibujo como si representara una vestimenta). Una vez finalizado el zoom out se sobrepone a la imagen una explosión (plano siguiente) y la imagen de la pintura se disuelve paulatinamente. Información complementaria: Esta pintura rupestre es conocida como "El Espíritu Santo" y se ubica en el Cañón de la Herradura, Utah, EE. UU. Se estima que esta pintura es anterior al

año 2000 a.C. (Bell 2008: 18). El motivo de la pintura rupestre se repetirá en el epílogo o secuencia final "Ending".

En cuanto a sus componentes visuales se encontró que:

- **Espacio:** Se trata de un espacio plano. Es también un plano frontal (enfatisa la bidimensionalidad). El zoom out no añade profundidad a la imagen pues la cámara no se mueve y no genera movimiento relativo. Además, la imagen se aplana cuando hay afinidad textural (la pared rocosa) y se tiene una coloración cálida (que restringe la paleta de colores y genera cercanía) abarcando todos los márgenes del encuadre.
- **Líneas y formas:** Las líneas que se perciben en la imagen provienen de los bordes curvilíneos de cada uno de los ocho dibujos, uno de los dibujos tiene motivos lineales verticales y horizontales que los demás no tienen, la textura rocosa e irregular de petroglifo (fondo de imagen) crea líneas dispersas. En cuanto a la forma, son ocho dibujos que tienen forma humanoide, donde la forma del círculo simula una cabeza y la forma de un triángulo invertido, muy estrecho, simula el tronco de un cuerpo humano (no hay indicios de extremidades). Una de las formas humanoides se impone sobre las demás por su mayor altura y anchura, podría sugerir cierta jerarquía.
- **Tono:** Por un lado, cada dibujo humanoide tiene un tono oscuro, a excepción del dibujo humanoide más grande que comparte tonalidad con el fondo de imagen. Por otro lado, el fondo de imagen tiene un tono gris medio, de manera que hay un suave contraste tonal entre los dibujos y el fondo.
- **Color:** Hay afinidad de matices. Tanto la pared rocosa ("mostaza") como los dibujos ("marrón oscuro") comparten un mismo matiz, que, basándonos en la paleta de ocho matices de Block, se basa en el matiz rojo o naranja con ajustes de brillo. Se refleja calidez y se nos remite a la tierra, a la época de las cavernas. Además, según Block, "los colores cálidos parecen estar más cercanos al espectador" (Block 2008: 48).

- **Movimiento:** 1. Movimiento de cámara: Zoom out (movimiento de tipo bidimensional) a una velocidad lenta. 2. Movimiento de los objetos: Los dibujos se empequeñecen al unísono, no hay movimiento relativo. Según Block, un movimiento lento de cámara crea afinidad visual. 3. Movimiento del punto de interés: El punto de interés se concentra al medio del encuadre, en los dibujos. Como observación adicional, este plano podría tratarse de un zoom out sobre una imagen estática, una fotografía.
- **Ritmo:** 1. El ritmo visual según objetos estáticos: Considerando los dibujos del petroglifo como un objeto estático podemos decir que su ritmo visual es ligeramente rápido e irregular (por la alternancia dibujo-espacio-dibujo-espacio, etcétera y porque no están distanciados de manera uniforme). 2. Ritmo en el montaje: Continuo, destaca el tempo lento entre corte y corte.

Plano 3: Explosión

Por encadenado, una explosión se superpone al plano anterior, de manera que pareciera que el petroglifo y la explosión están, brevemente, en un mismo espacio y que el petroglifo está siendo consumido por el fuego. La explosión crece paulatinamente hasta abarcar casi todo el encuadre. De igual manera, la explosión se reduce lentamente en intensidad y amplitud, a medida que caen, dispersamente, restos aislados (de lo que podría ser un objeto que ha explotado en off, fuera de campo). El plano se desvanece a negro. Información complementaria: El motivo del fuego o la explosión será recurrente a lo largo de la película, así como en el epílogo o secuencia final "Ending".

En cuanto a sus componentes visuales básicos se encontró que:

- **Espacio:** Se trata de un espacio plano, que enfatiza la bidimensionalidad de la pantalla y carece de indicios de profundidad. Por ejemplo: carece de planos longitudinales y puntos de fuga, la coloración cálida (que genera cercanía) ocupa casi todos los márgenes del encuadre, los detalles del fuego están en primer término

(generando también cercanía). El fuego es el único objeto delante de la cámara. Según Block, la perspectiva es el indicio de profundidad más importante y este plano carece de ello.

- Línea y forma: Las líneas curvas y formas circulares se perciben a modo de "bolas de fuego" que se generan por la explosión.
- Tono: Hay un contraste tonal de mayor intensidad que se impone sobre el plano anterior. A medida que la explosión crece, surgen áreas con tonos claros y brillantes al lado de tonos muy oscuros. El cuadro se desvanece a negro con la reducción del fuego.
- Color: La explosión genera llamas que tienen un matiz naranja y en sus distintas áreas está el amarillo, y su ausencia total de brillo (color negro). Dado que abarca casi todos los márgenes del encuadre, se puede decir que hay afinidad de matiz.
- Movimiento: 1. Movimiento de cámara: Estática (cámara sobre trípode). 2. Movimiento de los objetos: La explosión y el fuego al interior del plano se mueven con lentitud, ocurre lo mismo con los objetos o restos de material producto de la explosión que caen desde el margen superior hacia el margen inferior del encuadre.
- Ritmo: 1. Ritmo visual de los objetos en movimiento: Lento y regular (ya que cuando el fuego aparece en el encuadre se crea un pulso y pasarán varios segundos antes de que vuelva a salir del encuadre generando otro pulso). 2. Ritmo de montaje: El evento se filma de forma continua y a tempo lento (producto de un efecto de "cámara lenta" o ralenti).

Plano 4: Base del cohete

Lentamente, por fundido de apertura, aparece en imagen la plataforma de despegue de un cohete junto a estructuras y maquinaria asociadas a él. Se intensifica la lluvia de materiales y objetos en el encuadre, una estructura se balancea sobre su eje y, a

continuación, el cohete despega expandiendo humo y fuego que sobreexpone la imagen. El plano se disuelve a blanco y culmina la secuencia inicial o prólogo "Beginning". Información complementaria: Es muy probable que este plano corresponda a un video de archivo oficial de la National Aeronautics and Space Administration (NASA).

- **Espacio**: Espacio ambiguo, pues en un principio se hace difícil reconocer los objetos delante de la cámara. Puede clasificarse como una posición de cámara excéntrica en tanto no se nos muestra claramente el cohete sino una parte de este, así como estructuras con las que se vincula. Los objetos y su propia disposición provocan una desorientación inicial. Cuando ocurre el movimiento del cohete, su despegue, se lo puede reconocer con mayor facilidad. Además, en cuanto a las particiones de pantalla, este plano genera una "parrilla", la división del encuadre en más de tres áreas, esto producto de las líneas que se perciben en el cohete y las estructuras vinculadas a este.
- **Línea y forma**: Hay un contraste de orientación lineal, pues se tienen en un primer plano las líneas verticales del cohete y del "rastros" de la lluvia de materiales, así como las líneas diagonales de las estructuras que se asocian al cohete. Como fondo de imagen se tienen más líneas diagonales que dotan de intensidad visual al plano. Se evidencia también formas básicas como el triángulo y el cuadrado, incluso, una de las estructuras asociadas al cohete tiene una forma piramidal, de manera que hay una mayor ilusión de tridimensionalidad.
- **Tono**: Hay un fuerte contraste tonal, las estructuras del cohete o vinculadas a él (incluso los trozos que caen), tienen un tono claro y brillante, mientras que los objetos como fondo de imagen están en un tono oscuro. La imagen con la que acaba el plano es la de un tono completamente claro (casi blanco), como una suerte de fundido a blanco o sobreexposición de la película.
- **Color**: En general, la imagen tiene una coloración cálida. Conforme transcurre el plano se aprecian los matices rojo, naranja y amarillo bajo distintas configuraciones en cuanto a valor de brillo. El plano finaliza con un blanco puro a toda pantalla.

- **Movimiento:** 1. Movimiento de cámara: Poco estable pues tiembla con el despegue del cohete. El ralenti o el efecto de “cámara lenta” puede ser producto de una mayor velocidad de paso de la película en cámara. 2. Movimiento de los objetos: Muy lento tanto de la lluvia de materiales como del cohete y las estructuras asociadas a él. Además, destacan los movimientos verticales y las distancias largas que recorren los objetos en relación al encuadre. El movimiento inestable de la cámara, sumado al movimiento lento de los objetos subrayan la intensidad y fuerza del despegue del cohete tanto como el caos que genera. 3. Movimiento del punto de interés: Si bien el plano proporciona tiempo suficiente para que el espectador se oriente en este espacio ambiguo, la mirada prioriza el movimiento de los objetos (movimiento vertical de los materiales cayendo al interior del encuadre, la estructura elevándose y el cohete despegando).
- **Ritmo:** 1. Ritmo de los objetos estáticos: Rápido e irregular (aunque el cohete marca un "área acentuada" en el encuadre, también hay estructuras y formas cuyas líneas dividen el encuadre en muchas áreas desiguales). 2. Ritmo de los objetos móviles: Es rápido e irregular (considerando aquí los pulsos que impone la lluvia de materiales que entran y salen del encuadre) 3. Ritmo de montaje: Lento entre los cortes, producto del ralenti. Según Block, "un tempo más lento puede sugerir calma, tristeza o tragedia" (p. 227).

Planteamiento visual de la secuencia inicial o prólogo “Beginning”

Respecto al planteamiento visual de la secuencia inicial o prólogo “Beginning” en su totalidad, podemos reconocer la siguiente configuración en cuanto a los componentes visuales básicos:

- **Espacio:** Se puede reconocer una progresión o cambio gradual que va desde el espacio plano (visualmente menos intenso) hacia un espacio ambiguo (visualmente más intenso y complejo).

- **Línea y forma:** En cuanto a la línea, se puede reconocer una progresión que va desde el uso de líneas horizontales discontinuas y líneas sinuosas que bordean las formas humanoides hacia un predominio de líneas verticales y diagonales, y, por ende, de una mayor intensidad visual. En cuanto a la forma también se puede apreciar un cambio gradual desde formas básicas como el cuadrado (título), hacia formas humanoides (pinturas rupestres a base de círculos y triángulos) y formas básicas junto a formas tridimensionales como la pirámide (plataforma de despegue del cohete).
- **Tono:** Cambio gradual en el control del tono que va desde un suave contraste (negro-gris medio) hacia un contraste tonal más intenso (negro- blanco). El esquema tonal de esta secuencia ha ido incorporando tonos cada vez más brillantes para contraponerlos a los tonos oscuros, hasta la sobreexposición total de la película (junto con la disolvencia a blanco).
- **Color:** En la secuencia predominan los colores cálidos (matices rojos, amarillo y naranja), a menudo acompañados por tonos oscuros (negro) como fondo de imagen. Resulta significativo que desde este componente visual se subrayan momentos específicos: la aparición del título Koyaanisqatsi (con su rojo saturado y su carácter amenazante) y la fuerza destructora del fuego (con sus matices naranja y amarillo vívidos tanto en la explosión sobre las pinturas rupestres como durante el despegue del cohete).
- **Movimiento:** Predomina, como una constante, el movimiento lento de los objetos gracias al efecto de ralentí o cámara lenta (consecuencia de una mayor velocidad de paso de la película en cámara). Hacia el final de la secuencia hay una mayor cantidad de objetos en movimiento (la lluvia de materiales, el cohete y una estructura asociada a él). Los movimientos de cámara son mínimos, pero se puede reconocer un pico de intensidad visual en el plano de la base del cohete cuando la cámara tiembla y se agita en simultáneo con el despegue del cohete, subrayando la fuerza y magnitud de este.

- Ritmo: Se puede reconocer una constante en cuanto al ritmo de montaje que es predominantemente lento o ralentizado (considerando que cada corte es un pulso y que los intervalos entre cortes son largos). El uso de disolvencias suaves, en vez de cortes simples, también imponen un tempo lento. Por otro lado, el ritmo de los objetos en movimiento y estáticos alcanza mayor rapidez e irregularidad hacia el plano de la base del cohete. La resolución de la estructura visual en un plano donde se evidencia este contrapunto entre un ritmo externo lento y un ritmo interno dinámico parece subrayar, en vez de calma, una suerte de fuerza e intensidad contenida.

A modo de reflexión sobre el planteamiento visual en su conjunto, podemos destacar que la secuencia inicial o prólogo "Beginning" presenta una progresión visual que parte de planos visualmente poco intensos y culmina en un plano visualmente muy intenso como es el de la plataforma de despegue del cohete. Esta progresión in crescendo se da paulatinamente, sobre todo por el tempo lento que el ritmo del montaje impone en sus disolvencias y la duración de cada plano, así como por el movimiento lento de los objetos por efecto de la cámara lenta o ralenti. Los componentes visuales subrayan el carácter amenazante o, por lo menos, alarmante del título "Koyaanisqatsi", la superposición de una explosión vívida y e intensa sobre una imagen estática y plana de un petroglifo, y, por último, la magnitud e intensidad del despegue del cohete. Si tomamos, por un lado, el petroglifo como símbolo de un tiempo o mundo ancestral mientras, por otro lado, tomamos el cohete como símbolo de un mundo moderno y tecnológicamente sofisticado, entonces podemos advertir una confrontación o conflicto visual que pasa por la destrucción de ese mundo ancestral (superposición de la explosión sobre el petroglifo en disolvencia) y se resuelve en el despegue del cohete a modo de acontecimiento y logro del mundo moderno y tecnológico. Finalmente, cabe destacar que los tres motivos visuales presentados aquí (petroglifo, explosión, cohete) son nuevamente usados en la secuencia final o epílogo "Ending".

Con estos resultados culminamos el análisis visual de la secuencia inicial o prólogo "Beginning". A continuación, procederemos a iniciar el análisis musical de la secuencia

través de las características musicales que dan cuenta de los sentidos expresivos de la música.

4. 2. 2. 2. *Análisis musical de la secuencia inicial o prólogo* *“Beginning” [00:00 – 03:31]*

Pieza Musical: "Koyaanisqatsi" (Autor: Philip Glass)

Con la pieza musical de nombre “Koyaanisqatsi” se da inicio a la secuencia inicial o prólogo “Beginning” y se lo puede identificar como un tema representativo del film. Se trata de un tema musical para órgano y voz en registro grave (*basso profundo*). Inicia el órgano con una secuencia de notas, a tempo lento, que se repetirá hasta el final (*ostinato*) en tesitura grave: Re, Do, Sib, Fa, Mi, Re, Do. Después de ocho compases, interviene la voz grave y profunda que entona "Koyaanisqatsi", cuya sonoridad nos remite al canto de la Iglesia ortodoxa rusa o, incluso, al sonido rugoso y áspero del canto tibetano. Luego de ocho compases y que se haya entonado "Koyaanisqatsi" cuatro veces, interviene una secuencia de notas en el órgano en tesitura media, a modo de acompañamiento. El tema musical alcanza una tesitura grave y media a la que se sumará nuevamente la voz humana entonando "Koyaanisqatsi" por cuatro veces más en 8 compases. Posteriormente, se suma una secuencia de notas en tesitura aguda por parte del órgano, frase que destaca como la melodía principal de la pieza musical. Finalmente, la música alcanza un punto en el que todas las ideas de cada instrumento suenan en simultáneo (las tesituras graves, medias y agudas del órgano y la tesitura grave y profunda de la voz humana).

A continuación, se describiremos las características musicales que revelan los sentidos expresivos de esta pieza musical:

- Timbre: Áspero y opaco desde el inicio (por protagonismo del órgano y la voz, ambas en su tesitura grave) hasta el final. En el desarrollo del tema, se suma un timbre claro por una secuencia de notas del órgano en tesitura aguda. La línea repetitiva del pedalero del órgano y la sonoridad, en general, de la pieza, trae a la memoria los *Passacaglia* en referentes como Bach o Haendel.

- **Tesitura:** Grave, media y aguda, pero hay un fuerte énfasis la tesitura grave durante todo el tema musical gracias, por un lado, a la secuencia de notas graves del pedalero del órgano y, por otro lado, a la voz grave y profunda que entona "Koyaanisqatsi". El órgano también aporta una secuencia de notas en tesitura media y aguda a modo de acompañamiento.
- **Armonía:** Modo Menor. Está basada en la tonalidad de Re Menor. Según Beltrán, la armonía menor marca un sentimiento de tristeza, pesadumbre o melancolía" (1991: 26). Además, se puede reconocer una progresión de acordes que se mantienen constantes, con pocos cambios.
- **Fraseo:** El fraseo es de repetición regular, considerando aquí que la secuencia de notas del órgano, en su tesitura aguda, es la melodía o la "voz principal" de la pieza musical. Si bien el canto de "Koyaanisqatsi" tiene alto valor significativo (es lenguaje, refiere al título del film y la fuente sonora es la voz humana), no destaca como una melodía convencional en la pieza musical, pues es monótona y de tesitura grave.
- **Movimiento:** Es un movimiento reposado y lento. Además, se puede reconocer una suerte de "movimiento descendente" por parte de la línea del órgano en su tesitura grave.
- **Orquestación:** Presenta una orquestación simple. Se pueden percibir dos instrumentos: el órgano y la voz humana.
- **Ritmo:** Ritmo regular, no percusivo. Es un ritmo lento que se impone gracias a la secuencia de notas largas del pedalero del órgano, impregnando al tema musical de un diseño rítmico constante sobre el que intervendrá la voz humana y los arpeggios del órgano. Compás de 4/4.

A modo de observaciones adicionales podemos reconocer también reconocer una configuración de los siguientes elementos:

- Sonido: No se ha hallado presencia de efectos sonoros en la banda de sonido de la secuencia.
- Silencio: Con el término de la pieza musical en anacrusa, se siente la figura musical del silencio, pero será muy breve antes de iniciar la pieza musical de la secuencia que le sigue. Esta manera de terminar la pieza musical da la idea de inconclusión.
- Características del minimalismo: Diatonicismo, repetición, armonía con pocos cambios, pulso firme y una sensibilidad hipnótica.
- Letras cantadas: "Koyaanisqatsi" (término en lengua Hopi que, según el propio film, tiene las acepciones de "vida loca", "vida en tumulto", "vida en desintegración" y "vida desequilibrada").

Finalmente, en cuanto a los sentidos expresivos de la música, podemos reconocer en la pieza musical "Koyaanisqatsi", por un lado, un sentido anímico asociado a la maldad, vileza, pesadumbre, desaliento y, por otro lado, un sentido imitativo asociado a la lentitud, oscuridad, religiosidad y misticismo (*Passacaglia*, canto ritual del Tíbet, canto de la Iglesia Ortodoxa Rusa).

Hasta aquí hemos hecho una descripción y análisis exhaustivo de la imagen y la música, disociada la una de la otra, de la secuencia inicial o prólogo "Beginning". A continuación, haremos una reflexión mayor sobre los aspectos más destacados y significativos que se han podido observar de la música y la imagen de la secuencia analizada.

4. 3. 2. 3. *Interpretación de los análisis visual y musical*

De los análisis visual y musical podemos destacar los aspectos más significativos en la construcción de la imagen y la música en la secuencia inicial o prólogo “Beginning”. A la luz del análisis visual encontramos destacable y significativo lo siguiente:

1. “Koyaanisqatsi”, el título animado del film, se nos presenta como un mensaje de advertencia de carácter sombrío o amenazante que invita al espectador a estar alerta y reparar en su significado. Esto se ha conseguido gracias a una tipografía imponente y un color rojo saturado sobre un fondo negro, aspecto que no parece gratuito pues siempre llamará la atención el color más saturado o brillante en el encuadre. En general, se trata de una decisión que bien podría haber sido tomada para que el espectador repare en una asociación del título con algo peligroso y sombrío. Si acaso el título del film ya parecía extraño y complicado de pronunciar ahora este nos incita a estar alerta.

2. En la imagen se representan espacios planos y se distingue un espacio ambiguo. Los espacios planos, aquellos que carecen de indicios de profundidad (o tridimensionalidad), lo componen los planos del título, el petroglifo y el fuego en todos los márgenes. En contraste con esto, se nos muestra seguidamente un espacio ambiguo, la base del cohete, en una posición de cámara excéntrica, donde se hace difícil reconocer dónde está uno situado o qué tamaño tienen los objetos mostrados. Este aspecto resulta significativo pues apunta a destacar y subrayar ese plano final (base del cohete) sobre cualquier imagen anterior.

3. Hay un énfasis en el movimiento lento de los objetos a consecuencia del ralentí (cámara lenta) y los movimientos lentos de cámara (zoom out y paneo vertical). Aquello que tiene una velocidad de movimiento normal se representa a velocidad lenta: la explosión y el despegue del cohete, por ejemplo. Esta lentitud puede estar apoyada en una mirada que conduce a notar la intensidad, fuerza y exaltación del evento representado: la gran magnitud de una explosión o el heroico despegue de un cohete.

4. El petroglifo y el cohete son símbolos de mundos apartados en el tiempo, que colisionan en la imagen. El petroglifo es un símbolo de lo ancestral, lo primitivo y

tribal, mientras que el cohete es un símbolo de la modernidad, de la era tecnológica. El petroglifo pertenece a un lugar llamado Sege Canyon en el estado norteamericano de Utah y su estilo ha sido clasificado como “Barrier Canyon Style” caracterizado por dibujos con formas basadas en el rectángulo, de figuras antropomorfas, sin brazos, ni piernas, y a veces, sin ojos. Por otro lado, hay una alta probabilidad de que las imágenes del cohete despegando correspondan a material de archivo de la NASA, pues aunque no se ha accedido al material original, este es muy similar a otros registros visuales del despegue de cohetes disponibles en la web.

5. La presencia del fuego y las explosiones. En la imagen es una explosión avasalladora la que se superpone al plano del petroglifo y a partir de la cual surge, paulatinamente, el plano de la base del cohete. Aquí el fuego, con toda su connotación destructiva, es el elemento que se interpone entre estos dos símbolos, el primero de un mundo ancestral o primitivo y, el segundo de un mundo moderno o tecnológico. La destrucción del primero parece la plataforma para el surgimiento, y despegue, del segundo. En este punto podemos encontrar un vínculo con el movimiento futurista en tanto deliberadamente se destruye el pasado a favor de un símbolo de la modernidad. Recordemos que según el manifiesto de los futuristas el futurismo aspira a odiar, combatir y destruir el pasado (Martin, 2005:7).

A la luz del análisis musical de la secuencia inicial o prólogo “Beginning” encontramos destacable y significativo lo siguiente:

1. Énfasis en la tesitura subgrave y grave y sus reminiscencias. La pieza musical inicia con las notas graves del pedaletero del órgano, que hará la función de un bajo con un patrón constante de inicio a fin. Esta línea del pedaletero del órgano trae a la memoria la forma musical del *Passacaglia* (Pasacalle, en español) en un referente como Bach (Passacaglia y Fuga en Do menor, por ejemplo). En la voz humana también se enfatiza la tesitura grave. Estas voces no sólo remarcan el nombre del film, cantando “Koyaanisqatsi” de forma regular, también nos remiten a una sonoridad muy similar a la de los cantos tibetanos, o el estilo de canto denominado “Kyrgyraa” de Tuvá. Estos cantos emplean una técnica vocal conocida como “canto difónico” o “canto de la

garganta” en la que al entonar una frecuencia grave, simultáneamente, entonan un armónico; es decir, una frecuencia similar pero en un registro medio o agudo. Es posible reconocer, incluso, una mayor similitud del canto de Koyaanisqatsi con el canto de Iglesia Ortodoxa Rusa donde destacan cantantes con un registro vocal muy grave quienes reciben el nombre de *basso profundo*. Esta característica tan particular en el tema principal del film parece recuperar la sonoridad de un mundo ancestral. No obstante, el canto grave y monótono de “Koyaanisqatsi” impone también un matiz de vileza y maldad.

2. El tema musical genera estados de ánimo asociados a la pesadumbre, la tristeza, la melancolía, así como la vileza y la maldad. La armonía no sólo está en modo menor (siempre percibida como menos alegre, más melancólica) la compone una frase del pedalero del órgano en tesitura grave que está en un constante descenso, pues da pasos por grado conjunto “descendentes” o salta a una nota más grave, generando la sensación de un lento desfallecimiento. Es rítmicamente regular y conforme discurre se corre el riesgo de volverse un tema monótono pese a que hay una evolución, en el sentido que, se van sumando instrumentos o intervienen en determinados momentos. Dado que el movimiento (o tempo) que impone esta música es lento, entonces produce con facilidad un estado de ánimo como el que se ha descrito. Igualmente destacable es el estado de ánimo asociado a la vileza y la maldad por la voz de registro subgrave que entona “Koyaanisqatsi”.

3. Uso de una técnica minimalista. Se perciben características como el diatonicismo (tendencia a usar la escala diatónica en detrimento de la escala cromática); una armonía simple y constante, casi estática; se pone en práctica la repetición y un pulso constante. Podemos considerar que la melodía o voz principal de esta pieza corresponde a la secuencia de notas del órgano en su tesitura aguda, pese a que la voz de que entona “Koyaanisqatsi” tiene alto valor significativo. En todo caso, si consideramos que la voz que entona “Koyaanisqatsi” fuese la melodía principal de la pieza musical, estaríamos ante una melodía poco convencional, también compatible las características del minimalismo, pues en vez de ser una melodía romántica y expresiva, es más bien monótona, de corta duración y de tesitura grave.

4. 2. 3. La interacción entre la música y la imagen en la secuencia inicial o prólogo “Beginning”

En cuanto unimos la música y la imagen correspondientes a la secuencia inicial o prólogo “Beginning” podemos reconocer un sistema de interacciones donde los estímulos sonoros y visuales, en una suerte de dimensión vertical, a veces coinciden, se contradicen, o se completan. A continuación, examinaremos la interacción entre la música y la imagen a la luz de nuestras interpretaciones de la música y la imagen por separado, así como los momentos significativos en la articulación de ambas.

En principio, podemos reconocer que la música y la imagen se han articulado en el plano de la velocidad a través de la lentitud. Resulta evidente que la música impone un movimiento (o tempo) lento mientras en imagen podemos identificar un ritmo de montaje lento, movimientos de cámara lentos, un petroglifo inamovible y el registro del despegue de un cohete en “cámara lenta”. Aquí música e imagen coinciden y redundan en la lentitud. El efecto invita a la contemplación.

Otra interacción interesante ocurre en el plano de la unidad. Si la imagen explora la fragmentación, la música provee unidad. Aquí música e imagen se completan. Podemos ver en imagen la yuxtaposición de fragmentos del mundo (petroglifo, fuego, base del cohete) sobre la cual podemos hacer conexiones lógicas. En este aspecto, la imagen nos trae a la memoria la teoría soviética del montaje donde la confrontación entre planos y conceptos abstractos tiene un papel importante. Por otro lado, la pieza musical “Koyaanisqatsi” provee unidad, en primer lugar, porque somete a la imagen (fragmentada y casi estática) a un tiempo continuo, una continuidad auditiva; y, en segundo lugar, la música no sólo ha permitido separar este segmento de otros en el film sino que además le ha dado identidad al film como lo haría un *leitmotiv* en un producto narrativo. De manera que resultaría muy difícil trasladar la pieza musical “Koyaanisqatsi” a cualquier otro film o producto audiovisual, a menos que se trate de una referencia paródica como ocurre en el capítulo “My new God” (2006) de la serie

televisiva “Scrubs” donde uno de los personajes lanza “miradas malvadas” a sus compañeros de trabajo y como fondo musical suena “Koyaanisqatsi”.

En el plano de la intensidad podemos reconocer una coincidencia entre la música y la imagen. En la imagen prima una baja intensidad que paulatinamente apunta a destacar el plano final de la base del cohete (visualmente más intenso), mientras tanto, la música, pese a su movimiento lento, casi letárgico, paulatinamente va creciendo en orquestación y tesitura, desde el sonido solitario del pedalero del órgano hasta la exposición de todos los motivos del órgano y la voz al unísono hacia el plano final de la base del cohete.

Como anteriormente se ha podido identificar, la imagen provee de un conflicto visual entre dos símbolos que están apartados en el tiempo: el petroglifo, estático e inalterable, como símbolo de un mundo ancestral, casi tribal, y el cohete, de una grandeza que escapa los límites del encuadre, como símbolo de un mundo moderno-tecnológico. La música participa de este conflicto con una sonoridad que nos remite al pasado, como si se comunicara con el espectador desde un tiempo y espacio lejanos (recordemos el sentido imitativo de esta pieza musical asociado a referentes como el *passacaglia*, el canto ritual del Tíbet, y los cantos litúrgicos del *basso profundo*).

Otro aspecto significativo en la interacción ocurre en el terreno del carácter. La imagen nos ha proporcionado contenidos de carácter sombrío y destructivo (el título, el fuego) mientras la música aplica un sentido anímico asociado a la maldad, la pesadumbre y el desaliento. Aquí la música y la imagen coinciden en un efecto empático. A modo de ejemplo, podemos remitirnos a dos momentos significativos. En primer lugar, en el plano del título, entre los tiempos 00:05 y 00:20, leemos “Koyaanisqatsi” en una imagen que evoca un mensaje de peligro y advertencia, mientras, en la música, inicia el sonido grave y robusto del pedalero del órgano. En segundo lugar, en el tiempo 01:33, la aparición del fuego en imagen destruyendo el petroglifo coincide, a modo de punto de sincronización, con el canto del basso profundo entonando “Koyaanisqatsi”.

Vale la pena reparar en la interacción que ocurre en el plano de la base del cohete (alrededor del tiempo 02: 45) cuando ante la magnitud e intensidad del despegue del

cohete tenemos un fondo musical que enfatiza un carácter triste, desalentador, casi lacrimoso. Aquí reconocemos una contradicción, o remitiéndonos a Chion, un efecto anempático. Un acontecimiento solemne, a modo de un logro científico y tecnológico, termina siendo cuestionado por la música. Dentro del conflicto visual mundo ancestral versus mundo moderno-tecnológico, la victoria del cohete, como símbolo de la modernidad, parece ahora, gracias a su fondo musical, deslegitimada.

La interacción de la música y la imagen nos han proporcionado aspectos significativos que, por un lado, emanan de los estímulos sonoros y visuales de forma independiente, y por otro lado, de sus relaciones verticales en tanto en determinados momentos se contradicen, coinciden o se completan. La secuencia inicial o prólogo “Beginning” representa la destrucción de un mundo ancestral, y la victoria, ilegítima o cuestionable, de un mundo moderno y tecnológico.

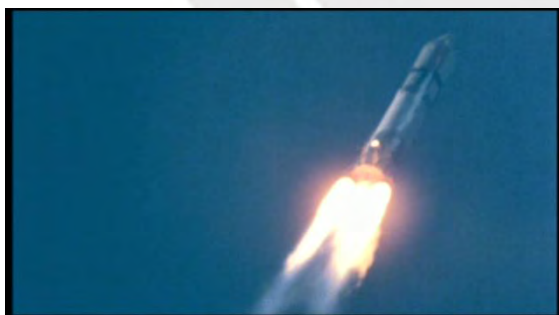
Inspirándonos en el procedimiento de Chion denominado “matrimonio a la fuerza”, proponemos, a modo de experimento, cambiar el fondo musical de la secuencia por uno de carácter diferente como puede ser la pieza musical “Abadon’s bolero” de Emerson, Lake & Palmer. Sin llegar a hacer un análisis detallado, podremos comprobar una configuración diferente en cuanto a la interacción de la música y la imagen. En esta secuencia imaginada, los golpes de la tarola, a modo de marcha, imponen un carácter militar sobre la imagen, de manera que el petroglifo parece ahora la representación de un grupo de antiguos guerreros; el fuego, un momento de transición hacia una sofisticación técnica y bélica; y, el despegue del cohete, ahora sí, despliega toda su grandeza y majestuosidad al lado de una música que crece hacia un clímax sonoro. Se puede acceder a este procedimiento a través del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=g2OhppDVSQQ>

4. 3. Secuencia final o epílogo: “Ending” (incluyendo las definiciones de “Koyaanisqatsi” y las profecías Hopi)

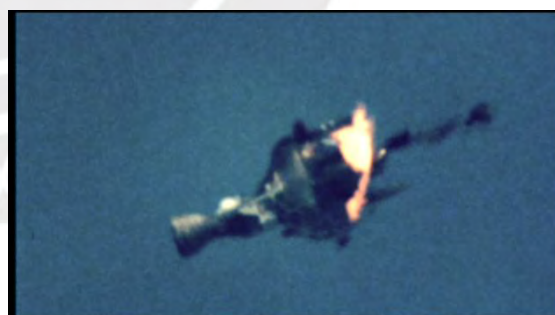
4. 3. 1. Breve descripción de su contenido

Hacemos un salto al análisis de la secuencia “Ending” (que incluirá los planos de las definiciones del término “Koyaanisqatsi” y las profecías Hopi) debido a se puede reconocer un vínculo entre la secuencia de inicio y final del film. El vínculo al que nos referimos tiene que ver con el contenido de lo que se representa en esta secuencia. La secuencia “Ending” inicia con un cohete alcanzando altura luego de su despegue hasta que, al perder su rumbo rectilíneo, explota de manera súbita. Varias piezas del cohete se dispersan en el aire y especialmente se nos muestra una que cae dando giros y desprendiendo llamas. Seguidamente, se nos muestra un petroglifo (similar en estilo al de la secuencia “Beginning”). La secuencia, y el film, concluyen ofreciendo las definiciones del término “Koyaanisqatsi”, de lengua Hopi, y un conjunto de profecías de la cultura Hopi traducidas al inglés. A continuación, ofrecemos una ayuda visual para identificar los planos sobre los cuales gira el análisis:

Plano 1:
Lanzamiento fallido del cohete



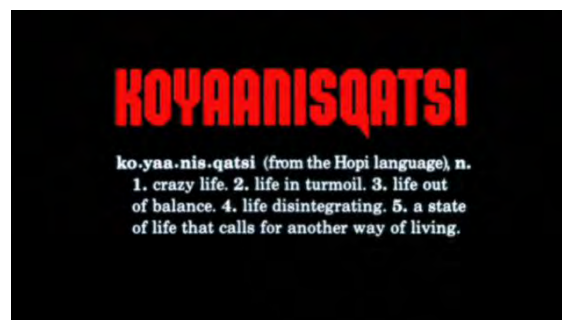
Plano 2:
Vestigio del cohete



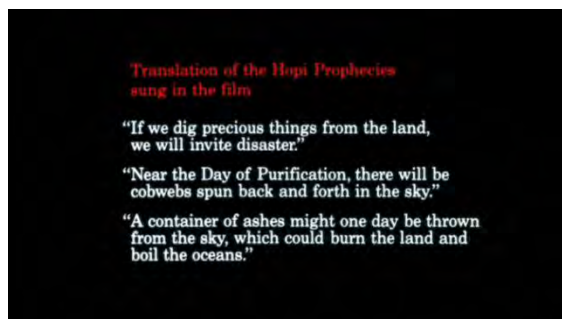
Plano 3:
Petroglifo



Plano 4:
Definición de Koyaanisqatsi



Plano 5: Traducción de las profecías Hopi



4. 3. 2. Análisis e interpretación de la música y la imagen de la secuencia final o epílogo "Ending"

4. 3. 2. 1. *Análisis visual de la secuencia final o epílogo "Ending"* [00:00 – 05:21]

Plano 1: Lanzamiento fallido del cohete

Se trata de una toma continua que registra tres momentos importantes: el trayecto del cohete en el cielo, su explosión súbita y la caída de un trozo desprendido del cohete. El plano inicia con el cohete viajando verticalmente y dejando una estela de fuego tras de sí. Conforme el cohete adopta una posición diagonal ocurre la súbita destrucción del mismo, en una serie de explosiones que abarcan los márgenes del encuadre. Piezas del cohete salen disparadas y la cámara reencuadra a una pieza desprendida del cohete que cae dando giros y despidiendo llamas. Por corte simple se pasa al siguiente plano.

Información complementaria: El registro visual de este cohete se ha podido encontrar en uno de los materiales de archivo de la NASA en el que se muestra, en blanco y negro, el lanzamiento fallido del cohete Centaur en el año 1962. Se puede acceder al material de archivo desde el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=QpId8SquVOY>

En cuanto a sus componentes visuales básicos se encontró lo siguiente:

- **Espacio:** Inicia como un espacio plano, pues por un tiempo se está en un plano frontal, el objeto tiene una constancia de tamaño, el movimiento del objeto no se siente por el movimiento bidimensional de la cámara que elimina el movimiento relativo. Sin embargo, luego se van notando mayores indicios de profundidad como el cambio en el tamaño del objeto y su cambio de forma conforme este alcanza gran altura y ocurre la súbita explosión. Aquí ha habido una progresión visual (espacio plano-espacio profundo-espacio plano); es decir, gradualmente se va desde un espacio plano hasta un espacio con mayores indicios de profundidad y, tras las explosiones súbitas y el trozo del cohete cayendo, se vuelve a un espacio plano.
- **Línea y forma:** El cohete conforme alza vuelo deja un rastro curvilíneo de orientación diagonal (genera intensidad), en dirección superior. El cohete, como forma, se basa en el rectángulo. La explosión a pantalla completa presenta formas basadas en el círculo como grandes "bolas de fuego". Y, finalmente, el trozo desprendido del cohete deja un rastro curvilíneo de orientación diagonal en dirección inferior. Se destaca entonces un juego de contraste de orientación lineal y un cambio gradual de forma.
- **Tono:** Hay afinidad tonal y se subraya el fuego. En el encuadre prima una tonalidad cercana al gris medio (en el cohete y en el cielo). Las llamas que despiden el cohete destacan por su tono brillante (casi blanco puro). Hay coincidencia del tono, pues, el rango tonal revela al cohete como protagonista del plano. El momento de las explosiones súbitas marca un momento de suave contraste tonal donde el tono claro cobra relevancia en el encuadre. Con la pieza desprendida del cohete cayendo por los aires se vuelve a la afinidad tonal del inicio.
- **Color:** Lo que rodea al cohete es cielo, es así que en la imagen prima el matiz cian pero con desaturación (es como un cian grisáceo). El cohete no destaca sobre el fondo de imagen. Si bien se nos ha mostrado que la mayor parte de ese cohete es de color blanco, en la imagen del despegue parece basarse en un matiz cian con un valor

alto de brillo pero bastante desaturado (grisáceo también). Las llamas que despiden el cohete establecen una diferencia importante entre el cohete y el fondo. Las llamas están en un matiz naranja pero que en su mayor parte tiene un valor de brillo bastante alto (las llamas casi de color blanco). Hay un fuerte contraste de color en cuanto ocurre la explosión del cohete y en la imagen prima el fuego, el matiz naranja sobre el cian.

- **Movimiento:** 1. Movimiento de cámara: A velocidad normal, la cámara le hace un seguimiento al objeto a través de paneos verticales y horizontales muy sutiles que mantienen al objeto en misma posición respecto a los márgenes del encuadre. La cámara, después de las explosiones, también recurre a reencuadrar el objeto y a realizar un zoom in muy lento. 2. Movimiento de los objetos: En un inicio, el cohete asciende a velocidad normal, la explosión súbita impone una velocidad rápida y la caída de la pieza desprendida del cohete impone una velocidad lenta. 3. Movimiento del punto de interés: Hay un cambio brusco que resulta de seguir el rastro ascendente del cohete a, luego de las explosiones, seguir el rastro descendente del trozo desprendido del cohete.
- **Ritmo:** 1. El ritmo de montaje: Tiene un tempo muy lento, por el intervalo largo entre el corte inicial y corte final del plano. 2. Ritmo visual de los objetos: Por la colocación del cohete en el encuadre se crea un ritmo visual lento y regular (el cohete se convierte en el acento rodeado de áreas sin acentuar). Durante la destrucción del cohete se generan una seguidilla de detonaciones pequeñas que general un ritmo visual rápido e irregular. Posteriormente, el ritmo visual vuelve a ser lento y regular (el trozo del cohete se convierte en el acento rodeado de áreas sin acentuar). El evento se cubre de forma continua.

Plano 2: Vestigio del Cohete.

Es un plano más cercano del trozo desprendido del cohete cayendo y dando giros a velocidad lenta. Este acercamiento al objeto resulta en una imagen granulada. Por encadenado, el final de este plano se sobreimprime al inicio del siguiente plano.

- **Espacio:** Se trata de un espacio plano. Aunque el objeto desprendido del cohete cambia de forma constantemente, dado que gira mientras cae, el plano carece de importantes indicios de profundidad, como los planos longitudinales que dan la ilusión de tridimensionalidad. La separación de color es mínima, pues prima la coloración fría, tanto en el objeto desprendido como en cielo. El granulado de la imagen, producto del acercamiento que se ha hecho sobre el objeto, parece contribuir a un aplanamiento de la imagen.
- **Línea y forma:** El objeto (vestigio del cohete), tiene una forma difícil de asociar a las formas básicas del cuadrado, el círculo o el triángulo propuestas por Block. Proponemos calificarla como una forma ambigua que parece componerse de un círculo adherido a un cono pequeño. Los bordes del objeto son curvilíneos y rectilíneos. Se puede notar un cambio de forma cada vez que el objeto gira sobre su eje.
- **Tono:** Hay afinidad tonal. En el encuadre prima un tono gris oscuro. Cabe destacar que la pieza desprendida del cohete tiene, en su interior, áreas muy brillantes (las llamas) y muy oscuras. Hay coincidencia de tono en tanto el rango tonal permite identificar a la pieza incendiándose del cohete como la protagonista del plano.
- **Color:** Predomina el matiz cian bajo diferentes configuraciones de valor de brillo. De manera que el objeto se aprecia más grisáceo y metálico. Aun así, existe un contraste de color, pues en el objeto aún quedan llamas muy pequeñas en un matiz naranja.
- **Movimiento:** 1. Movimiento de cámara: Paneo vertical (no existe el movimiento relativo) manteniendo al objeto casi en una misma posición dentro del encuadre. El ralenti o cámara lenta puede ser producto de una "mayor velocidad de paso de la película en cámara". 2. Movimiento del objeto: transferido el efecto del movimiento de cámara al objeto, el movimiento de éste es de dirección vertical (caída libre), pero sin mostrar movimiento relativo, dando giros y a una velocidad bastante lenta (producto de la "cámara lenta" o ralenti).

- Ritmo: 1. Ritmo visual de los objetos: Es lento y regular, (tomando el objeto como el área acentuada rodeada del encuadre). 2. Ritmo de montaje: Es de tempo lento considerando que el intervalo es largo entre corte y corte.

Plano 3: Petroglifo.

Se inicia un zoom out y paneo vertical lentos desde un plano detalle de un petroglifo. Conforme se amplía el plano, se aprecia nueve dibujos que se asemejan a figuras humanas (forma humanoide), sin brazos ni piernas, pero torsos decorados con trazos y líneas que permiten distinguir un dibujo de otro. La imagen realiza un fundido en negro. Información complementaria: Este petroglifo está situado al lado del petroglifo mostrado en la secuencia "Beginning" y forma parte de un panel conocido como "La Gran Galería" ubicado en el Cañon de la Herradura, Utah, EE. UU.

- Espacio: Espacio plano y frontal del petroglifo. Carece de indicios de profundidad y más bien se enfatiza la cualidad bidimensional de la pantalla a través de movimientos de cámara bidimensionales (paneo vertical y zoom out), una cantidad pareja de detalles texturales (la pared rocosa) y una coloración cálida (que se percibe como más cercana al espectador).
- Línea y forma: La textura y relieve del petroglifo generan líneas dispersas, como pliegues, aunque destaca una línea larga y de orientación horizontal en la parte inferior del plano. También, en los cuerpos de los dibujos más grandes, hay una serie de líneas verticales y horizontales, como si se representara una determinada vestimenta o unos adornos. Los dibujos en el petroglifo tienen forma humanoide, y parecen basadas en la forma básica del triángulo (como un triángulo invertido). Estos dibujos están dispuestos uno al lado de otro, de forma horizontal y, en general, la imagen tiene una afinidad de formas, ya que se repite la forma triangular simulando un cuerpo humanoide.

- Tono: Hay afinidad tonal. Los tonos más oscuros de la imagen se encuentran en cada uno de los dibujos humanoides del petroglifo, mientras que los tonos más claros se encuentran en los torsos adornados de algunos de los dibujos. Hay coincidencia de tono en tanto el rango tonal revele al sujeto protagonista del plano.
- Color: Los dibujos y la roca como fondo parecen tener un color basado en el matiz amarillo. En la roca, ese matiz está desaturado, pero todavía mantiene su base en el matiz amarillo, mientras que los dibujos están bastante desaturados y han perdido bastante brillo (de tal manera que parecen de un color "marrón oscuro"). En general, la coloración es cálida y se puede reconocer una afinidad de matices.
- Movimiento: En cuando al movimiento de cámara podemos reconocer los movimientos bidimensionales de paneo vertical y zoom out, ambos, a una velocidad lenta. El trayecto recorrido por la cámara es corto. Los objetos, los dibujos, son estáticos, y con los movimientos de cámara bidimensionales no existe movimiento relativo. Estos valores sugieren poca intensidad visual en el plano.
- Ritmo: 1. Ritmo visual de los objetos estáticos: Es de un rápido (los nueve dibujos están al lado del otro, muy cerca entre sí) e irregular (no guardan la misma distancia un dibujo del otro). 2. Ritmo de montaje: Es de tempo lento (considerando el intervalo entre corte inicial y corte final del plano).

Plano 4: Definiciones.

Plano 4. Definición de Koyaanisqatsi: Se nos muestra nuevamente el título del film en letras rojas sobre un fondo negro, pero, esta vez, se provee información textual (como una entrada de diccionario) sobre cuatro acepciones al término “Koyaanisqatsi” de lengua Hopi: 1. Vida loca, 2. vida en tumulto, 3. vida en desintegración, 4. vida desequilibrada, 5. una condición de vida que clama por otra manera de vivir.

- Espacio: Espacio plano y frontal. Carece de indicios de profundidad, y el más importante de todos, la perspectiva.

- Línea y forma: Se puede ver en el texto del plano patrones lineales horizontales, y centrados respecto a los márgenes del cuadro. Las letras de "Koyaanisqatsi" nuevamente presentan formas basadas en el rectángulo, aparecen sólidas e imponentes, y sus bordes son rectilíneos.
- Tono: Alto contraste tonal. Prima el tono oscuro, totalmente negro, del fondo de imagen, mientras que se destaca en un tono claro, blanco, el texto con la traducción de "Koyaanisqatsi".
- Color: El título "Koyaanisqatsi" vuelve a aparecer en un color rojo saturado sobre un fondo negro. Un color saturado siempre atrae la atención del espectador. Las definiciones son de color blanco.
- Movimiento: Se trata de objetos estáticos o inmóviles. No hay movimientos de cámara.
- Ritmo: Ritmo visual moderado y regular (la palabra y cada letra divide la pantalla en varias partes). Ritmo de montaje, entre corte inicial y final, es de tempo lento (da oportunidad a que el espectador lea el texto).

Plano 5: Traducción de las profecías Hopi.

Se nos proporciona información textual en pantalla sobre la traducción de las profecías Hopi que han sido cantadas en el film: 1. "Excavar riquezas de la tierra es cortejar al desastre"; 2. "Al acercarse el día de la Purificación, se entretejerán telas de araña de un extremo a otro del cielo"; 3. "Podría ser que algún día sea arrojado del cielo un receptáculo de cenizas que queme la tierra y evapore los océanos" (IRE 2007).

- Espacio: Espacio plano y frontal. Carece de indicios de profundidad, y el más importante de todos, la perspectiva.

- Línea y forma: El texto en pantalla impone patrones lineales horizontales y centrados respecto a los márgenes del cuadro.
- Tono: Alto contraste tonal. Prima el tono oscuro, totalmente negro, del fondo de imagen, mientras que destaca en un tono claro, blanco, el texto con la traducción de las profecías Hopi. Hay alto contraste tonal.
- Color: El texto que indica la traducción de las profecías Hopi presenta un matiz rojo saturado. Un color saturado siempre atrae la atención del espectador. El texto de las profecías traducidas es de tono blanco. Ambos textos están sobre un fondo negro y llaman la atención.
- Movimiento: Se trata de objetos estáticos o inmóviles. No hay movimientos de cámara.
- Ritmo: 1. Ritmo visual de los objetos estáticos: Es moderado y regular. 2. Ritmo de montaje: Es de tempo lento (dando oportunidad al espectador de leer el texto).

Planteamiento visual de la secuencia final o epílogo “Ending”

Respecto al planteamiento visual de la secuencia final o epílogo “Ending” en su totalidad, podemos reconocer la siguiente configuración en cuanto a los componentes visuales básicos:

- Espacio: Si bien el rastro que dibuja la trayectoria del cohete en el aire provee un indicio de profundidad, en esta secuencia los espacios planos y frontales son la constante. Con estos espacios se enfatiza la bidimensionalidad de la pantalla y eso se traduce en una menor intensidad visual a modo de resolución del film en su totalidad.
- Línea y forma: El rastro del cohete en ascenso seguido del rastro de la pieza del cohete descendiendo ilustra un momento destacable de contraste de orientación lineal diagonal luego del cual la intensidad visual decae. También es destacable el cambio

gradual de forma durante el lanzamiento fallido del cohete, desde una forma reconocible como la del cohete hacia una forma ambigua como la de la pieza desprendida del cohete.

- Tono: En buena parte de la secuencia prima la afinidad tonal pero subraya en el plano el tono claro y brillante del fuego, elemento presente en las llamas que despiden el cohete y en las explosiones súbitas. Hacia el final, con los textos a pantalla completa, hay un alto contraste tonal gracias al cual la atención se concentra en los textos sobre un fondo negro en una configuración muy similar a la presentación del título en la secuencia "Beginning".
- Color: Hay un contraste de color significativo cuando se alternan los colores fríos y cálidos como ocurre con los matices cian (coloración fría presente en el cohete y el cielo) y naranja (coloración cálida presente en las explosiones) o amarillo (presente en el petroglifo). Los dos planos finales con títulos en rojo y texto en blanco trae nuevamente a la memoria el plano del título "Koyaanisqatsi" al inicio de la secuencia "Beginning" junto con el carácter alarmante y amenazante asociado a él.
- Movimiento: Predomina una baja intensidad visual en este componente gracias a los movimientos de cámara bidimensionales de velocidad lenta y el movimiento lento de los objetos (o, incluso, como en los dos planos finales, la carencia de movimiento). Sin embargo, se puede reconocer un pico en la intensidad visual de este componente cuando se subraya la destrucción del cohete gracias a los movimientos rápidos de las explosiones súbitas. Este momento representa un punto de quiebre en el movimiento de los objetos ya que se pasa de una velocidad normal a una velocidad rápida y, luego, a una velocidad lenta que, en los planos siguientes, decae hacia planos estáticos.
- Ritmo: Predomina un ritmo de montaje de tempo lento entre corte y corte. Los intervalos se hacen largos y el uso del fundido suaviza también el pulso rítmico del cambio de plano.

A modo de reflexión sobre el planteamiento visual en su conjunto, podemos destacar que la secuencia final o epílogo "Ending" presenta, a manera de resolución del film, un cambio gradual hacia una menor intensidad visual a través de espacios planos, un ritmo lento de montaje, ejerciendo movimientos de cámara lentos y bidimensionales y subrayando el movimiento lento de los objetos (recordemos la pieza desprendida del cohete) hasta el punto de mostrar planos estáticos con texto en pantalla. Esta secuencia nos presenta tres motivos que hemos visto antes en la secuencia "Beginning": el cohete, el fuego y los petroglifos. Si tomamos el cohete como un símbolo del mundo moderno y tecnológico, entonces, resulta significativo que se nos muestre su destrucción (momento que muchos componentes visuales enfatizan), así como que se repare en mostrar la pieza desprendida del cohete cuyos movimientos se extinguen lentamente y que, por encadenado, surja el petroglifo como un símbolo de un mundo ancestral que ha resultado victorioso. Esta secuencia también proporciona información textual que vale la pena profundizar en tanto dan cuenta de un universo desequilibrado así como de acontecimientos proféticos de connotación destructiva y punitiva.

Hasta aquí se ha llevado a cabo el análisis visual de la secuencia final o epílogo "Ending" (considerando también las imágenes de las definiciones del término "Koyaanisqatsi" y las profecías Hopi) a través de sus componentes visuales básicos. A continuación, llevaremos a cabo el análisis musical.

4. 3. 2. 2. *Análisis musical de la secuencia final o epílogo "Ending"* [00:00 – 05:21]

Fragmentos musicales de "Prophecies" y "Translation & Credits" (Autor: Philip Glass)

En este caso, el análisis musical aborda los minutos finales de la pieza musical "Prophecies" y el inicio de la pieza musical "Translation & Credits" hacia el final de la secuencia, de manera que nuestra escucha toma ambas piezas musicales como un continuo, haciendo la salvedad de que se trata de piezas musicales diferentes.

En principio, el fragmento musical de "Prophecies" es interpretado por dos instrumentos: el órgano y la voz humana (posiblemente, un coro a tres voces). Inicia el órgano, en solitario, ejecutando una secuencia de notas agudas que se mantendrá de principio a fin como la melodía principal. Enseguida, una secuencia de notas del órgano, en tesitura media, se suma a la melodía principal. La ausencia de un acompañamiento constante en la tesitura grave (como sí ocurría en "Beginning") resulta evidente, por lo tanto, el tema musical luce frágil e inconsistente en los primeros treinta segundos. Las voces, graves y profundas, que entonan "Koyaanisqatsi" intervendrán de manera regular, en adelante. El tema musical continuará así hasta que en el tiempo [02:08] finalmente se escucha la secuencia de notas graves del pedalero del órgano, dotando al tema musical de mayor consistencia hacia el final. Seguidamente, en el tiempo [03:45], la pieza musical "Prophecies" finaliza dejando una estela de sonido y un momento muy breve de silencio, a partir del cual inicia la pieza musical "Translation & credits" que consiste en una secuencia de notas descendentes y de larga duración ejecutadas por el órgano, en solitario, con un sonido frágil, opaco y continuo similar a un leve zumbido que desde una tesitura media se va haciendo más grave.

A continuación, se describiremos las características musicales que revelan los sentidos expresivos de esta pieza musical:

- **Timbre:** En un inicio, claro e incisivo (secuencia de notas agudas del órgano), luego, se suma un timbre áspero y opaco (voces y pedalero del órgano).
- **Tesitura:** Aguda, media y grave. En un inicio, predomina la tesitura aguda y media (secuencia de notas del órgano), y luego predominará la tesitura grave (voces que entonan Koyaanisqatsi y el pedalero del órgano).
- **Armonía:** Modo Menor. Está basada en la tonalidad de Re Menor. Según Beltrán, la armonía menor marca un sentimiento de tristeza, pesadumbre o melancolía" (1991: 26).
- **Fraseo:** Fraseo melódico y repetitivo, considerando la secuencia de notas del órgano en su tesitura aguda como la melodía del tema musical. Si bien el canto

"Koyaanisqatsi" tiene valor significativo (es lenguaje, es voz humana y es el título del film), no destaca como una melodía convencional en la pieza, pues es monótona y de tesitura grave.

- **Movimiento:** Es un movimiento reposado y lento, de principio a fin. A partir del tiempo [02: 08] se puede reconocer también una suerte de "movimiento descendente" por parte de la secuencia de notas graves del pedalero del órgano.
- **Orquestación:** Simple, conformada por un órgano y un coro a tres voces.
- **Ritmo:** Regular, no percusivo. Desde un inicio el ritmo se impone gracias a la secuencia de notas agudas del órgano. Compás de 4/4.

A modo de observaciones adicionales podemos reconocer también reconocer una configuración de los siguientes elementos:

- **Sonido:** Al finalizar la pieza "Translation & credits" aparecen efectos sonoros a un volumen muy tenue. Estos sonidos se asemejan al bullicio de gente en un salón que preparan el terreno para que, en el segmento de los créditos de la película (que escapa de esta secuencia analizada), los efectos sonoros se destaquen en volumen y variedad.
- **Silencio:** Se puede reconocer un momento muy breve silencio musical entre el final de la pieza Prophecies y el inicio de la pieza "Tranlation & Credits".
- **Características del minimalismo:** Pulso firme, armonía con pocos cambios y sensibilidad hipnótica.
- **Letras cantadas:** "Koyaanisqatsi" (vida en desequilibrio)

Finalmente, en cuanto a los sentidos expresivos de la música, podemos reconocer en los fragmentos musicales de "Prophecies" y "Translation & Credits", por un lado, un

sentido anímico asociado a la fragilidad, un ánimo lacrimoso, apesadumbrado y desalentador pero también a un ánimo sombrío, de maldad; por otro lado, reconocemos también un sentido imitativo asociado a la lentitud, la oscuridad, un tiempo pasado, religiosidad y misticismo (Passacaglia, Canto ritual del Tíbet, canto de la Iglesia Ortodoxa Rusa).

Hasta aquí hemos hecho una descripción y análisis exhaustivo de la imagen y la música, disociada la una de la otra, de la secuencia final o epílogo “Ending”. A continuación, haremos una reflexión mayor sobre los aspectos más destacados y significativos que se han podido observar de la música y la imagen de la secuencia analizada.

4. 3. 2. 3. *Interpretación de los análisis musical y visual*

A la luz del análisis visual de la secuencia final o epílogo “Ending”, encontramos destacable y significativo lo siguiente:

1. Es una secuencia que visualmente complementa a la secuencia “Beginning”, en tanto volvemos a ver al cohete, como símbolo de la sociedad moderna y tecnológica, alzando vuelo, destruyéndose en el aire y sus trozos volviendo a la tierra, como un retorno a los orígenes. Y a continuación, se nos muestra el nuevo petroglifo, que como se ha dicho anteriormente, es símbolo de un mundo ancestral, una suerte de pasado primitivo que ha permanecido inalterable en el tiempo. En este punto notamos que se cumple uno de los principios destacados por Bordwell en torno a la forma artística asociativa: el uso de “motivos repetidos para reforzar las conexiones asociativas” (1995a: 129). Los motivos repetidos aquí son el petroglifo, el fuego y el cohete, cada uno de ellos con un valor simbólico particular asociado a un mundo ancestral, a la destrucción y a un mundo moderno.

2. Énfasis en el espacio plano. No sólo cuando la cámara hace seguimiento al cohete, se está ante un espacio que carece de indicios de profundidad pues se camufla el movimiento del cohete respecto a los márgenes del encuadre y está sólo sobre un fondo

parejo, el cielo azul; también se vuelve a un espacio plano en la representación del petroglifo y de las definiciones del término Koyaanisqatsi. El espacio plano, sobre todo si es un plano frontal, genera una baja intensidad visual y su predominancia en las secuencias iniciales y finales del film pueden servir como contraste respecto a las secuencias de desarrollo del film.

3. Manipulación sobre la imagen. Si bien los objetos de cada plano se mueven a una velocidad normal, la excepción es el plano 2 (vestigio del cohete), que involucra un acercamiento y el cambio a una velocidad de movimiento cada vez más lenta. En general, el viaje del cohete, explotando y cayendo, es parte de un material de archivo de la NASA con características que difieren de la versión presentada en el film. La versión original a la que se ha tenido acceso es en blanco y negro y con una narración en off dando a conocer los avances tecnológicos sobre el Atlas-Centaur (el material está accesible en el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=QpId8SquVOY>). Pero en el film, este material de archivo se presenta a color y en un determinado momento la imagen aumenta su escala a un plano cercano del trozo del cohete cayendo, en cámara lenta y con granulado.

4. El fuego y las explosiones se vuelve figuras recurrentes pues nuevamente se nos representa un objeto consumido o afectado por el fuego. En este caso el cohete, el símbolo de la modernidad y el avance tecnológico, ha explotado súbitamente y se ha desintegrado en el aire. Es un evento significativo que puede ser leído como el fracaso o la destrucción total del mundo moderno y tecnológico, un mundo que, dicho sea de paso, puede resultar muy familiar al espectador contemporáneo.

5. Definiciones y profecías. Como en la secuencia inicial, aquí también se destaca el título del film por su presentación en un rojo saturado sobre un fondo negro. Pero las definiciones y las profecías, en sí, están en un tono blanco. Términos como “agitación”, “desequilibrio” y “desintegración” forman parte del significado del término “Koyaanisqatsi”, revelando lo que desde la imagen y la música se le ha ido mostrando de manera recurrente al espectador hasta el momento. Por ejemplo, la desintegración aquí se nos ha presentado a través de las súbitas explosiones que llevan al cohete a su

destrucción. Las profecías llevan una connotación punitiva que parece anunciar un gran desastre para la humanidad.

A la luz del análisis musical encontramos destacable y significativo lo siguiente:

1. La pieza musical es nuevamente el tema principal del film, con ligeras variaciones respecto a la de la secuencia “Beginning”. Por ejemplo, esta secuencia ya no inicia con notas en el registro grave, inicia con las frases de tesitura media y aguda. Así que en los momentos iniciales la música prescinde del bajo, de las frecuencias graves que construyen la armonía, creando un efecto de falta de consistencia, fragilidad y debilidad.

2. Como en la secuencia inicial, la música tiene características del minimalismo en tanto se nos presentan frases repetitivas, pulso constante y una armonía estática. Se induce a un estado letárgico por estas características, donde cualquier cambio o variación en algún componente musical destacaría por diferenciarse sobre lo que ya se ha venido escuchando.

3. Similitud con la pieza musical de la secuencia inicial y sus sentidos expresivos. Es una pieza que vuelve a generar un estado de ánimo de tristeza y pesadumbre, donde prima la voz humana con reminiscencias del canto *basso profundo*, que tiene un movimiento lento o reposado, y un fraseo y ritmo repetitivos, casi hipnóticos o que inducen al letargo y una sensación de lentitud.

4. Antes de pasar al plano del petroglifo, la música hace una pausa, y uno de los instrumentos en la tesitura media se mantiene sonando, con reminiscencias de la armonía que se ha estado escuchando. Luego, durante la presentación de las definiciones y las profecías Hopi, surgen efectos sonoros como el de las frecuencias graves de un motor, así como bullicio y conversaciones lejanas de gente.

4. 3. 3. La interacción entre la música y la imagen en la secuencia final o epílogo “Ending”

En cuanto unimos la música y la imagen correspondientes a la secuencia final o epílogo “Ending” podemos reconocer un sistema de interacciones donde los estímulos sonoros y visuales, en una suerte de dimensión vertical, a veces coinciden, se contradicen, o se completan. A continuación, examinaremos la interacción entre la música y la imagen a la luz de nuestras interpretaciones de la música y la imagen por separado, así como los momentos significativos en la articulación de la música con las imágenes.

En principio, podemos reconocer en esta secuencia una correspondencia lógica con la secuencia inicial o prólogo “Beginning”. Visualmente, la secuencia “Ending” es como una continuación del despegue del cohete que vimos al finalizar “Beginning” y, musicalmente, es un reencuentro con un fondo musical muy parecido al de la pieza musical “Koyaanisqatsi” solo que con ligeras variaciones. En ese sentido, la imagen y la música han ayudado a estructurar el film donde los tres motivos visuales (cohete, fuego y petroglifo) abren y cierran el film con un fondo musical representativo y distintivo del film. Como ocurrió con la pieza musical “Koyaanisqatsi”, aquí el fragmento musical de “Prophecies” es una música de foso o extradiegética que funciona nuevamente como un leitmotiv que provee identidad al film y que difícilmente puede aplicarse a otro producto audiovisual que no sea Koyaanisqatsi. No obstante, sí es posible encontrar música cinematográfica con similitudes muy sutiles como puede ser el tema principal de la película *Interstellar* (2004) compuesto por Hans Zimmer, donde el sonido del órgano en su tesitura aguda y grave es fundamental para establecer un carácter melancólico y desalentador en la música.

En la secuencia “Ending”, la música también provee unidad al conjunto de imágenes fragmentadas que componen la secuencia, de manera que, como espectadores, podemos identificar a “Ending” como una unidad temática aparte de lo que se ha visto anteriormente. En el visionado del film, en su totalidad, el espectador puede constatar cómo el paso de la secuencia “Prophecies” a la secuencia “Ending” involucra un cambio musical (disminuye el tempo y la orquestación se reduce a una secuencia de notas del

órgano), de manera que, pese a que el fondo musical de “Ending” lleva por nombre el de la secuencia anterior, perceptivamente entendemos que “Ending” es un nuevo segmento del film.

En el plano de la velocidad, la imagen y la música se articulan por medio de la lentitud que ambos estímulos enfatizan. La imagen nos presenta un ritmo de montaje lento, y su contenido paulatinamente cuenta con objetos moviéndose cada vez más lentamente hasta el estatismo total en los últimos planos con texto en pantalla. La música también enfatiza un movimiento (o tempo) reposado y lento que culmina, hacia el final de la secuencia, en secuencias de notas muy largas, con una monotonía que refuerza el estatismo de la imagen. Es un efecto que incita a la contemplación y a la reflexión sobre lo que vemos.

Podemos reconocer también tres momentos significativos en la interacción entre la música y la imagen:

En primer lugar, la imagen provee de un acontecimiento que convencionalmente puede ser considerado como solemne, heroico y que supone un logro científico: el cohete alzando vuelo. Simultáneamente, la música propone un sonido agudo, frágil y lacrimoso por parte del órgano en solitario y desprovisto de acompañamiento en las frecuencias graves. En este momento, la música parece transferir su sentido anímico de fragilidad al cohete, que ahora ya no es un artefacto que evoca grandeza, solidez y estabilidad, por el contrario, ahora parece frágil, inestable y desprotegido en el aire haciéndose cada vez más pequeño en el encuadre. Se trata de un efecto anempático, donde, emocionalmente, la música y la imagen parecen contradecirse, donde la música, particularmente, parece anticipar el inminente desastre.

En segundo lugar, la imagen nos presenta un evento trágico como la destrucción del cohete en el aire mientras la música provee de un estado anímico lacrimoso, desalentador y apesadumbrado. El efecto aquí es empático, música e imagen coinciden en carácter o estado anímico, incluso considerando aquí que las veces que se entona “Koyaanisqatsi” siempre provee una cuota de oscuridad y carácter sombrío a la imagen,

de manera que el fuego a toda pantalla junto con el canto grave de “Koyaanisqatsi” generan matices sombríos y siniestros a un tema principalmente apesadumbrado y lacrimoso. Muy aparte de este efecto en la interacción música e imagen, podemos notar que la imagen no proporciona al espectador mayor información respecto al cohete o la misión que a este concierne, de manera que para un espectador contemporáneo ver el registro visual de este cohete destruyéndose en el aire fácilmente le puede remitir al accidente del transbordador espacial Challenger de 1986. Si bien dicho accidente fue posterior a la difusión del film, el espectador podría reparar en esa asociación ante la falta de información o contexto provisto por la imagen.

Un tercer momento significativo en la interacción de la música y la imagen lo podemos hallar en el plano del petroglifo. Recordemos que la imagen, dentro del conflicto visual y simbólico entre un mundo moderno-tecnológico y un mundo ancestral, nos muestra ahora la destrucción del cohete, símbolo del mundo moderno y tecnológico, mientras la música continúa remitiéndonos al pasado con matices místicos y religiosos gracias a la sonoridad del órgano y la rugosidad y profundidad de la voz que entona “Koyaanisqatsi”. Entonces, el plano del petroglifo se nos muestra a modo de resolución visual y musical. Visual, porque podemos interpretar que la destrucción del cohete es la vigencia y permanencia del petroglifo, símbolo de un mundo ancestral. Es también una resolución musical porque precisamente en el plano del petroglifo el fragmento musical de la pieza “Prophecies” finaliza y, en su reemplazo, emerge el inicio de la pieza musical “Translation & Credits” cuya sonoridad opaca, con notas de larga duración, casi monótona, parece suspender el tiempo y enfatizar el estatismo y la permanencia del petroglifo. Ya mencionaba Chion que el sonido es susceptible de conducir a una imagen a una temporalidad, de manera que “un sonido mantenido de modo liso y continuo es menos «animador» que un sonido sostenido de modo accidentado y trepidante” (Chion 1993: 24, 25).

No debemos pasar por alto que hacia el final de la secuencia, mientras los estímulos sonoros decaen, pues la música decae en tempo, volumen y la tesitura se hace más grave, nuestra atención se dirige hacia los estímulos visuales que esta vez proveen al

espectador de información textual: las definiciones del término “Koyaanisatsi” y tres profecías Hopi.

La interacción de la música y la imagen nos han proporcionado aspectos significativos que, por un lado, emanan de los estímulos sonoros y visuales de forma independiente, y por otro lado, de sus relaciones verticales en tanto en determinados momentos se contradicen, coinciden o se completan. La secuencia final o epílogo “Ending” representa el fin y la destrucción de nuestro mundo moderno y tecnológico, y la consecuente primacía de un mundo ancestral, inalterable al paso del tiempo, desde el cual “Koyaanisqatsi” expresa una suerte de punto de quiebre en la humanidad, y las profecías Hopi, además de ser un llamado a la reflexión, también son expresión de un destino catastrófico que aguarda a la humanidad.

Inspirándonos en el procedimiento de Chion denominado “matrimonio a la fuerza” proponemos, en primer lugar, examinar brevemente el reportaje científico original de la NASA donde aparece el mismo cohete del film, el Centaur, alzando vuelo y destruyéndose en el aire pero con la banda sonora propia del reportaje, completamente diferente a la del film. Y en segundo lugar, proponemos cambiar la música de nuestra secuencia Epílogo o “Ending” por una de un carácter diferente y estar abiertos a la sorpresa del encuentro entre la música y las imágenes.

En primer lugar, entonces, podemos apreciar que en la versión del reportaje científico de la NASA, vemos el mismo registro visual del Centaur alzando vuelo, solo que la imagen está en blanco y negro, pero aún así, resulta muy significativa la presencia de un fondo musical galopante, casi épico, junto a efectos sonoros de explosiones en sincronización con la destrucción del cohete en imagen, así como los comentarios del reportero fuera de campo (voz en off) que no sólo nos provee de información respecto al cohete y los motivos de su destrucción, sino que también, en un tono optimista y ante la caída de una de las piezas del cohete, suelta la frase: “[...] sin embargo, en la carrera espacial los científicos hallan progreso en cada fracaso”²⁶. En el siguiente enlace se

²⁶ Traducción personal de la siguiente frase: “However, in the race for space, scientists find progress in every failure” (Nasa Video, 2013).

puede acceder al video del reportaje científico y confirmar estas observaciones: <https://www.youtube.com/watch?v=QpId8SquVOY> (Nasa Video, 2013).

En segundo lugar, proponemos, a modo de alternativa musical ante el lanzamiento fallido del cohete, el segmento “Eruption” de la pieza musical “Tarkus” interpretada por Emerson, Lake & Palmer. En esta versión podemos destacar la interacción entre música e imagen que ocurre en dos momentos significativos: el ascenso del cohete y la destrucción del mismo. Durante el ascenso del cohete, la música nos propone un tempo acelerado y un carácter urgente que se transfiere a la imagen, subrayando en el cohete la energía que despliega, su velocidad y su intensidad. El cohete ya no parece frágil como antes, ahora parece un artefacto poderoso y eficiente en rumbo inminente hacia la consecución de una misión. Por otro lado, durante la destrucción del cohete, la música enfatiza un ritmo accidentado en reacción a las explosiones súbitas que se suceden en la imagen, y ante el desprendimiento de una de las piezas del cohete en imagen, la música provee un acorde de carácter dramático que se repite insistentemente por unos segundos. Aquí, la destrucción del cohete alcanza un nivel de dramatismo y gravedad evidentes que musicalmente se resuelve en una melodía lenta y majestuosa que refleja el inevitable ocaso de una empresa monumental. Se puede acceder a este procedimiento a través del siguiente enlace: <https://youtu.be/8JLZ3frX03U>

4.4. Secuencia de desarrollo: “The Grid”

4. 4. 1. Breve descripción de su contenido

La secuencia de desarrollo del film se denomina “The Grid”, cuya traducción al idioma castellano podría equipararse a los términos “rejilla”, “cuadrícula”, o “cuadriculado”. La secuencia “The Grid”, de aproximadamente veinte minutos de duración, nos muestra de manera fragmentada diversos eventos en el espacio urbano estadounidense, a veces haciendo cobertura de actividades cotidianas de las personas u, otras veces, revelando el entorno urbano como un escenario por el que el ritmo de la vida transcurre. Para su análisis, proponemos agrupar los diversos fragmentos en nueve eventos recurrentes presentes en la secuencia: A. Estructuras y edificios de la ciudad;

B. Circulación de vehículos en la ciudad; C. Circulación de personas en espacios urbanos interiores o exteriores; D. Fábricas y maquinaria; E. Entretenimiento; F. Consumo de bienes y alimentos; G. Retratos (énfasis en el individuo sobre el colectivo); H. Comerciales de televisión o mensajes publicitarios; I. Explosión y destrucción. A modo de ayuda visual presentamos imágenes representativas de cada evento recurrente.

A. Estructuras o edificaciones de la ciudad



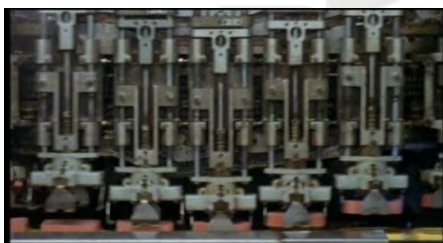
B. Circulación de vehículos en la ciudad



C. Circulación de personas en espacios urbanos interiores y exteriores



D. Fábricas y maquinaria



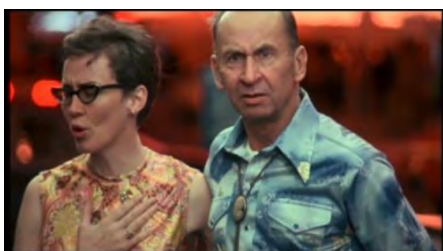
E. Entretenimiento



F. Consumo de alimentos y bienes



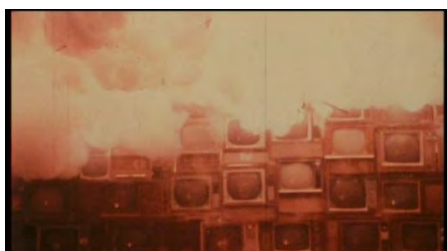
G. Retratos



H. Televisión, noticias y mensajes publicitarios



I. Explosión o destrucción



4. 4. 2. Análisis e interpretación de la música y la imagen en la secuencia de desarrollo “The Grid”

4. 4. 2. 1. *Análisis visual de la secuencia “The Grid” [00:00 – 21:42]*

Realizar un análisis de los componentes visuales plano por plano resultaría una tarea colosal dada la fragmentación de la secuencia “The Grid”, de manera que nuestro análisis visual se restringe a los eventos recurrentes que líneas arriba hemos destacado. En los anexos del presente documento, se provee de ayudas visuales para las referencias temporales (mm:ss) que emplearemos en el análisis de esta secuencia. A continuación, presentamos la siguiente configuración de componentes visuales respecto a cada uno de los nueve eventos:

Evento A: Estructuras o edificaciones de la ciudad.

- **Espacio:** Su representación visual pone énfasis en el espacio profundo y con ello la ilusión de profundidad o tridimensionalidad. Algunos indicios puestos en práctica son la perspectiva de 1 ó 2 puntos de fuga y los planos longitudinales generados por los edificios en contrapicado y picado, o el diseño del edificio (Ej. Planos en los tiempos 00:10; 00:28 o 01:35). Hay cambio de forma en las ventanas de los edificios (plano 00:10). Hay solapamiento de objetos (la luna pasando detrás de un edificio en 03:15). Se usa la posición superior e inferior y la diferencia de tamaño para sugerir lejanía o cercanía (plano en 05:02). En los planos de noche, hay un fuerte contraste tonal (Ej. planos en 02:44 y 03:15). Se usa también la partición de la pantalla en tercios verticales (Ej. plano en 17:13), parrillas (Ej. planos 02:44 y 01:18) y reencuadres cuadrados (Ej. planos 05:58 y 15:47). En determinados planos se hizo uso de planos frontales y posiciones de cámara excéntricas sin dejar de sugerir un espacio profundo.

- **Línea y Forma:** Se generan patrones lineales de tipo rectilíneo y de orientación verticales y, sobre todo, diagonales a partir de los planos longitudinales que generan los contornos de los edificios así como la disposición de las ventanas en hileras que se alejan. Priman las formas rectangulares, en los edificios y sus ventanas. Incluso se dan cambios de forma como cuando las ventanas de abajo son rectangulares y las ventanas de arriba forman pequeños cuadrados, y así se sugiere la profundidad. Los edificios sugieren, más que cuadrados, una forma tridimensional, como un cubo, pues sugieren profundidad.
- **Tono:** Producto de un control reflexivo del tono, hay una fuerte separación tonal o contraste de tono en los planos filmados de noche, donde se tienen los tonos brillantes de la luz de las ventanas de los edificios, los faros de los carros o la misma Luna, en simultáneo con los tonos oscuros del cielo y los edificios.
- **Color:** En los diversos planos tiene lugar el matiz amarillo con alto valor de brillo (ventanas de edificios), incluso un contraste de color en la inclusión de colores fríos y cálidos en los planos en 00:28 y 01:07. En las vistas generales de la ciudad y sus edificios y estructuras, se puede encontrar también los matices verde y rojo (el verde en las carreteras y el rojo en los faros de los carros, o en algunas áreas de los edificios como una ventana o un logo. Ej. planos 00:10 y 01:35).
- **Movimiento:** En la mayoría de planos la cámara está sobre un trípode y no hay movimiento de cámara. Sin embargo, producto de una menor velocidad de pase de la película en la cámara (el efecto de "cámara rápida"), el movimiento de los objetos al interior del plano es bastante rápido (luces que se apagan y se prenden simultáneamente en varias ventanas de los edificios, o la Luna pasando detrás de un edificio, son movimientos que normalmente tardan varios minutos u horas). En determinados planos ocurren movimientos de cámara bidimensionales a velocidad lenta (paneo horizontal en 01:18) pero que están afectados por la "cámara rápida" y los objetos al interior del plano se siguen moviendo rápido. También hay movimientos tridimensionales a velocidad rápida (travelling vertical en 18:21 o el

travelling in y contrapicado en 17:13), pero no dejan de verse afectados por el efecto de la "cámara rápida".

- Ritmo: Hay un ritmo visual rápido y regular en la cobertura que se hace a los edificios. Las ventanas de los edificios, objetos brillantes, están dispuestas una al lado de la otra creando un patrón de rectángulos horizontales y verticales que generan una alternancia que se repite a un tempo rápido. Los edificios en sí, también están dispuestos de manera que generan un ritmo visual rápido, cada una de sus estructuras son áreas acentuadas. En cuanto al ritmo de montaje, si bien no todos los planos del evento A están unidos uno tras otro, sino más bien están repartidos en la secuencia "The Grid", se puede apreciar que hay un tempo de montaje lento (hay un tiempo moderado entre los cortes) que contrasta con el movimiento de los objetos al interior del plano afectados por la "cámara rápida".

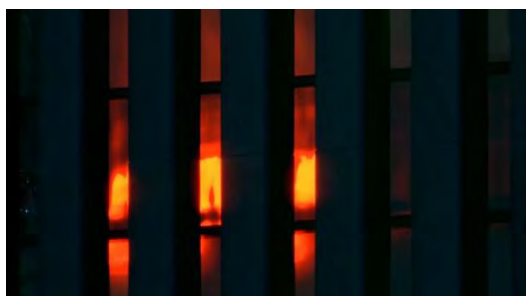
A continuación, presentamos, las imágenes y los tiempos referidos en el análisis visual del evento A:



00:10



00:28



01:07



01:18



01:35



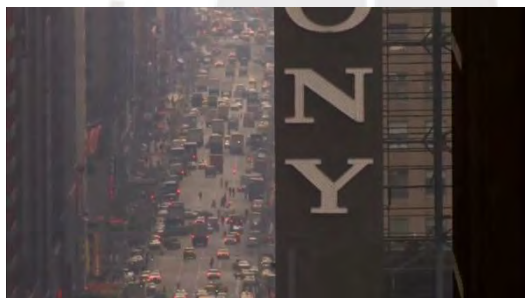
02:44



03:15



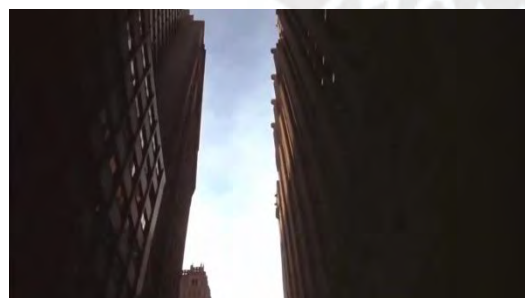
05:02



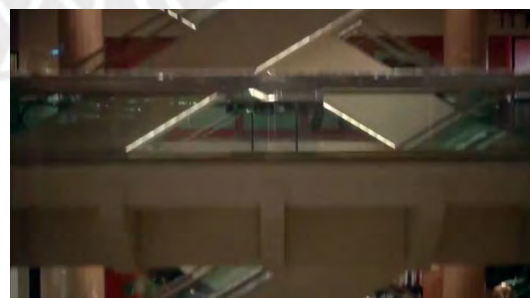
05:58



15:47



18:21



18:21

Evento B: Circulación de vehículos en la ciudad

- **Espacio:** Su representación visual pone énfasis en el espacio profundo. Los planos longitudinales de las carreteras y pistas y el rastro que dejan los vehículos al moverse generan la ilusión de profundidad. El movimiento de los automóviles en muchos casos es perpendicular al plano de la imagen lo cual crea un plano longitudinal con un punto de fuga ubicado en medio del encuadre (Ej. plano 17:00). Se usa la posición superior e inferior para crear lejanía y cercanía y hay difusión textural en tanto se pierden los detalles de los objetos más lejanos (Ej. plano en 01:35). Se opta por partir la pantalla en mitades verticales, horizontales y diagonales (planos 04:22; 04:26 y 07:37), y en determinados planos se opta también por el reencuadre cuadrado (plano 15:47) y la parrilla (04:34). Hay también un empeño por lograr el espacio abierto, abrir los límites del encuadre, mediante el movimiento multidireccional de los objetos y los movimientos hacia o desde el encuadre.
- **Línea y Forma:** Se generan patrones lineales de tipo rectilíneo (en su mayoría) y curvilíneo (en menor medida) y en orientación diagonal (en su mayoría) y vertical y horizontal (en menor medida). Ej. planos 04:04 y 04:26. Las líneas se producen por el rastro que dejan los automóviles y los planos longitudinales de las pistas. La línea recta se asocia a las cualidades directa, agresiva, industrial, etc. Y las líneas diagonales generan la mayor intensidad visual. "The Grid" podría hacer referencia a la cantidad de líneas que se despliegan en la ciudad, como un entramado o una cuadrícula. En cuanto a las formas, los carros plantean una forma basada en el cuadrado y el círculo (faros de luz).
- **Tono:** En los planos filmados de noche hay un contraste tonal, por las luces de los autos (tonos claros) y el entorno (tono oscuro). En los planos filmados de día, se minimiza el contraste y más bien hay tendencia al gris medio, hay una afinidad tonal por control reflexivo (Ej. Plano en 15:34).
- **Color:** Se nota la presencia de los matices amarillo, verde, azul y rojo en el rastro dejado por los automóviles en los planos filmados de noche. Estos matices pueden

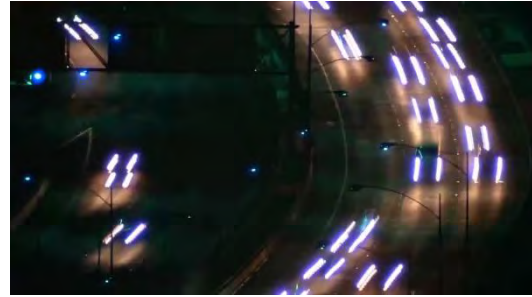
coincidir en un mismo plano (Ej. Plano en 21:35). Estos matices, por su alto valor de brillo llaman la atención del espectador y son un atractivo visual pues no hay afinidad de color.

- **Movimiento:** Movimiento de objetos de forma perpendicular al plano de la imagen crean movimiento relativo y profundidad (Ej. Plano en 15:19). Los movimientos de los automóviles son muy rápidos producto de la "cámara rápida" (menor velocidad de paso de la película en cámara). Los movimientos de cámara son limitados y la cámara suele apoyarse sobre un trípode. Pero sí hay planos en los que la cámara realiza un travelling in (sobre un auto) y filma la carretera que tiene enfrente. Estos movimientos de cámara tridimensionales aportan a la intensidad visual de la secuencia pues contrastan con los planos de la cámara sobre el trípode. Por supuesto, el recurso de la "cámara rápida" sigue teniendo efecto sobre el movimiento de los automóviles llegando a un momento de gran intensidad visual en el plano del tiempo 20:30 donde el movimiento de los vehículos llega a una suerte de clímax de extrema rapidez.
- **Ritmo:** El ritmo visual de los objetos en movimiento es rápido y regular. Los vehículos entran y salen del encuadre creando un pulso constante. Incluso algunos vehículos cambian de dirección generando nuevos pulsos. En cuanto al ritmo de montaje, su tempo es en un inicio lento hasta que llega un punto (plano 20:30) en el que no se puede estar seguro si además del movimiento rápido de los objetos (producto de la "cámara rápida") intervienen también, desde el montaje, cortes muy picados.

A continuación, presentamos, las imágenes y los tiempos referidos en el análisis visual del evento B:



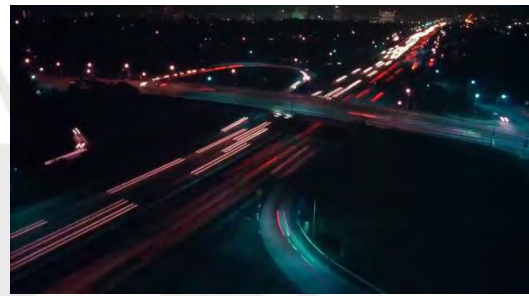
01:35



04:04



04:22



04:26



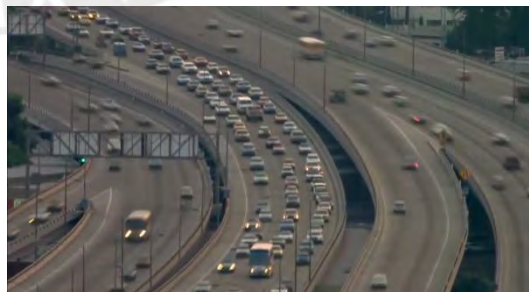
04:34



07:37



15:19



15:34



15:47



17:00



20:30



21:35

Evento C: Circulación de personas en espacios urbanos interiores o exteriores.

- **Espacio:** El evento enfatiza el espacio profundo, aunque hay planos donde se ha usado un teleobjetivo y esto minimiza los índices de profundidad. En una mayoría de planos se notan perspectivas de 1 o 2 puntos (16:37; 08:13), solapamiento entre las personas, posición superior e inferior y difusión textural (07:13), partición de pantalla en parrillas (10:27), y movimientos como el travelling in que dan profundidad. Hay un esfuerzo por lograr el espacio abierto (sugerencia de que hay algo más allá del plano de la imagen) a través del movimiento multidireccional (plano en el tiempo 06:44) o desde el encuadre y hacia el encuadre por parte de las personas (Ej. planos en 16:05; 10:27 o 21:29). En menor medida hay un esfuerzo por crear el espacio ambiguo en los planos cercanos de una puerta giratoria (07:46) pues se usan posiciones de cámara excéntricas y reflejos y espejos que desorientan al espectador.

- **Línea y Forma:** Se generan patrones rectilíneos y curvilíneos, con orientación vertical y diagonal (lo cual genera intensidad visual). Las líneas se perciben como partición de pantalla también, en parrillas. Hay un importante rastro virtual que dejan las personas cuando circulan, en este caso, en un mismo plano pueden combinarse los rastros de personas que van hacia una misma dirección así como el rastro de personas que se dirigen a múltiples direcciones (Ej. planos en tiempos 07:13 y 10:27).
- **Tono:** En los espacios exteriores (calles) por los que circulan las personas, hay una afinidad tonal, no hay un contraste entre los tonos claros y oscuros, más bien se tiende a un rango tonal cercano al gris medio. En los espacios interiores (subterráneo, metro) puede haber un ligero contraste tonal por el brillo de la iluminación del lugar y la publicidad (tonos claros) y por otro lado, el entorno y la vestimenta de las personas (tonos oscuros).
- **Color:** En las escenas exteriores la paleta de color se restringe a matices como el cian o el azul, que han perdido brillo y están desaturados, de tal forma que el color de estas escenas tiende a un gris. En las escenas interiores, se percibe matices verde, amarillo y rojo, al parecer, producto de la publicidad en los subterráneos, señalizaciones y la iluminación del lugar.
- **Movimiento:** Definitivamente, el movimiento de las personas es lo primero que llama la atención. Sus movimientos tienen una velocidad muy rápida (producto de la "cámara rápida") y diferentes orientaciones (vertical, horizontal y diagonal). En cuanto a los movimientos de cámara en la mayoría de planos la cámara es estática y sobre un trípode y en determinados planos se opta por un travelling in (plano en el tiempo 16:37) o incluso un movimiento aleatorio de cámara (plano en el tiempo 21:29).
- **Ritmo:** El ritmo visual de los objetos en movimiento es rápido e irregular (producto de la "cámara rápida"). Se generan muchos pulsos en cuanto las personas entran y salen del encuadre o cambian de dirección. Este ritmo visual llega a su mayor

intensidad y tempo rápido en el plano del tiempo 21:29. En cuanto al ritmo de montaje, el tempo entre cortes es lento, permite leer el contenido de cada plano.

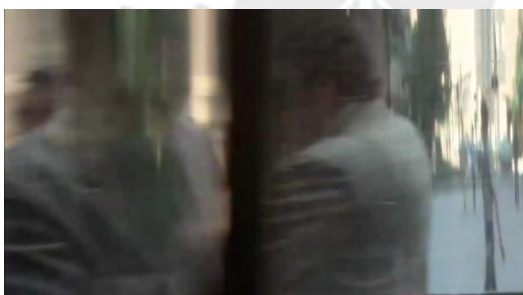
A continuación, presentamos, las imágenes y los tiempos referidos en el análisis visual del evento C:



06:44



07:13



07:46



08:13



10:27



16:05



16:37



21:29

Evento D: Fábricas y maquinarias

- **Espacio:** Hay planos donde se enfatiza el espacio plano. Por ejemplo, hay planos frontales de la maquinaria donde además hay afinidad textural (08:18; 08:32 y 14:24). Hay otros planos que enfatizan el espacio profundo a través de los planos longitudinales que generan las maquinas y/o productos dispuestos en serie (08:26 y 08:46). Hay particiones de pantalla a modo de parrilla (plano de los hot dogs, en el tiempo 10:00) aspecto que pudo haber favorecido a la asociación metafórica del plano de los hot dogs con el de las personas subiendo las escaleras eléctricas. Hay también un empeño por mostrar un espacio ambiguo en el que se sugiere las estructuras de las maquinarias pero en posiciones de cámara excéntricas (14:26).
- **Línea y Forma:** Se generan líneas gracias a los planos longitudinales de la disposición de productos y maquinarias en serie. Las mismas maquinarias generan líneas de diversas orientaciones (circular, vertical, horizontal y diagonal) a partir de cables y conexiones. En las máquinas se pone énfasis en la forma cuadrada, y en menor medida, la forma circular.
- **Tono:** Los planos de las fábricas tienen una tendencia hacia la afinidad tonal ya que privilegia los tonos medios de la escala de grises, gracias a la maquinaria metálica. En las líneas de ensamblaje de autos, hay un ligero contraste tonal pues en determinados momentos se observan trabajos de soldadura o que la maquinaria desprende chispas (tonos claros) que se destacan en el encuadre, mientras que el entorno y las máquinas en sí tienen tonos oscuros.

- Color: Se tiene la presencia de colores puros y vívidos en los productos de las líneas de producción (cuyo entorno por lo general tienen una desaturación de color con tendencia al gris). Por ejemplo, los twinkies tienen un matiz amarillo que destaca en el entorno, o el matiz rojo de los hot dogs también. En el establecimiento de ensamblaje de autos destaca una paleta de colores que se restringe a los matices verde, azul y naranja, con valores desaturados. El color que más destaca es el matiz puro y vívido del naranja producto de las chispas de los trabajos de soldadura o del funcionamiento de las máquinas.
- Movimiento: El movimiento de los objetos es rápido (producto del efecto "cámara rápida"), de orientación horizontal, vertical y diagonal. Hay pocos movimientos de cámara y, en ese caso, se trata de movimientos de cámara bidimensionales como el zoom in (14:35) y el paneo vertical (08:22).
- Ritmo: Ritmo visual según los objetos en movimiento es de un tempo moderado o rápido, de manera regular. Los productos están moviéndose en serie constantemente y partes de la maquinaria se mueven y se detienen o cambian de dirección pulso propio de su funcionamiento. Ritmo de montaje se da, por lo general, con un tempo lento pero en un determinado momento se vuelve rápido, por los cortes picados (desde el tiempo 14:26 hasta el 14:35).

A continuación, presentamos, las imágenes y los tiempos referidos en el análisis visual del evento D:



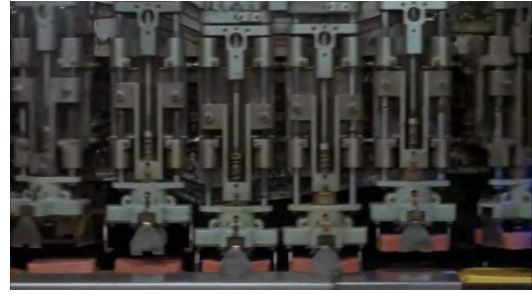
08:18



08:22



08:26



08:32



08:46



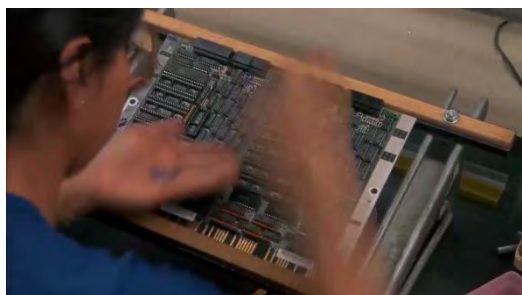
10:00



14:24



14:26



14:35

Evento E: Entretenimiento

- Espacio: Algunos indicios de profundidad se ven minimizados o se lucen poco (Ej. plano de un señor jugando un videojuego mientras carga a un niño en sus brazos en el tiempo 11:37), pero en general se puede apreciar un espacio profundo donde se generan planos longitudinales (plano de pistas de bowling en el tiempo 11: 50), difusión textural (plano de gente en el cine 11:56). Además, se hace uso de particiones de pantalla a modo de reencuadre cuadrado (11:17 o 18:51) y parrilla (plano en el tiempo 11:50).
- Línea y Forma: Líneas producto de los planos longitudinales. Se enfatizan la forma básica del cuadrado (los monitores de videojuegos en el tiempo 11: 17 o 18:51, así como en el piso cuadriculado de la discoteca en el tiempo 21:09)
- Tono: Prima una afinidad tonal, pese a que algunos planos sí tienen un mayor contraste tonal como el de la discoteca (21:09), y el de la pantalla de un videojuego (18:51).
- Color: Gracias a la cobertura que se hace del contenido de los videojuegos y la interacción de las personas con estos, se reconoce una paleta amplia de colores o matices que coincide con un carácter lúdico del evento. Por ejemplo, en el plano de la discoteca (21:09) el piso de cuadrados llama la atención por su saturación en el color y por tener una variedad de matices (rojo, amarillo, azul, etcétera).
- Movimiento: Movimiento de los objetos es rápido, porque también están afectados por el efecto de la "cámara rápida". No hay movimientos de cámara.
- Ritmo: Ritmo de montaje es de un tempo lento; mientras que el ritmo visual de los objetos en movimiento y estáticos puede ser rápido en planos como el de la discoteca o el cine donde se crean patrones rítmicos por la disposición de objetos en el encuadre y los pulsos que generan los personajes al moverse y detenerse en "cámara rápida".

A continuación, presentamos, las imágenes y los tiempos referidos en el análisis visual del evento E:



11:17



11:37



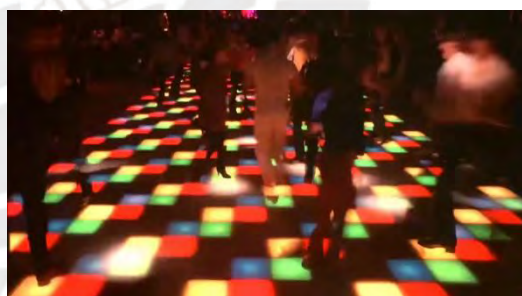
11:50



11:56



18:51



21:09

Evento F: Consumo de alimentos y bienes

- Espacio: Espacios con índices de profundidad. Por ejemplo, el plano desde el punto de vista de un carrito de supermercado que implica movimiento de cámara tridimensional y planos longitudinales (18:32). En muchos planos la cámara adopta un ángulo picado, que genera planos longitudinales de orientación diagonal con un

punto de fuga (12:09, 12:11, 13:16), pero también puede generar espacios planos teniendo como fondo de imagen el suelo (12:36).

- **Línea y Forma:** Se generan líneas diagonales. Las líneas se producen por los planos longitudinales (en las cajas del supermercado, y líneas del piso. Se cubre visualmente un local de comida donde el piso crea formas rectangulares que quedan como fondo de imagen si el ángulo de cámara es picado. Se encuentran otras formas como las circulares y triangulares (las mesas de un local de comida en los tiempos 13:04 y 13:16).
- **Tono:** Hay afinidad tonal, la separación entre los tonos oscuros y claros no es extrema. En algunos planos, la luz del local de comida recae sobre las mesas y los comensales, mientras que el entorno tiene tonos ligeramente oscuros.
- **Color:** Destacan colores basados en los matices naranja, amarillo, verde y rojo. Se trata de locales de comida que cuentan con elementos de estos colores.
- **Movimiento:** Movimiento de los objetos es rápido producto del efecto de la "cámara rápida". Los movimientos de cámara son escasos aunque se destaca un travelling in combinado con un paneo de cámara desde la perspectiva de un carrito de compras. La cámara adopta ángulos picados.
- **Ritmo:** Ritmo visual según los objetos móviles es de un tempo moderado, se generan grandes áreas acentuadas y sin acentuar, y el caminar de los personajes impone un pulso moderado. El ritmo de montaje es lento.

A continuación, presentamos, las imágenes y los tiempos referidos en el análisis visual del evento F:



12:09



12:11



12:36



13:04



13:16



18:32

Evento G: Retratos (énfasis en el individuo más que en el colectivo)

- Espacio: Espacio plano, en tanto hay planos casi frontales, el fondo de imagen suele estar desenfocado y no hay presencia de planos longitudinales. Aunque los personajes caminan casi en perpendicular al plano de la imagen.
- Línea y Forma: Las líneas están conformadas por el contorno de la figura humana, los personajes. Se generan formas circulares producto del desenfoco en el fondo de imagen, y los personajes, por su ubicación en el encuadre y el peso visual que imponen, pueden ser reemplazados por un rectángulo.

- Tono: Hay un ligero contraste tonal, los personajes están iluminados y tienen una tonalidad clara, mientras que su fondo de imagen está en un tono oscuro por la noche y con detalles brillosos de luces en el fondo de imagen.
- Color: Destaca el matiz naranja (Destellos en el fondo de imagen) y los matices de la vestimenta de los personajes enfocados y desenfocados (verde, rojo, etcétera).
- Movimiento: Movimiento de los objetos es lento, generando un fuerte contraste con los eventos anteriores. Los personajes se mueven lentamente en dirección casi perpendicular a la cámara. El movimiento de cámara bidimensional usado es un paneo lateral.
- Ritmo: Ritmo visual según los objetos móviles es de un tempo moderado, se generan grandes áreas acentuadas y sin acentuar, y el caminar de los personajes impone un pulso moderado. El ritmo de montaje es lento.

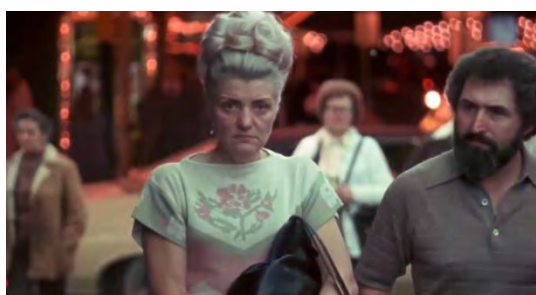
A continuación, presentamos algunas imágenes que pueden ejemplificar lo analizado para el evento G:



20:51



19:36



19:49

Evento H: Comerciales de TV, mensajes publicitarios

- Espacio: Espacio plano. Se tiene un plano frontal de una pantalla de televisión donde se pasa publicidad y programas. Se usa una suerte de reencuadre cuadrado y división a modo de tríptico como partición de pantalla (Ej. planos en los tiempos 19:03 y 19:17).
- Línea y Forma: Se generan las líneas ligeramente curvas en los márgenes de la pantalla de televisión. La forma básica que destaca es el cuadrado.
- Tono: Contraste tonal entre el contenido de la pantalla de televisión (tono claro) y el entorno (tono oscuro).
- Color: Hay una paleta de color amplia, pues se puede reconocer la presencia de prácticamente los ocho matices identificados por Block en las imágenes que ocurren al interior de la pantalla de televisión.
- Movimiento: El objeto pantalla de tv es estático, pero el contenido de la pantalla se mueve rápidamente producto del efecto "cámara rápida". El evento carece de movimientos de cámara, pues la cámara se queda estática sobre un trípode.
- Ritmo: Ritmo visual según los objetos estáticos (pantalla de tv) es de tempo lento (considerando la pantalla de tv como el área acentuada). El ritmo visual según los objetos en movimiento (imágenes de la tv) es rápido por el efecto de la "cámara rápida". El ritmo de montaje es moderado, aunque el efecto de "cámara rápida" junto con el efecto como de zapping en la pantalla de tv da la impresión de cortes picados, pero estos se dan al interior de la pantalla de televisión.

A continuación, presentamos, las imágenes y los tiempos referidos en el análisis visual del evento H:



19:03



19:17

Evento I: Explosión o destrucción

- Espacio: Espacio plano. Hay un plano frontal de unos televisores dispuestos de forma horizontal y vertical que explotan (20:40; 20: 43). La pantalla se parte en varias áreas, como parrilla.
- Línea y Forma: Se despliegan líneas verticales y horizontales, así como formas cuadradas por las pantallas de los televisores.
- Tono: Ligeramente contraste tonal entre el fuego (tono brillante) y el entorno con los televisores (tonos oscuros)
- Color: Destaca el color más saturado y brillante que, en este caso, es el matiz naranja en el fuego y las explosiones.
- Movimiento: El movimiento de los objetos (explosión y trozos destruidos) es normal. La cámara podría estar sobre un trípode. No hay movimientos de cámara bidimensionales ni tridimensionales.
- Ritmo: Ritmo visual según los objetos estáticos es rápido y regular, por la gran cantidad de formas cuadradas (televisores) que se generan a lo largo y ancho del

encuadre. El ritmo visual según objetos móviles (en este caso la explosión y los trozos destruidos) es moderado e irregular considerando los pulsos que las explosiones generan en el encuadre. El ritmo de montaje es rápido con cortes picados.

A continuación, presentamos, las imágenes y los tiempos referidos en el análisis visual del evento I:



20:40



20:43

Planteamiento visual de la secuencia de desarrollo "The Grid"

Respecto al planteamiento visual de la secuencia de desarrollo "The Grid" en su totalidad, podemos reconocer la siguiente configuración en cuanto a los componentes visuales básicos:

- Espacio: Predominan los espacios profundos gracias, principalmente, a la presencia de planos longitudinales, con uno o más puntos de fuga. La ilusión de profundidad es casi una constante que, durante la secuencia, permite su yuxtaposición con otras configuraciones de espacio como los espacios planos (que se aplican sobre los retratos, la publicidad de la televisión y las explosiones) para, así, aumentar el grado de contraste, es decir, proveer mayor intensidad visual en la secuencia. "The Grid", término equiparable a "cuadrícula", puede aludir a la presencia, también destacable, de las particiones de pantalla a modo de "parrillas" (como ocurre en las tomas amplias de la ciudad subrayando su damero o, en general, su diseño urbano).

- **Línea y forma:** Destacan, por su constancia, los patrones lineales rectilíneos en orientación vertical y diagonal. Este aspecto dota de intensidad visual a la representación de las estructuras urbanas, las líneas de ensamblaje, y la circulación de personas y automóviles en el encuadre y de la secuencia, en su conjunto. Su constancia permite juegos de contraste con patrones curvilíneos, como se puede observar en las tomas de carreteras sinuosas. El predominio de líneas rectas facilita también las particiones de pantalla y las formas básicas como el cuadrado (recordemos la alusión del título de la secuencia) y el triángulo en el encuadre. En el transcurso de la secuencia, llama la atención un momento de contraste de orientación lineal que facilita la asociación metafórica entre el plano de los hot dogs en las líneas de producción y el plano de las personas tomando las escaleras eléctricas.
- **Tono:** La secuencia inicia y finaliza con imágenes que presentan un alto contraste tonal. Esto se debe en buena medida porque la secuencia abre y cierra con escenas nocturnas de la ciudad, donde se puede reconocer con mayor énfasis la presencia de tonos oscuros junto a tonos claros en el encuadre. Cabe destacar la aplicación de un control expositivo del tono con el cual se puede obtener imágenes de un rango tonal amplio favoreciendo la presencia y detalles de tonos muy oscuros junto a tonos muy claros en un solo plano (como el de la luna llena pasando detrás de un edificio). En el desarrollo de la secuencia se puede reconocer la constancia de una afinidad tonal de poco contraste en la que, de vez en cuando, aparecen imágenes de mayor contraste tonal o se destaca el tono claro y brillante del fuego junto a las máquinas industriales.
- **Color:** Este componente visual subraya la circulación de los automóviles por la ciudad (a través de luces con matices amarillo, rojo y verde), la presencia brillante y vívida del fuego y las explosiones (a través de los matices naranja y amarillo) y los espacios de entretenimiento (a través de una amplia paleta de colores que sugieren un espacio lúdico). Hacia el final de la secuencia, el color se desborda en intensidad visual a través de planos donde las luces de la ciudad y de los autos dejan estelas de un amplio rango de colores en la imagen.

- **Movimiento:** Es el componente que más destaca en la secuencia, principalmente, por el movimiento de los objetos a una velocidad rápida. La "cámara rápida" es el resultado de una técnica que consiste en asignar una menor velocidad de paso de la película en cámara (menor a 24 cuadros por segundo) y que, en su proyección, se traduce en una imagen acelerada. El movimiento rápido de los objetos (y de las personas) en el encuadre es una constante que permite su yuxtaposición con imágenes de un movimiento de los objetos a velocidad normal o lenta (esta última aplicada principalmente a los retratos) para, así, sostener la intensidad visual de la secuencia a través de juegos de contraste y afinidad visual. Hacia el final de la secuencia, el efecto de "cámara rápida" alcanza su mayor intensidad visual redoblando la velocidad del movimiento de los objetos e incorporando un efecto de "cámara lenta" sobre primeros planos de personajes urbanos. Durante la secuencia, los movimientos de cámara son controlados, y aún así, resulta destacable la presencia de movimientos de cámara tridimensionales como el travelling in (recordemos las tomas sobre carreteras sinuosas) que, en la yuxtaposición de planos, dotan de dinamismo e intensidad visual a la secuencia.
- **Ritmo:** La secuencia privilegia un ritmo visual de los objetos rápido, a veces, regular y, otras veces, irregular. Por ejemplo, la disposición en el encuadre de objetos estáticos como las líneas de producción, las ventanas de los edificios, o los pasamanos de las escaleras eléctricas, generan alternancia y repetición de un tempo rápido y regular; mientras que la circulación dispersa de las personas en la estación central de trenes genera un tempo rápido (por su salida y entrada del encuadre) e irregular (porque imponen pulsos cambiantes). El ritmo de montaje es de un tempo lento y moderado entre corte y corte, otorgando tiempo suficiente para ver el contenido de cada plano, asimilar su dinamismo e intensidad visual, e interactuar con los pulsos que los objetos móviles al interior del plano imponen.

A modo de reflexión sobre el planteamiento visual en su conjunto, podemos destacar que la secuencia "The Grid" es visualmente muy intensa, de principio a fin, dejando a entrever que tanto al interior del plano como en el planteamiento visual de la secuencia se pueden encontrar componentes visuales con características intensas (espacios

profundos, líneas diagonales, contrastes tonales, movimientos rápidos, etcétera) que también se articulan con características menos intensas (espacios planos, líneas horizontales, ritmo de montaje lento, cámara sobre trípode, etcétera) para mantener la percepción visual del espectador en constante estimulación y llevar el planteamiento visual hacia un clímax que se apaga bruscamente al término de la secuencia. El movimiento de los objetos a velocidad rápida (producto de la "cámara rápida") produce un efecto hipnótico en el observador y no sólo revela una ciudad dinámica, casi imparable, sino también, proyecta una representación alienada del ser humano y su estilo de vida en el mundo moderno. Los componentes visuales también han facilitado la asociación de imágenes, específicamente, en la yuxtaposición que se hace del plano de los hot dogs en sus líneas de producción seguido por el plano de las personas tomando las escaleras eléctricas, en un efecto que no sólo equipara al ser humano con un hot dog, sino que también sugiere un universo deshumanizado.

Hasta aquí se ha llevado a cabo el análisis visual de la secuencia de desarrollo "The Grid" a través de sus componentes visuales básicos. A continuación, llevaremos a cabo el análisis musical.

4. 4. 2. 2. *Análisis musical de la secuencia "The Grid" [00:00 – 21:42]*

Pieza Musical: "The Grid" (Autor: Philip Glass)

"The Grid" (pieza musical cuyo título entenderse como "cuadrícula", en español) se puede segmentar en dos partes. La primera parte [0:00 - 03:35] funciona como una introducción que genera expectativa para una segunda parte, o bien, el resto de la pieza musical [03: 35 - 21: 40] en el que ya se despliegan las frases y ritmos que le son característicos. Así, la primera parte inicia con un instrumento de la sección de metales (una tuba) que anuncia e impone una frase en tesitura grave sobre la cual otros instrumentos (vientos y metales en su tesitura media y aguda) intervienen paulatinamente para darle brillo y claridad a la progresión armónica. Hasta aquí la progresión armónica se basa en los acordes de Fa mayor y Do mayor para, luego,

presentar una progresión que identificará el resto de la pieza musical y que se compone de los acordes Re bemol mayor, Mi bemol mayor y Si bemol séptima). Bruscamente, la orquestación se reduce al solitario sonido de los cornos y con ellos entramos a la segunda parte de la pieza musical cuando aparece el sonido brillante, ágil y repetitivo del sintetizador que caracterizará, en gran medida, el desarrollo de la pieza musical hasta su final. A medida que el oído se acostumbra al ritmo acelerado que imponen el sintetizador y los vientos en sus tesituras agudas, va interviniendo de manera regular el coro (de voces femeninas y masculinas). En adelante, se alternarán dos progresiones armónicas: por un lado, una conformada por los acordes de Re bemol mayor, Mi bemol mayor y Si bemol séptima, y, por otro lado, una conformada por los acordes de Mi mayor, Sol bemol mayor y La bemol mayor). También se generan frases y ritmos repetitivos así como variaciones en la orquestación (entre simple y llena) que regularán la intensidad de la pieza hasta alcanzar un clímax hacia el final de la secuencia con una orquestación llena (coro, sintetizadores, vientos, maderas y metales).

Apoyándonos, principalmente, en nuestra escucha musical y, de manera alternativa, en una reconstrucción de la pieza musical provista por un usuario de la plataforma “Muscore”, a continuación, describiremos las características musicales que revelan los sentidos expresivos de esta pieza musical:

- **Timbre:** Áspero en un inicio, por los instrumentos de la sección de metales. Posteriormente, con la aparición del sonido del sintetizador y la notoriedad de las voces femeninas del coro, un timbre claro e incisivo predomina a lo largo de esta pieza musical.
- **Tesitura:** Se pueden reconocer tesituras graves, medias y agudas. No obstante, gran parte de la pieza musical pone mayor énfasis en los instrumentos de tesitura aguda, gracias al sonido del sintetizador y de los vientos (flautas) que a menudo coinciden, no sólo en su tesitura aguda, sino también en sus frases.
- **Armonía:** En modo mayor, basándose en la escala de La bemol Mayor. Durante el desarrollo de la pieza musical, el sintetizador (y a veces el coro de voces masculinas

y femeninas) ejecuta arpegios repetitivos que hacen más notorios la sucesión de acordes que estructuran la pieza musical

- Fraseo: Fraseo de repetición regular e irregular. Si bien hay frases melódicas (los arpegios del sintetizador y los vientos) éstas son tan rápidas y repetitivas que resulta difícil distinguirlas de la armonía y el ritmo; en ese sentido, podría considerarse como un fraseo rítmico. El fraseo es también irregular en tanto rompe con el fraseo de repetición regular alterando las expectativas del oyente.
- Movimiento: Vivo y enérgico, genera una sensación de aceleración y prisa.
- Orquestación: Llena. Durante el desarrollo de la pieza musical intervienen instrumentos de la sección de metales (como la tuba y los cornos), instrumentos electrónicos (como el sintetizador en su tesitura grave), instrumentos de viento, el órgano en su tesitura aguda, y la voz humana, el coro. La orquesta Philip Glass Ensemble, que interpreta la música del film, cuenta, en la actualidad, con una orquestación llena en la ejecución de esta pieza, incluyendo, además, instrumentos de la sección de maderas (como los saxofones).
- Ritmo: Marcado e irregular, pues hay un fuerte énfasis en la repetición de patrones rítmicos; sin embargo, hay variaciones rítmicas complejas e inesperadas que generan también una sensación de irregularidad, pero que también se repetirán a lo largo de la pieza. En el transcurso, se puede reconocer cambios de compás, a veces se opta por compases de 6/4, de 4/4, e incluso de 9/4.

A modo de observaciones adicionales podemos reconocer también reconocer una configuración de los siguientes elementos:

- Sonido: Al inicio, se percibe un sonido ambiental de bullicio leve y lejano que se puede atribuir a las condiciones de un ambiente exterior urbano. Al finalizar la música se evidencia un efecto de reverberación que se desvanece rápidamente.

- Silencio: No se ha notado la presencia de silencio.
- Características del minimalismo: sensibilidad hipnótica y una armonía simple y con pocos cambios.
- Letras cantadas: Cantos ininteligibles.

Finalmente, en cuanto a los sentidos expresivos de la música, podemos reconocer en la pieza musical “The Grid”, por un lado, un sentido anímico asociado a la excitación, vehemencia, buen humor, grandeza; por otro lado, reconocemos también un sentido imitativo asociado a la vivacidad, prisa, grandiosidad y modernidad (sonoridad electrónica del sintetizador y sus patrones repetitivos).

Hasta aquí hemos hecho una descripción y análisis exhaustivo de la imagen y la música, disociada la una de la otra, de la secuencia de desarrollo “The Grid”. A continuación, haremos una reflexión mayor sobre los aspectos más destacados y significativos que se han podido observar de la música y la imagen de la secuencia analizada.

4. 4. 2. 3. *Interpretación de los análisis musical y visual*

A la luz del análisis visual de la secuencia de desarrollo “The Grid”, encontramos destacable y significativo lo siguiente:

1. Hay un énfasis en la fragmentación de la imagen, cada escena o evento filmado parece tener un valor propio, que no depende demasiado de lo que visualmente se mostró antes o de lo que se muestra después. Se asemeja mucho a la definición que ofrecía Nichols cuando se refería al modo poético del documental, en el cual se sacrifican las convenciones de la edición en continuidad. Sin embargo, se puede evidenciar uno de los principios destacados por Bordwell en torno a la forma artística asociativa y es que estas imágenes, o fragmentos, pueden ser agrupados y confrontarse con otro grupo amplio de imágenes (1995a: 129). Muestra de ello es que para haber

analizado nuestra secuencia “The Grid” hemos tenido que agrupar las imágenes según los temas estas nos proponen, así tenemos un grupo amplio de imágenes de la ciudad, un segundo grupo amplio de imágenes del fluir de las máquinas, etcétera. Se han explorado también las asociaciones visuales, o colisión de imágenes, como en el caso de los hot dogs en las líneas de producción y la personas subiendo las escaleras eléctricas.

2. Se enfatizan los espacios profundos y ambiguos. Las estructuras o edificios urbanos se representan visualmente con evidentes indicios de profundidad como la presencia de planos longitudinales, puntos de fuga, elementos que cambian de tamaño según su cercanía o lejanía, así como una variedad de líneas diagonales, verticales y horizontales. Por otro lado, la secuencia cuenta con determinados planos con posiciones de cámara excéntricas que generan cierta confusión al verlos (por ejemplo, un plano donde se juega con una puerta giratoria con cristales que reflejan a las personas que pasan por ella). Además, hay un esfuerzo por generar espacios abiertos, que consiste en crear la ilusión de que hay algo más allá de los márgenes del encuadre (por ejemplo, cuando en el plano al pie de las escaleras eléctricas, las personas van y vienen en dirección hacia o desde la cámara).

3. Énfasis en el movimiento rápido los objetos del encuadre. Se hace un extenso uso del efecto de “cámara rápida”, entendido como una menor velocidad de paso de la película en cámara, de manera que, en su reproducción, el movimiento de los objetos es acelerado. Aquí debemos entender “objetos” en un término más general con el que nos referimos también a las personas, animales o cosas que se encuentren frente a cámara. Podemos considerar probable que el nombre “The Grid” (termino equiparable a “cuadrícula”, “rejilla” o “red”) se inspire en el conjunto de redes y tramas generadas por la estela o rastro que dejan los objetos al pasar aceleradamente, así como por el diseño cuadriculado de la ciudad. La imagen bajo el efecto de la cámara rápida no es sólo la revelación de una manipulación sobre la imagen (o sobre una representación fiel de la realidad), también se revela la representación visual de una suerte de pérdida de la esencia del ser humano. El ser humano se confunde entre los automóviles que pasan a toda velocidad y, también, se mecaniza, sin aparente distinción de las máquinas en una

línea de ensamblaje de autos, o una línea de producción de alimentos. En cuanto a la intensidad visual que esta secuencia genera, resulta interesante encontrar que el movimiento rápido de los objetos dota de una gran intensidad visual a cada plano de esta secuencia; pese a que en cuanto a la relación entre un plano y otro el abuso de la “cámara rápida” tiene el efecto contrario: hace que el ojo del espectador se acostumbre y así decaiga la intensidad visual entre planos. Para contrarrestar este efecto, la imagen incorpora planos con ralentí (o “cámara lenta”), un efecto que resulta en movimientos de los objetos a velocidad lenta. La cámara lenta se usa especialmente en el evento recurrente de los retratos, cuando se registra a una o dos personas caminando hacia la cámara.

4. Representación visual del ser humano. Como se sugirió líneas arriba, se nos muestra a un ser humano mecanizado y a la vez ensimismado en una actividad (por ejemplo, las personas concentradas en los videojuegos). Es la representación de un ser humano que no se detiene a meditar sobre sí mismo o contemplar su entorno. Además, es destacable la asociación visual, producto de la colisión de dos planos: el de los hot dogs pasando aceleradamente por sus líneas de producción y el de las personas subiendo por las escaleras eléctricas. El ser humano puede ser tan similar a un hot dog en una fábrica. Una visión similar, como de una suerte de cosificación o mecanización del ser humano, se puede encontrar en el arte futurista, en cuyos valores se sostiene que el ser humano es como una máquina para la guerra.

5. Trae reminiscencias del arte futurista, principalmente, por la glorificación que se hace de los símbolos de la modernidad, una de las características del arte futurista. En *Koyaanisqatsi*, símbolos de la modernidad como los rascacielos, el diseño urbanístico, procesos y maquinaria de producción industrial, y los videojuegos, son exaltados en su representación visual. Como se pudo explicar líneas arriba, el futurismo es movimiento que a través de expresiones artísticas como la escultura, la pintura y la fotografía ponía énfasis en el movimiento de los objetos (así se tratara de imágenes fijas), y en la representación de símbolos de la modernidad como los automóviles, barcos, naves de guerra, etcétera. En los planos de esta secuencia hay un esfuerzo por representar los

objetos de manera original, visualmente atractiva y dinámica, usando líneas diagonales intensas y particiones de pantalla, además del movimiento de los objetos.

6. La explosión y destrucción como figura recurrente. Hacia el clímax de esta secuencia se nos muestra un monitor de televisión que hace zapping y pasa aceleradamente mensajes publicitarios; súbitamente se corta a un plano de una explosión, y luego a otra explosión a velocidad normal de una serie de monitores de televisión que habían estado apilados unos sobre otros. Encuentro aquí también similitudes con el arte futurista, pues en sus valores se exalta la guerra (sobre la cual decían que era “la higiene del mundo”). Si bien *Koyaanisqatsi* no pareciera pretender darnos una visión favorable de la guerra, sí hay un fuerte énfasis en mostrar de forma atractiva constantes explosiones súbitas y objetos en destrucción, como para poner en evidencia la idea de una sociedad moderna con capacidad de autodestrucción.

7. Reminiscencias de las sinfonías de ciudad y el montaje discursivo. Podemos considerar como referentes extratextuales a las películas vanguardistas de los años 20 como pueden ser “Berlin: Sinfonía de una ciudad” (1927) de Walter Ruttmann o bien “El hombre de la cámara” (1929) de Dziga Vertov. El teórico Iván Villarrea ya se refería a *Koyaanisqatsi* como una “sinfonía urbana anti-modernista” (2015, 151). Y es que el tipo de películas, a menudo referidas como sinfonías de ciudad o sinfonías urbanas, mostraban la ciudad como una máquina viviente, exploraban su funcionamiento, su cotidianidad y las actividades de producción y ocio que podían hallarse en estas grandes metrópolis industriales. La imagen en “The Grid” en tanto fragmentaria y que explora la asociación y colisión de imágenes nos trae a la memoria los postulados teóricos de Eisenstein que se refieren al montaje intelectual o ideológico como una vía por la que se pueden expresar ideas abstractas y crear asociaciones a través de oposiciones de conceptos (a modo de una dialéctica marxista donde se presenta una tesis que enfrenta a una antítesis y de la cual surge una síntesis o una nueva tesis) (Filmmaker IQ, 2014). Los estudios más actuales sobre el montaje nos propondrían más bien relacionar las imágenes de *Koyaanisqatsi* con un montaje discursivo: “Yuxtaponiendo así dos realidades *a priori* que carecen de un punto común, este montaje que se «convierte en discurso» y que podríamos llamar de manera más amplia

«montaje discursivo», obliga a cada una de estas realidades a tomar un sentido nuevo, a ser otra mirada, a entrar en la lógica de un significado diferente” (Amiel, 2005: 75-76).

A la luz del análisis musical de la pieza musical “The Grid”, encontramos destacable y significativo lo siguiente:

1. Esta secuencia inicia luego de unos efectos sonoros de un ambiente urbano. Suenan instrumentos de la sección de metales, en tesitura grave, planteando un fraseo reposado, hasta que van interviniendo otros metales, acusando el ritmo y dirigiéndose hacia un crescendo cuya tensión decae súbitamente hasta quedar sólo un instrumento alternando sólo dos notas. A partir de allí se sumarán el resto de instrumentos como parte de la orquestación. Se trata de una orquestación de simple a llena, pues va en una línea ascendente, donde intervienen múltiples instrumentos y hacia el final, se alcanza un clímax. En la orquestación, destaca el órgano, que en sus secuencias de notas en tesitura aguda, será el instrumento que induzca a un ritmo y movimiento rápidos. La voz humana, cuya presencia se compone aquí por un coro de voces femeninas y masculinas, también tiene un rol importante como parte de la armonía, interviniendo en determinados fragmentos de la pieza y dotando de un sentido anímico de grandeza

2. Incorporación de un instrumento electrónico en la orquesta: el sintetizador, en su tesitura grave; quizás el instrumento sonoramente más representativo del avance tecnológico. Desde la música se sugiere la representación de un mundo moderno y tecnológico. De esta forma la pieza musical también participa de este conflicto entre los mundos tecnológico y natural.

3. La pieza musical, desde sus sentidos expresivos, tiende a representar un estado de vivacidad, excitación, grandeza y buen humor. Además, probablemente, esta es la pieza musical en la que se hace más evidente el estilo minimalista de Glass, quien opta por frases musicales simples y repetitivas, pulso constante, pocas variaciones de dinámica, etcétera, en un efecto casi hipnótico como se puede esperar de las piezas minimalistas según Rebecca Doran: “La combinación de repetición, armonía e instrumentación estática, la duración de la pieza, etcétera puede crear un sentido del tiempo diferente o

un estado hipnótico en el que uno identifica y escucha fácilmente la menor variación”²⁷ (2008:24). El énfasis en el movimiento vivo y enérgico, el ritmo marcado, regular por momentos e irregular en otros, provee un componente hipnótico que se suma a una sonoridad moderna y tecnológica.

4. 4. 3. La interacción entre la música y la imagen en la secuencia de desarrollo “The Grid”

En cuanto unimos la música y la imagen correspondientes a la secuencia de desarrollo “The Grid” podemos reconocer un sistema de interacciones donde los estímulos sonoros y visuales, en una suerte de dimensión vertical, a veces coinciden, se contradicen, o se completan. A continuación, examinaremos la interacción entre la música y la imagen a la luz de nuestras interpretaciones de la música y la imagen por separado, así como los momentos significativos en la articulación de ambas.

En principio, podemos reconocer que tanto la imagen como la música proponen una intensidad in crescendo. Por un lado, la imagen nos propone planos donde abundan los espacios profundos, la perspectiva, movimiento rápido de los objetos producto de la cámara rápida, amplia gama de colores, etcétera. En buena medida, la imagen provee de una constante configuración intensa de componentes visuales pero la alterna con imágenes menos intensas (como los espacios planos o las tomas en cámara lenta) llevando la intensidad hacia un nivel aún mayor. Por un lado, la imagen emplea una propuesta intensa que hacia el final de la secuencia alcanza un clímax que desborda en color y velocidad trayendo a nuestra memoria la famosa secuencia de *2001: Odisea del espacio* donde el personaje de Dave atraviesa el umbral de espacio y tiempo y una variedad de colores se despliegan hacia los márgenes del encuadre. Por otro lado, la música nos plantea desde el inicio un constante aumento de la intensidad con miras a alcanzar un clímax hacia el final de la secuencia también, gracias al movimiento vivo y enérgico, los ritmos marcados e irregulares (nótese que a menudo Glass emplea

²⁷Traducción y paráfrasis personal de la cita: The combination of repetition, static harmony and instrumentation, length of pieces , etc, créate a different sense of time o ypnotic state, where one listens for the smallest change” (2008:24).

subdivisiones de compás para provocar una sensación de aceleración y desaceleración en el tiempo), y la transición de una orquestación simple a una llena, donde podemos escuchar muchas capas de ideas musicales provistas por varios instrumentos. En esta interacción, música e imagen coinciden en una intensidad in crescendo, o de menos a más.

Muy en relación con lo destacado en el párrafo anterior, también resulta evidente la articulación de la imagen y la música en cuanto a la velocidad. Ambas enfatizan la rapidez. Por un lado, la imagen provee del efecto de la cámara rápida a través de la cual podemos apreciar el movimiento rápido de los objetos en el encuadre. Mientras tanto, la música enfatiza constantemente un movimiento vivo y energético. Esta coincidencia entre imagen y música resulta significativa porque facilita la representación de un ser humano mecanizado y alienado, así como la representación de una ciudad dinámica y veloz.

Podemos identificar también puntos de sincronización en la interacción de la música y la imagen. Por ejemplo, a menudo los cortes de montaje (y, con estos, la presentación de un nuevo estímulo visual) coinciden con el primer pulso de un compás musical (que incluso trae consigo la intervención de un nuevo instrumento o un cambio en la armonía). Esta interacción se puede reconocer en los tiempos 03:36 (plano de los vehículos en la carretera e intervención del sintetizador); 08:17 (plano de una máquina y la intervención del coro) o 10:21 (plano de las escaleras eléctricas a toda velocidad y el cambio hacia un acorde distinto), por mencionar sólo algunos. El efecto es agradable a la vista y al oído, pues pareciera que la música y la imagen tienen una relación armoniosa y que van juntas hacia un mismo destino en una pulsación mutua. También se pueden identificar puntos de sincronización aún más sutiles donde la música parece mimetizarse en la imagen coincidiendo una frase musical con un gesto o movimiento al interior del encuadre. Esta interacción la podemos reconocer en los tiempos 08:55 (el gesto de una clasificadora postal se sincroniza con las intervenciones seguidas del coro) o 12:49 (una máquina vierte una salsa sobre un panqueque en sincronía con una frase repetitiva del coro), por citar sólo algunos ejemplos. El efecto nos remite a la “puntuación sincrónica” que a menudo Chion y Gorbman refieren, donde la música

hace seguimiento a una acción o gesto, cuidando de no caer en la caricaturización o *mickeymousing*.

En el plano de la representación encontramos una relación interesante entre imagen y música. Por un lado, la imagen presenta características futuristas, de manera que en ella encontramos que la ciudad está representada de forma dinámica y vertiginosa, se glorifica la maquinaria y la tecnología, y se enfatiza una cualidad rutinaria, mecánica y alienada del ser humano, a quien, además, se le llega a equiparar con un objeto tan insignificante como un hot dog (recordemos la asociación visual entre los tiempos 09:56 y 11:08). La música, por otro lado, es extradieгética, enfatiza un sentido anímico asociado a la excitación, el buen humor y la grandeza, presenta también características del minimalismo, estilo que “es constantemente imaginado como la música de las máquinas, los androides y los cyborgs”²⁸ (Fink citado por Doran, 2008: 7) y donde es destacable y significativa la presencia del sintetizador, instrumento que convencionalmente asociamos a la tecnología y la modernidad: "El sintetizador, instrumento considerado a priori como moderno y por tanto adaptable a narraciones futuristas [...] (Chion 1997: 167). Dada la fragmentación de la secuencia, podría ser útil destacar el comportamiento de la música y la imagen respecto a la representación de los siguientes temas:

En el plano de la representación de la ciudad, podemos reconocer que la imagen realiza una cobertura de los edificios como estructuras imponentes y sofisticadas, y la ciudad, desde una vista general, muestra un diseño ordenado y cuadrado. La actitud de la música aquí la podemos asociar a una sensación de expectativa, a un paulatino aumento de los estímulos sonoros que intervienen con cada instrumento y donde destaca el sonido de los metales que dotan de majestuosidad a las estructuras urbanas. El efecto de esta interacción nos invita a descubrir la nobleza de la ciudad y sus estructuras así como a estar a la expectativa de los sucesos que la ciudad traerá consigo, tal como se puede constatar durante los tiempos 00:10 y 03:36. No obstante, la ciudad también es representada de manera dinámica y viva, donde la circulación de los automóviles por

²⁸ Traducción personal del siguiente fragmento: “[minimalism] is constantly imagined as the music of the machines, androids, and cyborgs” (Fink citado por Eaton, 2008:7).

las vías se convierte en una suerte de flujo sanguíneo que mantiene a la ciudad en constante vivacidad. Ante esto, la música, a partir del tiempo 03:36, responde con un movimiento vivo y enérgico que se sostiene hasta el final de la secuencia y que tiene como protagonista la sonoridad del sintetizador. El efecto de esta interacción nos permite también ver a la ciudad como dinámica y moderna.

En el plano de la representación del ser humano, la música y la imagen se refuerzan mutuamente para realizar una representación mecanizada y alienada del ser humano, donde, incluso, podríamos hablar de una deshumanización. En este aspecto, cuando la imagen nos presenta una acción repetitiva del ser humano a toda velocidad, la música, a través de frases repetitivas y un énfasis en el movimiento vivo y enérgico, provee de un estado anímico asociado a la excitación y la vehemencia, y un sentido imitativo asociado a la prisa y la aceleración. Aquí podemos remitirnos a dos momentos: en primer lugar, a la asociación visual metafórica que ocurre entre los hot dogs y las personas (entre los tiempos 09:56 y 11:08); en segundo lugar, a la acción repetitiva de los trabajadores en las fábricas y líneas de ensamblaje (como se podría constatar en el tiempo 12:26, por ejemplo). Ante estos momentos, y, sin duda, muchos otros en la secuencia enfocados en el entretenimiento y el consumo de bienes, la música se comporta de manera inalterable e implacable en su movimiento vivo y enérgico, prácticamente en coordinación con la velocidad de movimiento de la imagen, así como en su sensibilidad hipnótica, gracias a las frases repetitivas del sintetizador, donde la menor variación es fácilmente percibida. Pero, quizá aún más llamativo resulta el sentido anímico que la música impone, siempre asociado al buen humor y la grandeza. El efecto nos permite asimilar la mecanización del ser humano como una pieza más del engranaje industrial y una víctima del consumismo equiparable a cualquier otro objeto irrelevante, a través de lentes que no critican, ni censuran, sino que acompañan con buen ánimo la fluidez de movimiento y un estado de alienación colectiva casi humorística. Dicho sea de paso, los dos momentos destacados líneas arriba, traen a la memoria, por un lado, la asociación visual provista en los minutos iniciales *Tiempos Modernos* (Chaplin, 1936) donde un rebaño de ovejas es visualmente equiparable a un grupo de personas saliendo de una estación, y, por otro lado, el comportamiento de un Chaplin mecanizado y mentalmente afectado frente a la línea de ensamblaje, en el

mismo film referido. La asociación visual “hot dogs = ser humano” en “The Grid” toma la forma de una metáfora, que en palabras de Amiel, “consiste, si simplificamos, en una comparación que se halla implícita”; además, “se trata de una forma retórica, una herramienta del discurso filmico” (Amiel 2005: 94).



Asociación visual “ovejas = personas” en Tiempos Modernos
(1936) de Chaplin



Asociación visual “hot dogs = personas” en Koyaanisqatsi (1982) de G. Reggio



La idea de la mecanización del ser humano representada a través de las acciones repetitivas en la línea de ensamblaje tanto en Tiempos Modernos (1936) como en Koyaanisqatsi (1982)

En el plano de la representación de las máquinas, se puede reconocer que la imagen hace una exaltación y glorificación de la máquina y la tecnología, mostrándonos su atractivo, su fluidez y eficiencia, mientras la música provee de un sentido imitativo asociado a la grandeza y al buen humor gracias a la armonía que privilegia los acordes mayores y las intervenciones corales en tesitura media y aguda. Esta interacción la podríamos encontrar, por ejemplo, entre los tiempos 14:06 y 14:35, cuando se hacen planos cercanos de maquinaria mientras la música enfatiza motivos corales cada vez más agudos, en un efecto que enaltece aún más la eficiencia y fluidez de las máquinas que la imagen provee.

En cuanto a la representación de eventos destructivos, donde resulta recurrente la presencia del fuego y las explosiones, el comportamiento de la música es, nuevamente, de una ineluctabilidad e implacabilidad en cuanto a su buen humor, excitación, grandeza y movimiento enérgico. Más aún, la música parece intensificar y desbordarse en estas cualidades hacia el final de la secuencia cuando se nos muestra contenido publicitario a través de una pantalla de televisor en yuxtaposición con las explosiones que rápidamente aparecen en la imagen abarcando todos los márgenes del encuadre. Esto se puede constatar entre los tiempos 20:40 y 20:46. El efecto de esta aparente contradicción entre una imagen que provee contenidos televisivos interrumpidos por fuertes explosiones y fuego, elementos que convencionalmente tienen una connotación sombría y trágica, y una música que desborda en aceleración, grandeza, ímpetu y buen humor, permite descubrir al espectador un momento de frenesí máximo en el ritmo agitado de la vida moderna donde la destrucción parece ahora más cerca e inevitable.

Finalmente, podemos reconocer en la interacción de la música y la imagen en esta secuencia que el énfasis en la fragmentación provisto por la imagen, se ve complementada por la unidad que provee la música. Aquí, la música no sólo distingue y separa esta secuencia de cualquier otra, sino que también provee de unidad a los cortes de montaje, y, sobre todo, a la variedad de contenidos, o facetas de la vida moderna, que no responden a un orden narrativo, sino a un orden fragmentario y discontinuo.

La interacción de la música y la imagen nos ha proporcionado aspectos significativos que, por un lado, emanan de los estímulos sonoros y visuales de forma independiente, y por otro lado, de sus relaciones verticales en tanto en determinados momentos música e imagen se contradicen, coinciden o se completan. En cuanto al significado de la secuencia de desarrollo “The Grid”, podemos arriesgarnos a decir que es la representación poética, atractiva, dinámica y vertiginosa del influjo de un mundo moderno y tecnológico sobre los seres humanos, en su esencia, en sus múltiples facetas y en su devenir. Es la exploración de la belleza detrás del influjo “mecanizante” y alienante de la sociedad moderna y la era tecnológica sobre las personas.

Tal como se ha procedido con las secuencias anteriormente analizadas, al cambiar el fondo musical de la secuencia podremos percibir una configuración diferente en la interacción de la imagen y la música, e, incluso, cambios sutiles en su significado. Así pues, inspirándonos en el procedimiento de Chion denominado “matrimonio a la fuerza”, proponemos colocar a los fragmentos mostrados entre los tiempos 09: 42 y 11: 08, momento de la asociación visual entre los hot dogs y las personas, la pieza musical “Henry Plainview” del compositor Jonny Greenwood. Con esta música, se subraya el gesto de un grupo de trabajadores que le dan la espalda a la cámara “como si trataran de ocultar algo”, pues la música parece haber transferido un carácter tenebroso y oscuro a la imagen. Las personas subiendo por las escaleras eléctricas a toda velocidad tienen ahora un aspecto fantasmal. El efecto de la música “comentando” negativamente la asociación visual es bastante marcado y deja poco lugar para que el espectador tome partido y decida cómo ver la imagen. Se puede acceder a este procedimiento de “matrimonio a la fuerza” a través del siguiente enlace: <https://youtu.be/VaTtFdBZVDc>

Como una segunda alternativa de “matrimonio a la fuerza” en esta secuencia, proponemos usar la pieza musical “A knife in the dark” del compositor Howard Shore, sobre los fragmentos visuales entre los tiempos 13:30 y 15: 06, momentos donde la imagen nos presenta líneas de ensamblaje, técnicos manipulando herramientas de soldadura y detalles del funcionamiento de las máquinas. Enseguida, la música transfiere un sentido anímico asociado a la vileza y la imponencia sobre la imagen, de manera que ahora los técnicos y las máquinas parecen parte de un mundo donde impera

una fuerza maligna poderosa. Se puede acceder a este procedimiento de “matrimonio a la fuerza” a través del siguiente enlace: <https://youtu.be/S7rzPXgov8U>.



Capítulo 5: Discusión de los resultados y una reinterpretación del significado del film *Koyaanisqatsi*

Hasta este punto de la investigación hemos podido reconocer en las tres secuencias seleccionadas una configuración de componentes musicales y visuales que, en su interacción, dan cuenta de temas, asuntos o cuestiones, a modo de unidades de significado implícito (Bordwell 1995b: 25). A continuación, proponemos una reflexión mayor sobre cómo la música y la imagen, en su interacción, construyen los temas que el film, en su totalidad, nos sugiere, de manera que podamos, finalmente, aproximarnos a una reinterpretación del significado del film.

5.1. La transición de un mundo ancestral y natural a un mundo moderno y tecnológico

Recordemos que este tema había sido puesto en evidencia por el propio director del film, Godfrey Reggio, cuando declaraba que había un gran acontecimiento que estaba pasando desapercibido por todos, a saber, “la transición de una antigua naturaleza o un entorno natural como anfitrión de la vida para la habitación humana hacia un entorno tecnológico, hacia la tecnología de masas como el entorno de la vida” (Reggio citado por Carson, 2002). En el film, la transición de un mundo ancestral y natural hacia un mundo moderno y tecnológico no es armoniosa, por el contrario, es violenta y destructiva. Recordemos el antagonismo destructivo (gracias al fuego y las explosiones) entre símbolos del mundo moderno (el cohete) y el mundo ancestral (el petroglifo) en nuestras secuencias “Beginning” y “Ending”. En este antagonismo, la música y la imagen se articulaban a través de la lentitud, en un efecto que invitaba a la contemplación de un evento destructivo o trágico acompañado por una música apesadumbrada, con matices sombríos y un sentido imitativo asociado a la religiosidad, a modo de una música divina que está por encima de los antagonismos y los acontecimientos humanos, llegando, incluso, a anticipar el destino trágico que le depara al cohete, y por extensión, al mundo moderno y tecnológico.

Más allá de nuestras secuencias analizadas, podemos reconocer en otros segmentos del film un fuerte contraste entre estos mundos. Por ejemplo, en el segmento “Resource” la

imagen nos ofrece varias tomas aéreas de paisajes naturales amplios, con motivos como el mar, la tierra, la vegetación, etcétera, al lado de una música ligeramente acelerada, repetitiva en sus frases y de carácter aventurero. Enseguida, la imagen nos muestra explosiones sobre la tierra y las montañas para luego reparar en un camión minero que despide humo negro, momento preciso en el que la música cambia a un carácter más grave, preocupante y vil. Se trata de la naturaleza majestuosa, propio del mundo ancestral, siendo violentada por la intervención del ser humano en explotación de los recursos naturales, propio de un mundo moderno y tecnológicamente desarrollado.

En el conflicto entre los mundos moderno y tecnológico, por un lado, y un mundo ancestral y natural, por otro, podemos encontrar puntos en común con el pensamiento futurista de Toffler ya que sus ideas nos hablan de los grandes cambios tecnológicos y culturales por los que ha atravesado la humanidad así como la aproximación, a un ritmo acelerado, de un futuro abrumador para el individuo. La idea de una civilización que da origen a un “mundo de producción masiva, consumo masivo, educación masiva, medios masivos, entretenimiento masivo, recreación masiva y, en algunos países, armas de destrucción masiva” parecen encontrar un lugar en el film, así como una idealización de la conformidad donde “se supone que debes ser como todos los demás” ya que para el sistema económico, comenta Toffler, resulta ventajoso “producir gente preparada para pasar el resto de su vida haciendo un trabajo irreflexivo y repetitivo en las líneas de ensamblaje o bien en oficinas hechas para operar como líneas de ensamblaje” (Alvin Toffler citado por Halperin, 2002)²⁹.

5.2. El mundo ancestral y sus símbolos

²⁹ Traducción personal de las siguientes declaraciones: “It’s a civilization that gave rise to the world that most of us watching this were born into, a world of mass productions, mass consumption, mass education, mass media, mass entertainment, mass recreation and, in some countries, weapons of mass destruction; and in that world conformity is idealized, you are supposed to be like everybody else and that is because it is economically advantageous for that system to produce people who are prepared to spend their lives doing [ininteligible] and repetitive basically unthinking work on assembly lines or in offices built to operate like assembly lines” (Alvin Toffler citado por Halperin, 2002).

En nuestro análisis hemos reconocido la representación de un mundo ancestral que entra en constante conflicto con un mundo moderno y tecnológico. Pero este mundo ancestral no se nos ha ofrecido explícitamente como tal, por el contrario, como espectadores debemos estar en una constante búsqueda de vínculos asociativos y agrupaciones de imágenes, como refería Bordwell al tratar sobre la forma no narrativa de tipo asociativa (1995a: 129). En ese sentido, lo que hemos denominado como “mundo ancestral” en esta investigación se trata de un conjunto de imágenes, símbolos, sonidos y valores que se han asociado para hacerle frente a un mundo antagónico, el moderno y tecnológicamente desarrollado.

En la visión que el film nos propone, el mundo ancestral está representado por los petroglifos, las imágenes de la naturaleza. Para ambos casos, la música y la imagen construyen una atmósfera contemplativa y lenta en torno a estos símbolos. Por un lado, percibimos en los petroglifos un carácter inalterable, una cualidad de permanencia en el tiempo que en buena medida resulta de una música lenta, pesada y con pocos cambios en la armonía, y una imagen que opta por movimientos lentos y de poca intensidad visual. Por otro lado, la naturaleza se nos muestra majestuosa como resultado de una imagen que privilegia los paisajes amplios, los movimientos de las olas del mar y de las nubes, y los desplazamientos de la cámara sobre el espacio, así como una música de carácter aventurero, de pulso moderado y frases repetitivas, o a veces, de un carácter más contemplativo, con una armonía con pocos cambios y frases poco sobresalientes.





Imágenes representativas de los símbolos del mundo ancestral y natural en los primeros segmentos de Koyaanisqatsi (1982)

En este conjunto de símbolos del mundo ancestral, debemos destacar la voz de “Koyaanisqatsi”, siempre profunda, casi gutural y evocadora de lo primitivo. No sólo impregna al film de una suerte de firma sonora, a modo de leitmotiv, sino que tiene un valor significativo provisto por el propio film y sus realizadores: 1. Vida loca. 2. Vida en tumulto. 3. Vida en desintegración. 4. Vida desequilibrada. 5. Una condición de vida que clama por otra manera de vivir. En el mundo ancestral que propone el film, “Koyaanisqatsi” es una voz que proviene de la lengua Hopi, una cultura tradicional, y que parece constantemente hablar al espectador desde un tiempo lejano, o un orden divino, advirtiéndole sobre el declive o desbalance del mundo moderno y tecnológico en el que está inmerso.

5. 3. Un mundo moderno y tecnológico en decadencia

En nuestro análisis también hemos reconocido la presencia de un mundo moderno y tecnológico que entra en conflicto con el mundo ancestral y natural. Si bien en el film, este mundo moderno y tecnológico no es una representación fiel de la realidad, más bien corresponde a un “tratamiento creativo de la actualidad” como referíamos al inicio de la investigación, en cierto sentido, este mundo saca a relucir temas y problemáticas que se pueden adjudicar a nuestra sociedad contemporánea. Teniendo eso en consideración, examinaremos los siguientes temas representados en el film:

5. 3. 1. La ciudad en el mundo moderno y tecnológico

El film nos presenta cuatro cualidades de ciudad en el mundo moderno y tecnológico. En primer lugar la ciudad se nos presenta como un espacio dinámico. La imagen nos provee de planos del diseño de la ciudad (los dameros, por ejemplo), planos de complejos arquitectónicos, edificios y calles, pero, sobre todo, encontramos movimiento. Estamos frente a una ciudad dinámica, donde las personas y los vehículos circulan a toda velocidad. La música y la imagen subrayan este dinamismo. La música, impone movimientos vivos y enérgicos, frases repetitivas del sintetizador (instrumento asociado a lo moderno), y sentidos expresivos asociados a la excitación; mientras la imagen explora el efecto de la cámara rápida sobre las personas y los vehículos que transitan por la ciudad.

Existe también una representación de la ciudad que nos remite a la decadencia y la ruina. Esto se puede constatar en el segmento “Pruitt-Igoe”. Aquí visualmente se nos muestran edificios abandonados, calles sucias y desordenadas mientras escuchamos una música melancólica, de orquestación simple, donde la sección de cuerdas realiza una melodía decadente. Enseguida, la música se acelera y la orquestación crece mientras vemos el estado de abandono en que se encuentra el proyecto urbanístico Pruit-Igoe, así como una seguidilla de imágenes de edificios y complejos arquitectónicos siendo ferozmente demolidos.

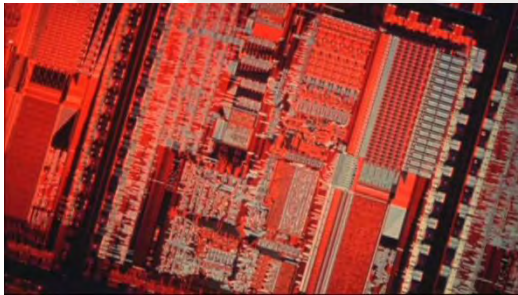


Imágenes de edificios abandonados y en estado decadente



Imágenes de grandes estructuras siendo demolidas. Se enfatiza la destrucción de estos símbolos de la ciudad en mundo moderno.

Una tercera cualidad de la ciudad es representada en el film a través de una asociación visual entre el diseño de la ciudad y el diseño de un microchip. Esto se puede constatar en el segmento denominado “Microchip”, donde la cámara adopta una posición cenital sobre la ciudad, para luego asociar una fotografía aérea de una gran ciudad con las líneas, formas y colores que los microchips tienen. El parecido es sorprendente. La música, ante esta asociación, impone unos sonidos casi monótonos de vientos que se sostienen en el tiempo, de manera que podemos contemplar la asociación visual.



Por último, en la representación de la ciudad moderna que el film propone podemos descubrir una mirada homogeneizadora donde resulta casi irrelevante que como espectadores identifiquemos qué ciudades o lugares están siendo registrados por la cámara. Más bien, tal como lo había anticipado Villarrea, “este collage de diferentes

espacios urbanos incluidos en el film eliminan todo rastro de identidad local, dando la impresión que todas las ciudades son la misma” (2015: 156)³⁰.

5. 3. 2. El ser humano en el mundo moderno y tecnológico

En el mundo moderno y tecnológico propio de la visión del film, podemos reconocer un ser humano mecanizado y alienado. En este aspecto la imagen nos ha proporcionado acciones rutinarias ejecutadas a toda velocidad por parte de peatones, trabajadores en las fábricas o incluso clientes en un restorán. La música enfatiza un movimiento acelerado, junto con una sonoridad vehemente y repetitiva del sintetizador (instrumento y sonoridad eminentemente modernos). Música e imagen refuerzan mutuamente la representación de un ser humano irreflexivo que transita, juega, trabaja, consume, etcétera, sin detenerse a pensar sobre sí mismo y el mundo que le rodea. En esta vorágine, los retratos de nuestro segmento “The Grid”, filmados a cámara lenta y cuyos personajes miran a cámara extrañados, parecen dar cuenta de un individuo que aún no ha tomado consciencia de su aquí y ahora. Más bien, se hace visible la idea del individuo como una pieza más en el engranaje de una gran maquinaria de producción en cadena, equiparable, metafóricamente hablando, a los hot dogs que las fábricas producen.



El ritmo de la vida moderna es desbordante y da pie a una segunda cualidad del ser humano, aquella que podemos reconocer en el segmento “Prophecies”, donde vemos,

³⁰ Traducción personal del siguiente fragmento: “The collage of different urban spaces included in the film erases any trace of local identity, giving the impression that all cities are the same” (Villarmea, 2015: 156).

por el contrario, a un ser humano agobiado y sumido en la decadencia. Una música apesadumbrada, melancólica y desesperanzadora acompaña imágenes, en cámara lenta, de rostros de preocupación, personas enfermas, vagabundos, etcétera. Este es el mundo moderno y tecnológico precipitándose hacia la tragedia con un ser humano psicológicamente abrumado y enfermo.



5. 3. 3. Glorificación y exaltación de la maquinaria

A lo largo del film, la máquina, como objeto de la modernidad, se nos presenta a veces, de manera imponente, poderosa y con matices malvados provistos por la música, como ocurre en el segmento “Resource”, cuando pasamos una imagen que aborda escenas de explotación petrolífera, excavaciones sobre la tierra, y espacios naturales siendo dinamitados. Otras veces, como en nuestra secuencia “The Grid”, la imagen subraya la fluidez y eficiencia de las máquinas junto a una música que se distingue por su aceleración, su carácter de buen humor y grandeza. La maquinaria bélica también encuentra su lugar en el film, en el segmento “Resource”, a través de imágenes de tanques, aviones de guerra y bombas atómicas. La música, en vez de adoptar una actitud negativa o de censura frente a estas imágenes, adopta una actitud que subraya la aceleración, como impulsando y precipitando el desarrollo tecnológico de la humanidad junto con la destrucción y belicismo que trae consigo.

5. 5. La paradoja de Koyaanisqatsi

Quizás una de las paradojas más interesantes para tener en cuenta resulta de tener imágenes bellamente fotografiadas de símbolos de un mundo moderno y tecnológico junto a una música imparables, enérgica, que celebra en muchos sentidos estos símbolos

cuando, en el fondo, comprendemos como espectadores que el dinamismo y vitalidad de estos símbolos es insostenible. Este aspecto también fue destacado por el ensayista cinematográfico Scott McDonald: “Por un lado, nos permite interpretar estas imágenes como una celebración del correcto funcionamiento del capitalismo tardío, por otro lado, también nos advierte del colapso inminente del sistema” (McDonald citado por Villarrea, 2015: 155)³¹. En el film, imágenes que normalmente pueden ser leídas como trágicas (por ejemplo, la decadencia del complejo urbanístico Pruitt-Igoe, o la caída del cohete en nuestra segmento epílogo, evento perfectamente trasladable a la idea del colapso un mundo moderno y tecnológico como el que conocemos) participan de esta paradoja también: “[...] éstas imágenes poco románticas se convierten, paradójicamente, en una hermosa experiencia cinematográfica por la forma en que fueron filmadas” (Graham Cairns citado por Villarrea, 2015: 158)³².

Con este inventario de temas que son evocados en el film podemos aproximarnos a una reinterpretación del significado del film. Así pues a la luz de nuestro análisis y nuestras reflexiones en torno a la interacción de la música y la imagen, podemos afirmar que el film documental *Koyaanisqatsi* es la representación poética y crítica de una sociedad contemporánea, tecnológicamente desarrollada, mecanizada y potencialmente destructiva, que ha entrado en conflicto con sus orígenes y valores asociados a la contemplación y la conservación de la naturaleza. En esta visión del mundo, es posible reconocer condiciones de vida en donde abunda la alienación, la prisa, la tragedia y la destrucción. *Koyaanisqatsi* es una voz que se propone no sólo hacernos tomar consciencia del antagonismo entre el mundo moderno y tecnológico, por un lado, y el mundo ancestral y natural, por otro, sino también nos advierte que nuestra sociedad contemporánea se precipita hacia un fracaso inminente como aquel cohete de nuestra secuencia Epílogo o “Ending” que tras explotar en el aire caen sus pedazos de vuelta a la tierra.

³¹ Traducción personal del siguiente fragmento: “On the one hand, it allows us to interpret these images as a celebration of the proper functioning of late capitalism; on the other hand, it also warns against the imminent collapse of the system” (McDonald citado por Villarrea, 2015: 155).

³² Traducción personal del siguiente fragmento: “These unromantic images paradoxically become a beautiful cinematic experience by the way they have been filmed” (Graham Cairns citado por Villarrea, 2015:155).

Conclusiones

A modo de conclusiones, presentaremos los puntos más importantes en los hallazgos de nuestra investigación, los cuales, además, serán contrastados con las hipótesis propuestas.

1. En *Koyaanisqatsi* se puede reconocer, y con ello validar, una cualidad poética teniendo como referencia la propuesta de Nichols en cuanto al modo poético de realización documental. Así mismo, se pueden reconocer los principios de la forma filmica no narrativa de tipo asociativa propuesta por Bordwell. La fragmentación y discontinuidad a nivel de la imagen, las asociaciones visuales, la repetición de motivos a lo largo del film, la agrupación de imágenes en conjuntos amplios que dialogan con otras imágenes, e incluso la impronta del cine de vanguardia, las sinfonías de ciudad y el movimiento artístico futurista que en nuestra investigación hemos identificado dan cuenta de ello.

2. El análisis de la música y la imagen, por separado, nos ha permitido no solo aproximarnos a sus cualidades técnicas, sino también a hacer un salto interpretativo hacia aquello que la imagen, sin la influencia de la música en nuestra percepción visual, evoca o expresa, y, viceversa, aquello que la música expresa y evoca sin la influencia de la imagen en nuestra percepción sonora.

2.1. En términos generales, la imagen del film *Koyaanisqatsi* presenta una configuración de componentes visuales básicos que exploran la fragmentación, el uso expresivo de la cámara rápida y lenta, las asociaciones visuales, la colisión de motivos y símbolos, que presenta reminiscencias del arte futurista en tanto hace explícita una ruptura con el pasado y una glorificación de los símbolos de la modernidad, y que proporciona como gran tema un conflicto entre, por un lado, un mundo moderno y tecnológico (a menudo caracterizado por su fluidez, eficiencia y dinamismo en sus máquinas, metrópolis, lógicas de consumo y entretenimiento, etcétera, pero, a su vez, interpelado por problemáticas como la mecanización y alienación del ser humano, la destrucción, la explotación de los recursos naturales) y, por otro lado, un mundo

ancestral y natural, (a menudo caracterizado por sus grandes paisajes naturales no intervenidos por el hombre, un estado de contemplación y quietud, una puesta en valor de símbolos del pasado y la idea de un mundo desequilibrado al que le espera un futuro sombrío expresado en el término *Koyaanisqatsi*).

2.2. En términos generales, la música del film *Koyaanisqatsi* presenta una configuración de características musicales que provee de sentidos anímicos asociados, por un lado, a la pesadumbre, al desaliento, a un carácter lacrimoso, o incluso un carácter sombrío y vil, pero, por otro lado, también provee de sentidos anímicos asociados a la excitación, vehemencia, el buen humor, y la grandeza. También hemos podido reconocer sentidos imitativos a modo de imágenes mentales o todo aquello que la música, por su sonoridad, evoca o trae a la memoria. Así, reconocemos sentidos imitativos asociados, por un lado, a la lentitud, lo sombrío, la religiosidad, la tradición musical clásica, así como evocaciones de lo divino y lo ancestral, pero, por otro lado, encontramos sentidos imitativos que sugieren vivacidad, aceleración, grandiosidad y, desde, luego modernidad. En buena medida, la música del film lleva la impronta del minimalismo, destacando cualidades como la repetición, la presencia del sintetizador, y una sensibilidad hipnótica que invita al oyente a advertir la menor variación en el desarrollo de la pieza musical. La música del film participa del conflicto provisto por la imagen, a saber, “mundo moderno y tecnológico, versus, mundo ancestral y natural” a través de una sonoridad que, por un lado, remite al pasado y la tradición y, por otro lado, subraya la aceleración, dinamismo y fluidez de la modernidad.

3. En la interacción que se establece entre la música y la imagen en el film *Koyaanisqatsi* hemos podido reconocer y descubrir relaciones de coincidencia, contradicción o complementación en diversos planos por los que música e imagen pueden articularse, por ejemplo, en el plano de la velocidad, la intensidad, del carácter o estado anímico, de la unidad, e, incluso, de la representación de un tema o símbolo. A menudo, música e imagen se articulan a través de la velocidad, donde el efecto de la cámara rápida o movimiento rápido de los objetos en el encuadre junto a un tempo regular, rápido, y un estado anímico vivaz y enérgico en la música facilitan la representación de un ser humano mecanizado y alienado, del dinamismo de una ciudad,

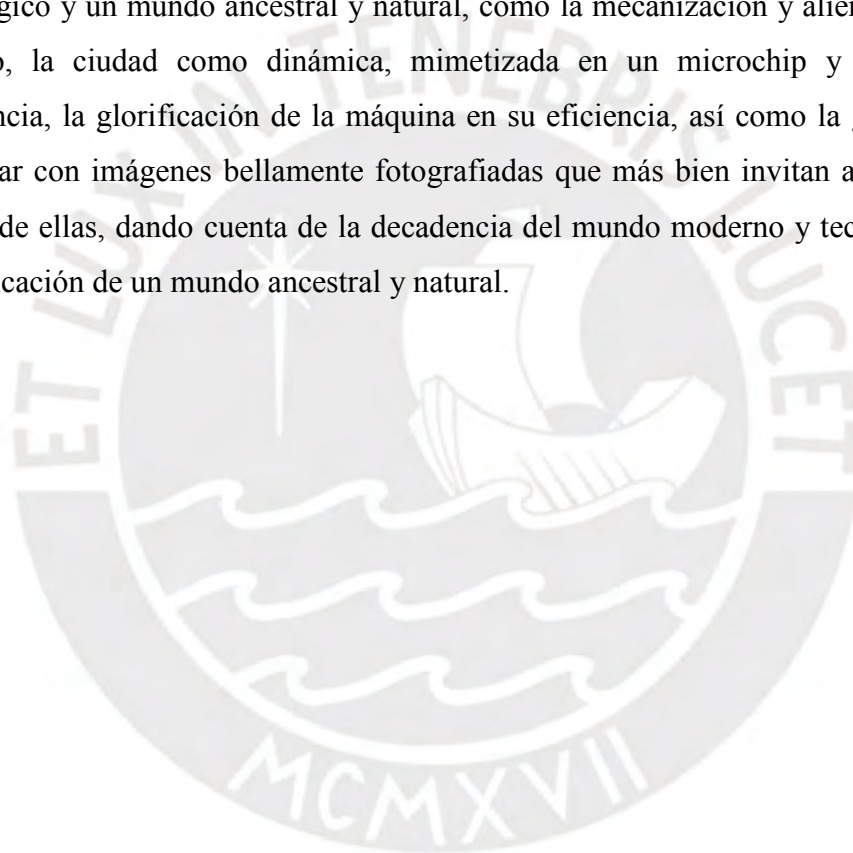
de la eficiencia de las máquinas y las líneas de producción en cadena, etcétera. Si bien la imagen provee al espectador de información respecto a lugares, eventos, símbolos y temas, la música no sólo participa, con características de su sonoridad, del conflicto que visualmente se nos propone, sino también puede influir en nuestra actitud hacia la imagen, a veces cuestionándola o comentando sobre ella. De ahí que a través de un procedimiento como el de “matrimonio a la fuerza” se puede evidenciar un cambio en el sentido del fragmento analizado. En buena medida, la interacción de la música y la imagen pueden incidir en nuestra aproximación al significado del film.

4. Hemos podido reconocer una serie de referentes extra-textuales que el film trae a la memoria. En buena medida, *Koyaanisqatsi* se nutre de las vanguardias de fines del siglo XIX e inicios de siglo XX, como el movimiento futurista, las sinfonías de ciudad o una estética que se remonta al montaje soviético. La música del film se nutre de características del minimalismo, y sonoridades que traen a la memoria músicas de la tradición clásica, religiosa, ritual, o moderna en la incorporación del sintetizador. El film también facilita un vínculo con el pensamiento futurista de Toffler, propio de la época, en tanto plantean una visión donde el ser humano y la sociedad están profundamente afectados por el ritmo de los cambios tecnológicos y sociales.

5. Nuestra reinterpretación del significado del film se ha dado a través de las temáticas o cuestiones planteadas por el film, a modo de significados implícitos, y que a su vez fueron generadas a partir de nuestros hallazgos en la música e imagen del film. Así, podemos afirmar que *Koyaanisqatsi* es la representación poética y crítica de la sociedad contemporánea, industrializada, tecnológicamente desarrollada pero mecanizada, alienada y potencialmente destructiva, que ha entrado en conflicto con sus orígenes y valores asociados a la contemplación, la reflexión y la conservación de la naturaleza, y en cuya visión “*Koyaanisqatsi*”, como concepto, es un llamado de advertencia al espectador respecto a la inminente tragedia a la que se dirige nuestra sociedad.

6. El film *Koyaanisqatsi*, en su fragmentación visual y relativa omnipresencia musical ofrece al espectador contemporáneo una mirada todo abarcante, una mirada que pretende situarse en todos los ámbitos del ser humano y a la vez en ninguno en

particular. Este aspecto hace que el film sea trasladable a otras realidades y que el espectador contemporáneo occidental se reconozca en él. Las temáticas o cuestiones que puede generar el film son inagotables y pueden alcanzar discusiones contemporáneas como la relación del ser humano con las nuevas tecnologías, la capacidad autodestructiva del ser humano, la noción de fragmentación del individuo, los alcances de la globalización, las lógicas de consumo, entre otros. Sin pretender llegar a una interpretación fija e inquebrantable del significado del film, hemos develado temas y símbolos de parten de un conflicto entre un mundo moderno y tecnológico y un mundo ancestral y natural, como la mecanización y alienación del ser humano, la ciudad como dinámica, mimetizada en un microchip y escenario de decadencia, la glorificación de la máquina en su eficiencia, así como la gran paradoja de contar con imágenes bellamente fotografiadas que más bien invitan a una segunda lectura de ellas, dando cuenta de la decadencia del mundo moderno y tecnológico y la reivindicación de un mundo ancestral y natural.



Bibliografía

- AMIÉL, Vincent
2005 *Estética del montaje*. Abada Editores: Madrid.
- BELL, Julian
2008 *El espejo del mundo. Una historia del arte*. Paidós: Barcelona
URL: [https://books.google.es/books?id=p7E0jJ6B8lIC&lpg=PA18&dq=ca%C3%B1%C3%B3n%20de%20la%20herradura%20\(utah\)&hl=es&pg=PA18#v=onepage&q=ca%C3%B1%C3%B3n%20de%20la%20herradura%20\(utah\)&f=false](https://books.google.es/books?id=p7E0jJ6B8lIC&lpg=PA18&dq=ca%C3%B1%C3%B3n%20de%20la%20herradura%20(utah)&hl=es&pg=PA18#v=onepage&q=ca%C3%B1%C3%B3n%20de%20la%20herradura%20(utah)&f=false)
- BELTRÁN, Moner
1991 *Ambientación musical: selección, montaje y sonorización*. Centro de Formación RTVE. Madrid.
- BORDWELL, David
1995a *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós: Barcelona.
1995b *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Paidós: Barcelona.
- BLOCK, Bruce
2008 *Narrativa visual*. Segunda edición. Omega.
- CARSON, Greg
2002 *Koyaanisqatsi: The essence of life* [videogración]
URL: <http://www.youtube.com/watch?v=GO1nYk8ErUc>

CIVILNET

2013 *Filmmaker Godfrey Reggio's Unique View of the World* [videograbación]. Civilnet.tv. Consulta: 07 de diciembre de 2017. <<https://www.youtube.com/watch?v=3gsCTkd3A5M>>

CHION, Michel

1993 *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

1997 *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

DE PEDRO, Dionisio

1992 *Teoría completa de la música*. Dos volúmenes. Madrid: Real Musical

DORAN, Rebecca

2008 *Unheard Minimalisms: The functions of minimalist techniques in film scores*. Tesis de doctorado en filosofía. Universidad de Texas en Austin.

Consulta: 2 de diciembre de 2014.

URL:

<http://www.lib.utexas.edu/etd/d/2008/eatonr88741/eatonr88741.pdf>

ELMORE, Kate

2012a *Koyaanisqatsi (1982): Journey into cinema – the IRE Privacy Campaign* [videograbación]. The Criterion Collection. Consulta: 07 de diciembre de 2017.

<<https://www.youtube.com/watch?v=dyjYGyd3UNE>>

- 2012b *Koyaanisqatsi (1982): original visual concept* [videograbación].
The Criterion Collection. Consulta: 07 de diciembre de 2017.
<<https://www.youtube.com/watch?v=dRFZ4VpREg0>>
- FILMMAKER IQ
- 2014 The History of Cutting – The Soviet Theory of Montage [videograbación]. Youtube. Consulta: 07 de diciembre de 2017.
https://www.youtube.com/watch?v=JYedfenQ_Mw
- Fugue Troll [página de Musescore]. Consulta: 7 de diciembre de 2017
<https://musescore.com/user/162972/scores/1509476>
- HALPERIN, Jonathan
- 2002 “Big Thinkers - Alvin Toffler [Futurist]” [videograbación].
TechTV.
Consulta: 27 de octubre de 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=9epuTQU47bw>
- IRE (Institute for Regional Education)
- 1997-2014 *Koyaanisqatsi. The Qatsi Trilogy.*
URL: <http://www.koyaanisqatsi.com/films/koyaanisqatsi.php>
- INSTITUTO NACIONAL DE DEFENSA DE LA COMPETENCIA Y DE LA
PROTECCIÓN DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL (INDECOPI)
- 2004 NTP 399.010-1. Señales de seguridad. Colores, símbolos, formas
y dimensiones de señales de seguridad. Parte 1: Reglas para el
diseño de las señales de seguridad. 2da. Edición. Consulta: 2 de
diciembre de 2014.
<http://bvs.ogdn.minsa.gob.pe/digitalizacion/pdf/doc57/doc57.htm>
- LÓPEZ, Alejandro
- 2014 *Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música
cinematográfica.* Tesis doctoral. Universidad Nacional de

Educación a Distancia (UNED), facultad de filosofía,
departamento de filosofía, moral y política. Consulta: 2 de agosto
de 2018.

<http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filosofia-Alopezr>

MARTIN, Sylvia

2005 *Futurismo*. Bonn: Taschen

MARTÍNEZ, García y Antonio GÓMEZ

2015 *La imagen cinematográfica: manual de análisis aplicado*.

Madrid: Síntesis.

NASA VIDEO

2013 Centaur Rocket Explosion (1962) [videgrabación]. Youtube.
Consulta: 07 de diciembre de 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=QpId8SquVOY>

NICHOLS, Bill

2001 *Introduction to documentary*. Bloomington, IN: Indiana
University Press.

PIGOLA, Alberto

2014 *Koyaanisqatsi: una manera de comunicar*. Trabajo final de grado
licenciatura en Comunicación Social. Montevideo: Universidad
Católica del Uruguay. Consulta:

<https://www.academia.edu/17270989/Koyaanisqatsi_una_manera_de_comunicar>

RUOFF, Jeffrey

1993 Conventions of sound in documentary. *Cinema Journal*, Vol. 32,
No. 3, pp. 24-40.

TÉLLEZ, Enrique

1996

“La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica: El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. Madrid, número 4. Consulta: 15 de octubre de 2017.

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero4/cine_mus.htm>

TOFFLER, Alvin

1970

El shock del futuro. Barcelona: Plaza & Janes.

1965

“The future as a way of life”. *Horizon Magazine*. Volumen 7, número 3, pp. 450-461. Consulta: 07 de diciembre de 2017.

<http://www.benlandau.com/wp-content/uploads/2015/06/Toffler-1965-The-future-as-a-way-of-life.pdf>

VILLARMEA, Iván

2015

“Koyaanisqatsi: An Anti-Modernist Urban Symphony”. En LÁZARO, Alberto y María DOLORES (editores). *English and American Studies in Spain: New Developments and Trends*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, pp. 151-159.

XALABARDER, Conrado

2006

Música de cine. Una ilusión óptica. Primera edición:

LibrosEnRed.

Anexos

La información de los análisis musical y visual de cada una de las tres secuencias ha sido recogida en tablas de Excel, que debido a su gran extensión no pueden ser incluidas a modo de anexos al presente documento; no obstante, proveemos los enlaces para su acceso vía Google Drive y Youtube (este último, especialmente para los procedimientos de “Matrimonio a la fuerza”), mientras que para la muestra de estudio de la investigación (las tres secuencias: Prólogo, The Grid y Epílogo) se proporcionará un CD con dicho contenido audiovisual. A continuación, el detalle de los recursos provistos:

- Análisis Musical y Visual (tablas de Excel)
 1. “Análisis Musical de Beginning, Ending y The Grid”
https://drive.google.com/file/d/1CRtCIBvWsDdnma4i0e053Mbw_P9ali/dS/view?usp=sharing
 2. “Análisis Visual de Beginning, Ending y The Grid”
https://drive.google.com/file/d/1Ha3wVBmg-GWrBpDo_rdQsqMb39fftJwS/view?usp=sharing
- Muestra de estudio: secuencias analizadas [videgrabaciones]
 1. Koyaanisqatsi Epílogo (Se proveerá de este material en un CD)
 2. Koyaanisqatsi Prólogo (Se proveerá de este material en un CD)
 3. Koyaanisqatsi The Grid (Se proveerá de este material en un CD)
- Ejercicios de “Matrimonio a la fuerza” [videgrabaciones]
 3. “Koyaanisqatsi Prólogo – Matrimonio a la fuerza”
<https://www.youtube.com/watch?v=g2OhppDVSQQ>
 4. “Koyaanisqatsi Epílogo - Matrimonio a la fuerza”

<https://www.youtube.com/watch?v=8JLZ3frX03U>

5. “Koyaanisqatsi The Grid – Matrimonio a la fuerza (1)

<https://www.youtube.com/watch?v=VaTtFdBZVDe>

6. “Koyaanisqatsi The Grid – Matrimonio a la fuerza (2)

<https://www.youtube.com/watch?v=S7rzPXqov8U>

