



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO – CHILE
FACULTAD DE ARQUITECTURA
CARRERA DE CINE

LA CADENA DEL MURO
PINK FLOYD - THE WALL

Impacto de la música en la Cadena Audiovisual. Análisis de los Códigos de encadenamiento cinematográfico y del texto musical.

Tesis para optar al grado de Licenciado en Cine
y al Título de Cineasta con mención en Dirección y Guión.

Rodrigo Estay

Profesor Guía: Claudio Pereira

No basta con oír la música; además hay que verla.

Igor Stravinski

(1882-1971)

Compositor y director de orquesta ruso.

La Naturaleza de este documento radica en el hecho de ser el análisis de una obra audiovisual que nace desde la música, gracias a la cual podemos ver y oír una fusión multimedial en el largometraje The Wall, que sin duda se origina en el Rock, su espíritu salvaje e intangible, lo que se debe tener presente para entender la naturaleza misma del estudio. No obstante es igual de indispensable recordar que esta investigación radica en un hecho fílmico¹, es decir su temática principal es el Cine, por lo que se abocará a describir su comportamiento cinematográfico, la película y su códigos. Pero a su vez como este comportamiento se vincula con la Música.

¹ Según lo planteado por Christian Metz en "Lenguaje y Cine", Editorial Planeta (1973).

INDICE

1. INTRODUCCION	p. 6
2. PROBLEMATIZACION	p. 8
3. HIPOTESIS Y OBJETIVOS	p. 10
4. MARCO TEORICO	p. 12
4.1 Nociones básicas en los orígenes del cine y su relación con el sonido	p.13
4.1 Códigos Cinematográficos	p. 18
4.2 Código Narrativo	p. 22
Cine y narración / Musical y Funcionamiento. Narrativa y Espectáculo. / Relato o texto narrativo / La historia o la diégesis.	
4.3 Código de organización secuencial	p. 30
Film y Narrativa Contemporánea / Estructura de la gran sintagmática / Narrativa contemporánea / Estructura de ligazones	
4.3 Código sonoro	p. 34
Código del texto musical. Estructura sonora relativa al tiempo./ Percepción de la música. Siempre totalidades. / Estructuración rítmica / Pulsión / Ritmo / Relaciones de equivalencia o contrapunto	
4.4 Asociación del código sonoro y secuencial.....	p. 41
Proyecciones del sonido sobre la imagen / El Valor añadido / El Valor añadido por el texto / Vococentrismo, Verbocentrismo / Valor Añadido por la música / Efecto empático y anempático. / Influencias del sonido en las percepciones del movimiento y la velocidad / El sonido es movimiento / Diferencia de velocidad perceptiva / Consecuencias: Movimientos visuales puntuados o creados como una ilusión por el sonido / Influencia del sonido sobre la percepción del tiempo en la imagen / Este efecto de temporalización tiene tres aspectos: animación temporal de la imagen, lineacion, vectorizacion. / Predominio de las relaciones Verticales en la cadena audiovisual (no hay banda sonora) / Niveles de escucha / Escucha Causal, Semántica y Reducida / El sonido y la imagen en relación con la cuestión del montaje / El montaje de los sonidos no ha creado una unidad específica / Posibilidad de un montaje inaudible para los sonidos / Unidades, pero no específicas / El flujo sonoro: lógica interna, lógica externa. /	

5 METODOLOGIA DE ANALISIS.....	p.50
6. ANALISIS	
Código narrativo	p. 52
Código de organización secuencial	p. 62
Código sonoro	p. 71
7. CONCLUSIONES	p. 74
8. ANEXOS	p. 82
9. BIBLIOGRAFIA Y DOCUMENTACION	p. 94

INTRODUCCION

Desde sus orígenes en el blues y la música negra en los años cincuenta, que el genero musical del Rock se ha manifestado como fuente inagotable de posibilidades creativas, pasando por lo más diversos estilos musicales y tendencias, que hasta la actualidad no han cesado de transformarse.

El Rock siempre ha sido un canal directo que nos muestra el alma de sus creadores, entre los cuales se encuentra la más maravillosa gama de artistas, como Neil Young, Bob Dylan, Frank Zappa, Jimi Hendrix, The Doors, Deep Purple, The Beatles, The Rolling Stones, Led Zeppelin, King Crimson, Black Sabbath, Queen, Génesis, Yes, Rush, en una lista de exponentes que pareciese ser interminable, además de ser reflejo ideológico y social de cada época por la que ha transitado, en un grito desesperado de búsqueda, de liberación.

Es dentro de este contexto que en la década de los sesenta, nace Pink Floyd, la banda británica de rock progresivo, como es una de sus clasificaciones, la cual desde su nacimiento se manifiesta con una innovadora forma de ver y vivir la música, en una constante búsqueda de sonoridades y atmósferas, asimismo de temáticas que apuntan hacia los niveles más profundos del ser humano y la sociedad. A lo largo de su historia, Pink Floyd nos muestra una discográfica prolífica, de una calidad musical fuera de serie, que recorrió por los más diversos territorios de creación, vinculando su música con el espectáculo visual, en una exploración artística que los llevó a la creación de shows a gran escala, dentro de una lógica multimedial y que con el tiempo desembocarían en la creación del álbum conceptual u ópera rock "The Wall" (1979), que terminaría por satisfacer esta necesidad de vincularse a otros medios y en este caso en específico al medio audiovisual, con su subsecuente película homónima (1982), dirigida por Alan Parker, película que es el objeto de nuestro estudio.

Es innegable que la motivación de esta investigación, se origina principalmente en la música y en la capacidad que esta posee para generar imágenes, como es el caso ejemplar en el film “The Wall”, frente al cual nos encontramos con un muro de imágenes y sonidos, que deslumbran al espectador, en una obra audiovisual original para su época, la cual reúne y combina una diversidad de contenidos formales, estéticos y discursivos, que pasan por el musical, la ópera rock, el video clip, la animación, todo esto vertido en una colosal puesta en escena que muestra la retorcida vida de la estrella de rock Pink, y un viaje hacia su interior, en busca de la emancipación de los traumas del pasado, en un discurso en contra de la guerra a través de las imágenes y la música.

Es en esta línea que el proyecto apunta a discernir las diferentes relaciones entre Sonido e Imagen, bajo la lógica sobre la cual se desarrolla film: la construcción de la película en base a una música pre-existente, es decir la construcción de la imagen en base al sonido, a un texto musical. De este modo el objeto de investigación está enfocado en realizar un análisis del film de la Opera Rock: “The Wall” de la banda británica Pink Floyd, proveniente del álbum homónimo, y buscar las interrelaciones entre música, sonido e imagen proveniente de la música presentes en el film.

PROBLEMATIZACIÓN Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.

La base en la cual el film "The Wall" se sustenta, la película, no es exclusivamente ser una pieza cinematográfica que rompe los esquemas, siendo totalmente original para su época, sino más bien, es pertenecer a una obra artística que ha trascendido en el tiempo, siendo esto posible gracias a que The Wall describe en plenitud, el concepto "multimedial", al combinar la creación musical de Pink Floyd, un álbum conceptual (Opera Rock), que nos relata la historia de Pink en un modelo antibélico y contestatario; además de megaconciertos, espectáculos con un puesta en escena a gran escala con el uso de marionetas gigantes, animaciones y escenarios que mutaban durante el transcurso del show; y por último, pero no menos importante, la realización del film, clasificable dentro del cine Contemporáneo (del Villar, 1997). El film se presenta como una mezcla de diferentes formas artísticas que dan como resultado un formato nuevo, el cual transita por la opera rock, el musical, la animación, etc. Por lo cual será necesario definir estos conceptos para comprender sus comportamientos y tener claridad de como se manifiestan dentro del film. Pero el hecho substancial, que engloba la investigación y que denota al film como idóneo para el proyecto, es que la obra "The Wall" en su totalidad multimedial, se origina en base y desde el álbum musical, funcionando como banda sonora omnipresente del film.

La idea de este proyecto apunta hacia las relaciones entre el sonido y la imagen, a la construcción de esta última en base al sonido y en específico a una obra musical preexistente, la cual se sustenta de forma independiente y que dentro del la película funciona como parte de sus códigos de transmisión. Es dentro de este planteamiento que se circunscribe la investigación, para establecer por medio del análisis del Film de la Opera Rock: " The Wall ", un discernimiento de las relaciones entre música e imagen, sus diferentes grados de asociación, encadenamiento, dependencia y percepción, de tal modo podremos dilucidar las características de este film, diferenciar los diferentes códigos que la componen y establecer sus interrelaciones.

La relevancia de este proyecto apunta hacia la opera rock y su relación con el cine, por lo que la investigación pretende crear un material que aporte a la comprensión del formato, cuales son sus limites y que territorios abarca, aportando así a los conocimientos sobre la música en el Cine.

En esta misma perspectiva las directrices del trabajo se tornan valiosas al considerar la importancia del sonido en el análisis de la construcción de una imagen, pensando en una obra musical preexistente con orgánica propia, que influencia la aparición de la imagen, lo que podría repercutir en una concepción diferenciada al momento de hablar de la jerarquía de sus códigos y de las posibilidades de encadenamiento que se nos presentan, en el marco del cine contemporáneo, para la construcción de un film en base a la música, distinguiéndose en primera instancia de la operatoria semiótica descrita por Christian Metz del cine clásico, en la cual los códigos de encadenamiento responden exclusivamente a las asociaciones ocurridas entre las imágenes, operatoria desde la cual de todos modos proviene el entendimiento del lenguaje del cine contemporáneo.

Por lo tanto, la búsqueda apunta a establecer los parámetros para realizar un análisis de los diferentes códigos presentes en el film, tanto auditivos como visuales, y como se comportan en relación al texto musical, es decir la pieza musical en si, incluyendo el código del texto musical, su estructura pulsional, ritmo, al mismo tiempo que los contenidos en su secuencialidad temporal. De tal modo de establecer los códigos propios de encadenamiento de la música y así las relaciones existentes entre estos mecanismos y los códigos propios del medio visual.

Desde este enfoque se desprende finalmente el problema de investigación que traza las directrices del proyecto y que se enfoca en establecer cuáles son los códigos implícitos en la cadena audiovisual, cuando esta es realizada en base al código sonoro y en específico a un texto musical que influencia la construcción del film, como es el caso en *The Wall*, de tal modo de dilucidar cómo aparecen estos mecanismos del lenguaje musical y cinematográfico, interrelacionados entre sí, para que la obra exista y se sustente. De este modo y con objetivo de encontrar respuesta a esta cuestionamiento, más las interrogantes que de este derivan, es que la dirección de la investigación se apunta a indagar en estos diferentes territorios artísticos, para explicarlos, diferenciarlos y asociarlos entre si, por medio del análisis del Film "The Wall" .

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.

Para poder entender el fenómeno que implica este estudio, desarrollarlo de una manera coherente en relación a la existencia de esta obra llamada "The Wall", a la cual pertenece el film "The Wall", objeto específico de interés del proyecto y lograr resultados veraces en cuanto a la distinción y descripción de los elementos que componen la película, es necesario posicionarse en un punto de partida, el cual permita direccionar la investigación y definir las áreas por estudiar y analizar. En base a una observación e investigación preliminar del film y su contexto, se desglosa lo siguiente.

Hipótesis. *Respondiendo a la lógica del film de estar construido y estructurado en base a un texto musical preexistente, el cual posee un orgánica propia; los códigos de encadenamiento y mecanismos de construcción cinematográficos presentes en el film The Wall, trabajan en función de una jerarquía de los códigos de transmisión audiovisual, la que otorga un valor dominante al código sonoro, que influencia en la construcción del resto de los códigos, determinando así la estructura narrativa y secuencial de la película.*

Desde esta premisa se originan los objetivos de la investigación, que tienen por misión organizar las áreas de estudio, de los diversos elementos que componen el filme y a su vez, establecer las líneas que dan la forma a la presente investigación, de modo de desglosar por completo la composición del film y lograr claridad en la descripción de sus partes, reconociendo los diferentes códigos y formatos de realización que lo componen.

Objetivo General. *Reconocer la jerarquía del código sonoro, en una película construida en base a un texto musical, por medio del análisis del film The Wall y de la interrelación entre los diferentes códigos que componen su cadena audiovisual en su estructura narrativa y secuencial.*

En la búsqueda de lograr este Objetivo General, que aborda todos los límites del estudio, es necesario desglosarlo de modo específico, para cubrirlo en la totalidad de sus diferentes áreas.

Objetivos Específicos

- *Contextualizar histórica y conceptualmente en base a precursores a The Wall, que permitan comprender los conceptos básicos en el cine y el desarrollo de su código sonoro .*
- *Desarrollar los conceptos en un marco teórico, en base a la noción de códigos de transmisión audiovisual, que permitan establecer las herramientas de análisis del filme y distinguir entre los distintos tipos de códigos existentes en el film.*
- *Desarrollar la noción de código sonoro y su relación con el texto musical, de modo de establecer los diferentes mecanismos de percepción del sonido, y en específico de la música, en relación a su funcionamiento y comportamiento con la imagen y los demás códigos de transmisión.*
- *Develar la importancia del sonido en la construcción de una imagen basada en una obra musical preexistente, por medio de la descripción de los códigos implícitos en la cadena audiovisual, cuando esta es realizada en base al código sonoro.*
- *Establecer la jerarquía de los códigos audiovisuales en relación a la narrativa y secuencialidad de la película, con el fin de dilucidar la influencia del código sonoro en la puesta en escena y puesta en serie.*

MARCO TEORICO

En base a estos objetivos, el presente proyecto se denota como un trabajo investigativo de orden Descriptivo, ya que se enfoca en un análisis constitutivo y funcional de diferentes elementos del lenguaje cinematográfico y musical, componentes del film *The Wall* que se vinculan entre si, permitiendo el funcionamiento de su encadenamiento dentro de una lógica contemporánea. Por este motivo el proyecto se enmarca dentro de una metodología cualitativa que tiene una mayor relación con las necesidades descriptivas del estudio, de lo que se desprende el uso exclusivo de fuentes Secundarias, ya que el desarrollo correcto de esta tesis provendrá de textos específicos de las diferentes áreas de estudio, que otorgaran la base teórica para realizar el análisis propuesto; además de fuentes terciarias, que hacen relación, tanto al objeto específico de análisis, es decir la película *The Wall*, además audiovisuales de apoyo para la investigación como documentales y retrospectivas. Por último, no se utilizaran fuentes primarias, ya que el uso de entrevistas a los realizadores y/o expertos, no se hace necesario, debido por un lado a su inaccesibilidad y a que el uso de textos especializados, bastan para cimentar teóricamente al estudio mas los datos extraídos del propio análisis fílmico.

De lo anterior, proviene la estructura propuesta para el proyecto, la que plantea en una primera parte la realización de un marco Teórico y un posterior análisis del film en base a las herramientas propuestas en el marco. Este se inicia con un breve perfil histórico y conceptual que permita tener claridad sobre conceptos básicos del cine, desde los cuales se desprende el entendimiento de la existencia del código sonoro dentro de este arte. A partir de esta introducción y dentro de esta lógica cualitativa, el marco procura desarrollar la base teórica para comprender las relaciones entre el texto musical y la construcción de la imagen, en base a la noción de los códigos de transmisión audiovisual, además de la selección de los códigos pertinentes para la realización del análisis y sus respectivas profundizaciones teóricas . Esto cimentado en los estudios desarrollados por Michel Chion en la temática del la percepción del sonido, la Música, el cine y sus formas de vinculación; a su vez aborda lo desarrollado por Rafael del Villar Muñoz en cuanto a la temática del lenguaje musical, proveniente de un análisis de la semiótica del videoclip, del texto musical y la lógica de la música preexistente a la imagen; además del lenguaje del cine contemporáneo, proveniente de los estudios semióticos del cine clásico desarrollados por Christian Metz.

Nociones básicas en los orígenes del cine y su relación con el sonido

Desde sus inicios el cine ha sido intentado comprender como un arte. Para todo arte existe una cierta característica natural, una personalidad que lo identifica y permite considerarle como tal, individualidad expresiva que le confiere su valor y su independencia. Inevitablemente esta necesidad del arte, como expresión, nos lleva a la pregunta de cual es esta identidad propia del cine, y así, como la literatura expresa los pensamientos y las sensaciones escritas, la pintura es el arte de los colores, la escultura, arte de las expresiones plásticas o la música, es el arte de los sonidos. El cine posee su propia identidad: el movimiento.

El cine, descubrimiento mecánico concebido para captar la vida en su movimiento exacto y continuo, creador también de movimientos combinados, como lo plantea Germain Dulac (1927), destacada cineasta, periodista y crítica de inicios de siglo XX, reconocida seguidora de los ideas de Louis Delluc, exponente icónico de la llamada edad de oro del cine francés y desde quien provienen sus conceptos, los que nos hablan de una concepción del cine, a través de la existencia de este aparato mecánico, como promotor de formas expresivas y de sensaciones nuevas, latentes en sus mecanismos, pero en ninguno de ellos, ni siquiera en los de inteligencia maleable, brotaba algún sentimiento espontáneo que reclamara el ritmo de una imagen en movimiento y la cadencia de su yuxtaposición. De este modo fue el cine el que nos reveló lentamente un nuevo sentido emotivo, presente en nuestro inconsciente, que nos conduce a la comprensión sensible de los ritmos visuales, y no nuestro deseo razonado lo que nos llevó a acogerlo como un arte .

Así la técnica "cinegráfica", como la denominaría Dulac comenzaba a ascender hacia la idea visual, a través de la parcelación de expresiones que presidía la realización de las escenas representadas. Para crear el movimiento dramático era preciso oponer sucesivamente unas mínimas e intensificarlas mediante unos planos diferentes, que correspondían al sentimiento promotor. Al intervenir los planos, en esta necesaria parcelación, se impuso la cadencia. De la yuxtaposición nace el ritmo.

Existe un período en los inicios historia del cine que trató específicamente ese aspecto. Fue hecho por individuos que estaban preocupados esencialmente por el medio expresivo cinematográfico. No sufrían por el prejuicio de los lugares comunes de la producción, ni por la necesidad de una interpretación racional, ni por obligaciones financieras. La historia de estos artistas individuales a comienzos de la década de los veinte, bajo el nombre de avant-garde o vanguardias, puede ser debidamente leída como una historia de intento consciente de superar a la sola reproducción y llegar al libre uso de los medios de la expresión cinematográfica.

Según Hans Richter (1955) pintor y cineasta alemán “Todo uso libre de las calidades mágicas, poéticas e irracionales a las que el cine podría prestarse, deben ser excluidas a priori (como no objetivas). Pero justamente tales calidades son esencialmente cinematográficas, son características del cine y son, estéticamente, las que prometen un desarrollo futuro. Allí es donde se ha producido la segunda de las formas cinematográficas originales: el cine experimental”.

Este movimiento se extendió por toda Europa y fue apoyado en su mayor parte por pintores modernos que, en su propio campo habían roto con lo tradicional: Eggeling, Léger, Duchamp, Man Ray, Picabia, Ruttman, Brugiere, Len Lye, Cocteau y otros. El hecho de que fueran casi exclusivamente artistas modernos quienes representaron a este movimiento, da una pista de la dirección en que la se buscaba la liberación del cine. Ya en la década de 1910, Canudo y Delluc en Francia hablaron de lo fotogénico como la nueva calidad plástica del medio cinematográfico. Estos artistas descubrieron que el cine como medio visual integraba con la tradición del arte, sin violar sus bases fundamentales. Era allí que el cine podía desarrollarse libremente.

Los problemas del arte moderno llevan directamente al cine. La organización y la orquestación de la forma, el color, la dinámica del movimiento, la simultaneidad, eran problemas con los que se enfrentaron, los cubistas, los futuristas. La conexión con el teatro y con la literatura quedó completamente cortada. El cubismo, el expresionismo, el dadaísmo, el arte abstracto, el surrealismo, encontraron en el cine no sólo su expresión, si no un nuevo logro en un nuevo nivel. La tradición del arte moderno creció lógicamente en un gran frente junto con, y dentro de el cine: la orquestación del movimiento en ritmos visuales, la expresión

plástica de un objeto en movimiento bajo variables condiciones de luz, el uso de las calidades mágicas del cine para crear el estado original del sueño, la liberación completa del relato tradicional y de su cronología, en desarrollos dadaístas y surrealistas, en los que el objeto es apartado de su contexto convencional y colocado en nuevas relaciones, creando de esa forma un nuevo contenido.

Ahora en relación a la cuestión de movimiento, reconocido como la materia propia de expresión del cine, y como consecuencia a esto la aparición de la cadencia visual y el ritmo, la yuxtaposición de las imágenes, nos encontramos con que por su naturaleza, inevitablemente el montaje es la base estética del film.

El movimiento de un objeto o de una persona frente a la cámara no es todavía el movimiento fílmico, sino que constituye sólo la materia prima para la futura composición-montaje. Sólo cuando el objeto es cogido en una multitud de fotogramas individuales y resulta síntesis de diversas formas particulares, la imagen adquiere vida fílmica (Pudovkin, 1928).

Para Pudovkin los objetos deben ser llevados a la pantalla por obra del montaje, es de este modo que se obtiene una realidad no fotográfica, sino que cinematográfica. Para él, el montaje se sitúa como un momento creativo por el cual a través de una forma inanimada brota la viva forma cinematográfica. De esta manera es característico el hecho de que para la creación de una forma cinematográfica puede ser empleado un material muy diferenciado, perteneciente a los más diversos fenómenos, pero aún así, el montaje es el creador de la realidad cinematográfica y la naturaleza no ofrece más que materia prima para su elaboración.

De esta manera en el Manifiesto sobre los principios que el nuevo invento debería tener en el futuro (1928), refiriéndose a la llegada oficial del cine sonoro en el año 1927, los realizadores soviéticos Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov, declararían que el cine contemporáneo, al actuar, como lo hace, por medio de imágenes visuales, produce una fuerte impresión en el espectador, posicionándose como un arte, esto a través de su medio fundamental y único, mediante el cual el cine ha sido capaz de alcanzar tan alto grado de eficacia, el montaje.

Considerando así al perfeccionamiento del montaje esencial, ya que es el axioma indiscutible sobre el que se ha basado el desarrollo del cine. Así pues, declaraban como los únicos factores importantes para el desarrollo futuro del cine a aquellos que se calculen con el fin de reforzar y desarrollar sus invenciones de montaje para producir efecto sobre el espectador.

Desde esta perspectiva estipulaban en su manifiesto al film sonoro como un arma de dos filos, al considerar la alta probabilidad de que tan solo fuese utilizado de acuerdo a la ley del mínimo esfuerzo, es decir, limitándose a satisfacer la curiosidad del público. Utilizado de esa manera declaraban, el sonido destruirá el arte del montaje. Esto debido a que al incorporar sonido a fracciones de montaje, las intensificará en igual medida y enriquecerá su significación intrínseca, lo que redundará inevitablemente en desmedro del montaje, que no produce su efecto fragmento a fragmento, si no mediante la reunión completa de ellos.

El énfasis del manifiesto estaba puesto en que solo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. De tal manera el nuevo descubrimiento técnico no fue considerado por los soviéticos como un factor casual en la historia del film, sino más bien una desembocadura natural para la vanguardia de la cultura cinematográfica, y gracias a la cual fue posible escapar de gran número de dificultades que tan solo pudieron ser resueltas por medio del sonoro

El sonido tratado como elemento nuevo del montaje y como elemento independiente de la imagen visual, introdujo inevitablemente un medio nuevo y extremadamente eficaz de expresar y de resolver los complejos problemas con que se tropezaban los realizadores de la época, dado la imposibilidad de encontrarle una solución con la ayuda únicamente de los elementos visuales.

Para Béla Balázs (1945) El film sonoro trajo nuevas leyes rítmicas. Dado que las palabras habladas tienen un ritmo acústico real que puede medirse con un metrónomo y que ninguna técnica de simulación puede acelerar o frenar sin que se altere el sentido o el papel dramático del discurso. Pero en el film sonoro también hay escenas mudas que siguen sus propias leyes rítmicas

Los cineastas utilizaron el juego de los ritmos variados en los que, a veces, la rapidez de una sola imagen, poseía un valor de cadencia, ritmos de análisis en la síntesis del movimiento. En el movimiento cinegráfico argumenta Dulac, la correspondencia de los ritmos visuales a los ritmos musicales, que confieren al movimiento general su significado y su fuerza, hechos de valores análogos a los valores de duración armónica, debían completarse, por decirlo de algún modo, en unas sonoridades constituidas por la emoción contenida en la propia imagen. Así fue como el cine, desprendiéndose de los primeros errores y transformaciones estéticas producto de la juventud del arte cinematográfico, se aproximaba técnicamente a la música, llevando a la verificación de que un movimiento visual rítmico podía provocar una emoción análoga a la suscitada por los sonidos.

De igual modo que un músico trabaja el ritmo y las sonoridades de una frase musical, el cineasta comenzó a trabajar el ritmo de las imágenes y su sonoridad.

CÓDIGOS CINEMATográfICOS

Ahora, para entender el encadenamiento audiovisual, producto del montaje, la yuxtaposición de imágenes y la articulación con el sonido, es necesario clarificar la noción de código, para identificarlo tanto en la banda de sonido e imagen, además de la narración y su articulación, que permita el entendimiento de esta cadena.

En semiología un código se concibe como un campo de conmutaciones, un terreno en el que las variaciones del significante, corresponden a las del significado, y un cierto número de unidades toman su sentido las unas en relación con las otras (Aumont, Marie, 1983). Así el código es considerado como un campo asociativo el cual es construido por el analista, que le permite revelar toda organización lógica y simbólica que subyace en un texto. Esto no debe ser considerado como una regla o un principio obligatorio, dado que el código no es tampoco un idea puramente formal, puesto que debe ser considerado desde el punto de vista del analista que lo construye y que lo despliega en la estructuración de un texto, además de la historia de las formas y las representaciones.

De tal manera, hay que especificar que no todos los códigos son iguales en un sentido teórico y menos aún en la práctica, esto dado la propia universalidad del concepto se convierte en su heterogeneidad. Además debe considerarse que un código nunca se presenta en estado puro, debido a una razón teórica esencial, pensando en el caso del cine, el texto fílmico es el lugar de materialización del código y a su vez su lugar de constitución, de tal manera resulta difícil aislar a un código en concreto, ya que el film contribuye a crear un código, desde que lo aplica o utiliza. Las interrelaciones se hacen inevitablemente latentes.

Aun así determinadas configuraciones significantes, que se llamarán códigos, están directamente ligadas a un tipo de materia de la expresión. Según Metz (1973), la imagen en movimiento obtenida mecánicamente es una de las substancias del significante fílmico, específicamente cinematográfico, por ser exclusiva del medio de expresión. Por otro lado los ruidos, los sonidos fonéticos, los sonidos musicales, forman también parte de la materialidad del significante fílmico, a pesar de no ser específicamente cinematográficos por ser definitorios de otros medios. Se desprende entonces que cada lenguaje tiene sus materias de expresión o bien una combinación específica de varias materias de expresión, como es el caso del cine.

Los materiales expresivos del lenguaje cinematográficos, desde donde se desprenden sus códigos de encadenamiento son:

- La imagen fotográfica en movimiento
- El sonido registrado fonético
- El sonido registrado no fonético: ruidos
- El sonido registrado musical
- Textos escritos que aparecen en pantalla

Así, en el cine contemporáneo, el sonido no necesariamente acompaña a la imagen, más bien parece ser que en general, el sonido está en interdependencia con la imagen o bien en una relación de no interdependencia, cuando la fuente sonora no reenvía a la imagen, sino a una secuencia que la antecede o la precedió. Aun así el cine sonoro es siempre sonido e imagen al mismo tiempo.

Códigos de la imagen audiovisual en secuencia

De tal modo existen tres criterios que definen a los subconjuntos de transmisores de la información o códigos: “Los códigos no son cerrados ni autónomos, no son reglas comunes entre significantes textuales y significados otorgados por los receptores, ni son una mera manifestación de la operatoria técnica que genera la información audiovisual; a la inversa, ellos se interrelacionan con otros, son prácticas o sistemas significantes; y si operan como formas de transmisión de la información es porque perceptivamente una cultura o una subcultura les asigna el carácter de espacio de representación.

Los códigos funcionan en su interrelación con otros códigos. Están interrelacionados en su funcionamiento, interrelación que no es universal, sino más bien depende de cada texto en concreto, produciéndose así vehiculizaciones de información producidas por cada código, o producidas por la interconexión de códigos.

Los códigos son significantes textuales. Son vehiculizadores de información que transmiten sentido, energía (información semántica y pulsional) a partir de su propia singularidad de funcionamiento. O sea, son soportes de información en tanto que transmiten una información específica ligada a la cualidad del soporte, vehiculizando la información a través de la materialidad, son los soportes para expresar lo que se quiera, consciente o inconscientemente.

Los códigos son prácticas significantes: espacios perceptivos estudiados por una cultura o subcultura específica. Los códigos son de orden cultural. El criterio no puede más que ser el que una cultura o subcultural específica le asigne el carácter perceptivo de constituir una unidad relativamente homogénea.

Códigos Audiovisuales

Por estas razones podemos comprender que cada código tiene una forma de funcionamiento particular. Es decir que para cada práctica concreta, hay en tanto un sistema de representación específico. Así respecto al cine y al audiovisual se postulan los siguientes códigos:

Código cromático. Definido como cromas, brillo, saturación y su articulación específica, radica en que existe una gran cantidad de investigaciones empíricas que demuestran que los colores vehiculizan información, adquiriendo significado tanto para los lectores como para los emisores, en una basta gama de significados como calor, potencia, felicidad, ira, etc. Además de considerarse de que no es solo el croma que implica una connotación específica, sino también la luminosidad y la saturación. De esta forma el color funciona como un dispositivo cromático integrado por tres dimensiones: a- el matiz, croma o color mismo; b- la saturación que se refiere a la pureza de un color respecto al gris y c- el brillo que va de la luz a la oscuridad, es decir el valor de las gradaciones tonales.

Código narrativo. Es definido como la puesta en escena de sujetos (y/u objetos) en sus acciones, gestualidades, proximidades, vestuario, escenografía y palabras, radica en que la historia, lo que se se narra, es un elemento básico en la lectura de un texto audiovisual. Esto pues como reconoce Metz, debido a la presencia de la intriga en la secuencialidad fílmica, articulando el relato, demarcandolo, de este modo la historia, rige la puesta en imágenes.

Código de organización de la imagen secuencial. Corresponde a la puesta en imágenes, y obtiene su sentido fundamentalmente en su carácter secuencial, por lo que incluye en un mismo código encuadres, planos, angulaciones de toma, movimientos de cámara y el montaje o edición. Se considera a los planos, angulaciones y encuadres, a pesar de ser elementos estáticos, dado a que la percepción del receptor son secuencialidades, y la secuencialidad es dada por dos vías: por movimiento de cámara o por algún corte de imágenes, es decir el montaje, lo que articula perceptiva y cognoscitivamente lo que se ve.

Código sonoro. Puede ser definido como lo hace del Villar (1997) como la música de las palabras, la música de los ruidos, y la música – música. Para hacer la diferenciación en la diferente procedencias sonoras, que inevitablemente responden a protocolos perceptivos culturales y a su vez el hecho de considerar a la música como una onda ondulatoria del sonido, que presenta variaciones de intensidad en su desarrollo temporal, intensidad y frecuencia. Este punto será desarrollado con mayor profundidad en el estudio del texto musical propiamente tal.

Código escritural. Se considera como un código residual en el cine, esto debido a que no presenta un papel central, al participar tan solo en los créditos del filme por lo general al comienzo y al final.

De tal manera que para finalizar con esta concepción del código filmico, delimitado en estos códigos presentados, es importante comprender que los códigos conforman un dispositivo, donde la imagen audiovisual en secuencia transmite información a través de los códigos descritos como un dispositivo, independiente de si el punto de llegada es una estructura o un tejido plural de lecturas posibles. Esto significa que hay una relación, en el inicio, tanto en la generación como en la lectura, de una totalidad vehiculizadora de relaciones de dependencia, de jerarquía.

Así por ejemplo, según Metz en el cine narrativo clásico, el código hegemónico es el narrativo, la historia, la diégesis la que demarca la imagen en secuencia. Y así el código organización de la imagen, subcódigo montaje, a su vez determina los movimientos de cámara y organiza los encuadres, planos y angulaciones.

Es en este sentido y en relación a los objetivos del proyectos, que implican establecer cual es la jerarquía del código sonoro dentro del encadenamiento audiovisual en el film *The wall*, es que la selección de los códigos a analizar se centra, además del código sonoro, en el código narrativo y el código de organización secuencial, por lo que la continuación del marco teórico se enfoca en profundizar en estos aspectos. El criterio de selección de estos códigos, se basa en la naturaleza del código sonoro, asociada a un movimiento temporal, fenómeno que será profundizado más adelante dentro del marco teórico, por lo que existe una relación directa con los códigos narrativo y de organización secuencial, ya que ambos presentan una asociación directa a un eje temporal, a diferencia de los

códigos crómico y escritural, que guardan relación con un contenido estético espacial, que a pesar de tener cierto grado de relación con el código sonoro, presenta su forma de asociación de manera más indirecta, escapando de la temática y del objetivo principal, que busca establecer las formas de encadenamiento del film. De este modo el proceder del marco teórico apunta hacia la profundización, en primera instancia del código narrativo, seguido del código de organización secuencial y por último del código sonoro. De esta manera el marco teórico cierra con un último apartado que describe las formas de asociación del código sonoro, tanto con el código narrativo y de organización secuencial.

CODIGO NARRATIVO

De la ópera rock al relato cinematográfico

A pesar de no pertenecer propiamente tal a una descripción del código narrativo cinematográfico, es necesario llevar a cabo una aclaración del concepto “Opera Rock” debido a su directa relación con la historia y relato del film, además de estar asociada a la noción de narración, lo que da origen al film, desde el álbum musical.

Sus orígenes están ligados a la idea del “álbum conceptual” fenómeno, el cual radica en la construcción del disco musical, en base a un concepto central que unifica y constituye la base de cada uno de los temas que componen el disco, es decir un encadenamiento temático del álbum. Este concepto aparece a mediados de la década del 60 con la participación de bandas como The Kinkys, The Who, que trabajaron bajo este precepto prácticamente toda su trayectoria o como The Beatles y su disco Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967). Existen diversas teorías acerca de cual es la primera ópera rock de la historia, las que por lo general sitúan a Tommy (1969) y su subsecuente película en 1974 como tal, de la banda británica The Who a cargo del guitarrista y mayor compositor de la banda Pete Townshend, siendo sin duda la que popularizó el término y el concepto, a pesar de que existen versiones de que sería en 1968 con la ópera Rock “The S. F. Sorrow” realizada por la banda Pretty Things.

El concepto ópera rock, es un termino que no posee una versión rígida de su significado, quizás debido a la gran variedad de obras que son acuñadas bajo el termino y a la gran gama de posibilidades y características, que difieren entre si, haciendo de cada una de ellas obras radicalmente distintas, a su vez con temáticas totalmente distintas, como son los ejemplos de “Jesucristo Superestrella” de Tim Rice y Andrew Lloyd Weber, que posee un carácter ligado al espectáculo de Broadway y al musical, relatando de una manera muy especial como extravagante la vida de Jesús, lo que permite una crítica social fuerte pero a su vez irónica; o “Tommy” que incluye extensos tramos de diálogos sin la presencia de la música, además de varios personajes, contando la historia de Tommy, un niño que pierde a su padre en la primera guerra mundial (la segunda, en la película) y tras un suceso traumático queda ciego, sordo y mudo; y “Quadrophenia” de “The Who”; o la misma “The Wall” de “Pink Floyd”, en cuyas presentaciones en vivo se representaba la historia de Pink (protagonista de la ópera rock) con muñecos gigantes, entre otras cosas, lo que lo acerca mucho al formato de una verdadera puesta en escena de una ópera clásica, contrastando en sus contenidos estéticos y formales. A pesar de esto la siguiente podría ser una definición que abarque sus posibilidades de realización y por sobre todo, los contenidos principales del concepto:

Una Opera Rock es un trabajo musical, que presenta una línea narrativa contada por medio de diversas partes, canciones, temas o secciones. Se le distingue de un álbum de rock convencional, por que este último por lo general no incluye canciones unificadas por un tema o narrativa en común. **La ópera rock nos cuenta una historia con una coherencia implícita, planteando un desarrollo con inicio y desenlace.** Es similar al álbum conceptual, desde el cual quizás proviene, pero se diferencia de este, ya que el álbum conceptual, puede estar construido simplemente en base a una atmosfera, un concepto o un estado de ánimo a diferencia de la ópera rock que nos plantea un relato. Cabe mencionar que a pesar de sus características narrativas, que inevitablemente en el transcurso del tiempo han vinculado a la ópera rock con los medios audiovisuales y cinematográficos, es un termino que define tan solo el medio musical, por ende en nuestro objeto de estudio The Wall, comprenderemos que es el disco homónimo y no la película, la opera rock, y que la obra cinematográfica de Alan Parker es un film construido en base a una ópera rock, diferenciándose entre si, el hecho fílmico, del hecho musical al cual corresponde la ópera rock.

Cine y narración

Hecha la aclaración respecto a la ópera rock, desde donde se desprende el relato y la historia en *The Wall*, podemos interiorizarnos en el código narrativo en sí mismo. Según los conceptos planteados por Aumont y Marie (1983), narrar consiste en relatar un acontecimiento, real o imaginario. Esto implica por lo menos dos cosas, por un lado la narración se deja a la discreción de quien cuenta el acontecimiento y que pueda utilizar un determinado número de trucos para conseguir sus efectos; por otro lado, que la historia tenga un desarrollo reglamentado a la vez por el narrador y por los modelos en los que se conforma.

De este modo para estudiar el cine narrativo, debe tenerse en cuenta lo que narrativo no es lo cinematográfico, ni a la inversa, definiendo cinematográfico, según Christian Metz, no como todo lo que aparece en el cine, sino como lo que tan sólo puede aparecer en el cine, y que constituye por tanto, de forma específica, el lenguaje cinematográfico en el sentido limitado del término. Lo narrativo es, por definición, extra- cinematográfico, puesto que concierne tanto al teatro como a la novela como a la conversación cotidiana, así los sistemas de narración se han elaborado fuera del cine y mucho antes de su aparición.

Es dentro de esta lógica que lo propio del filme de ficción es representar algo imaginario, una historia. Si se descompone el proceso, se puede ver que el cine de ficción consiste en una doble representación: el decorado y los actores que interpretan una situación que es la ficción, la historia contada; y la propia película, que bajo la forma de imágenes yuxtapuestas, reproduce esta primera representación. Por lo tanto es propiedad del cine que tanto representante y representado sean ambos ficticios, en este sentido es que cualquier filme es un film de ficción.

Por lo tanto desde la película industrial al documental, caen bajo esta ley que quiere que, por sus materias de expresión es decir, la imagen en movimiento y sonido, todo filme irrealice lo que representa y lo transforme en espectáculo. Entonces a partir de que un fenómeno se transforma en espectáculo, se abre la puerta a la ensoñación, puesto que tan sólo se requiere del espectador el acto de recibir imágenes y sonidos.

MUSICAL

Teniendo en claro estas consideraciones, que nos dan a entender la naturaleza del filme, asociada a una representación de una historia contada, llevada a una forma de espectáculo, por medio de la yuxtaposiciones de imágenes; y retomando el concepto de ópera rock, el cual implica una historia, pero a su vez ligada a un medio de expresión musical, es que pareciese que el film *The Wall* estuviera asociado al género musical. Esta lógica inevitablemente nos lleva la búsqueda de la clasificación del film, al diferenciar la ópera rock de la película, siendo lo más obvio, el vincularla al género musical, por el hecho de estar construida en base a música, pero a pesar de que en líneas generales responde a este género, por lo que es necesario detenernos en él, no necesariamente puede resultar su definición exclusiva, esto debido a la variada presencia de formatos en el film.

De tal forma, se encuadra en el musical, en una concepción clásica de este, toda película que otorga importancia al espectáculo y discurso de la música a través de canciones, bailes o coreografías; incluso también se podrían considerar musicales las biografías de compositores o intérpretes. Pero, el musical por excelencia es el musical americano, un género genuino y que se caracteriza por historias optimistas y de cierta frivolidad, en las que una trama y unos personajes por lo general simples sirven de soporte para números musicales espectaculares. Se llama también comedia musical porque los tratamientos dramáticos resultan excepcionales.

Se involucra el sonido como forma de darle al protagonista un desenvolvimiento artístico y bailable dentro del desarrollo de la película; es decir incluirle un movimiento innovador y revitalizador como otra manera de darle forma a una nueva expresión.

Musical y Funcionamiento. Narrativa y Espectáculo.

La mayoría de los musicales hacen un intento para hacer una transformación sutil desde las narrativas de las acciones al número musical: transforman el escenario o el espacio basando el desarrollo de las acciones de las historias desde un mundo más o menos realista, en un registro nuevo y diferente. En este nuevo mundo, nuevas leyes gobiernan, los personajes son liberados momentáneamente de la realidad ficcionada y su narrativa, rindiéndose ante la fantasía de las canciones y el baile. En otras palabras, de la narración clásica

realista, en el cual normalmente los personajes no rompen en bailes o cantos, inesperadamente se rinden a las convenciones del musical, en las cuales si lo hacen.

Es en esta lógica de la comedia musical cinematográfica, que la figura del coreógrafo Busby Berkeley a partir la década del treinta, tendrá una vital importancia al otorgar esta nueva concepción de la identidad del musical, al incorporar una nueva concepción del tratamiento del decorado y los colores a través de la coreografía.

“Michel Marie situará con Berkeley el nacimiento del genero musical propiamente tal, donde la intriga será secundaria respeto a la coreografía y donde << los códigos plásticos y más especialmente el color, son tratados en este genero en tanto que materia significativa específica y no solamente por su valor decorativo o realista >> ” (Del villar, 1997, p. 95)

El corazón del musical, lo que lo hace musical y no otro tipo de film, recae en su música y en sus personajes que bailan y cantan, que interactúan con la música. En cuanto a la realidad narrativa de los musicales, el concepto “narración realista clásica”, no debe ser entendido como el simple significado de realismo. Se refiere mas bien a un mundo narrativo que es consistente y coherente; ese mundo obedece a un conjunto de reglas establecidas o no, que le otorgan credibilidad, pensando en la perspectiva del espectador. Ese mundo puede contener elementos irreales, pero mientras los personajes en estos films obedezcan las leyes de su mundo, el espectador requerirá la disposición de suspender su incredulidad para garantizar que esos personajes y sus mundos obtengan cierta verosimilitud: en efecto, los films producen su propia realidad, una realidad que es lo que el film quiere que sea realidad, y adhiriendo esas leyes lo hacen creíble.

Sin embargo, los musicales difieren de una narrativa realista clásica. Ellos operan acorde a dos leyes diferentes alternando entre ellas. Como Martin Rubin² señala, los musicales rompen con la verosimilitud de la narrativa tradicional, cambiando de la narrativa al espectáculo musical, con baile y canto, que la narrativa de la ficción es incapaz de naturalizar. Es precisamente esto lo que hace al musical como *El cantante de Jazz*, *Cantando bajo la lluvia*, *El mago de Oz*, *Grease*, *Fama*, *Dancer in the dark*, entre otros, sean diferentes de una película con música.

² Director del Programa de Cine del New York Cultural Center y director asociado del Festival Cinematográfico de San Francisco. Ha enseñado cine en varias instituciones y sus publicaciones incluyen el libro *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*.

En el musical, existe un cambio de un nivel de realidad a otro, que envuelve una ruptura o un quiebre; en una película con música, la música es parte de la narrativa, una ventana que permite acceder ciertas facetas psicológicas del personaje.

El musical opera en dos medios dramáticos diferentes, el de la **narrativa** y el del **espectáculo**. Su desarrollo puede estar trazado de acuerdo a los cambios que se hacen desde un medio a otro, es decir de lo narrativo a la canción y viceversa. Este desarrollo es quizás más notorio en el que es considerado el primer film musical de hollywood, "El cantante de jazz" (1927), donde los cambios entre las acciones y los números musicales son marcados por secuencias en silencio, con acompañamientos orquestales, a secuencias en las que Al Jolson, protagonista, canta.

Martin Rubin señala también que en el transcurso de la historia del musical, tanto en el teatro como en el cine, tradicionalmente ha sido escrito en términos de su dualidad esencial del género, en términos de oposición del género entre narrativa y espectáculo. En todo musical existe en la tensión entre su narrativa y sus números musicales, esta tensión es por lo general más fuerte durante los momentos de transición desde la narrativa al número musical. Para los musicales que integran ambos medios, aquel que intenta fusionar la narrativa y la música, los números musicales surgen como un problema que la narrativa debe solucionar. Los escritores intentan solucionar estos problemas proveyendo de motivaciones para los números o construyendo puentes entre secciones musicales y no musicales. Los cambios pueden ser producidos de varias maneras para naturalizar las canciones y los bailes, por ejemplo introduciendo un performance en el argumento, o cambios en el espacio transformado el set en escenarios que contengan el performance de la realidad del espectáculo mediante el uso de la utilería o accesorios ubicados en el espacio, pero todas estas transformaciones involucran por lo general otro aspecto muy importante que es la presencia de una audiencia. Parte de la transformación de un registro de realidad a otro supone un cambio de roles, los personajes rotan en función del actor principal o quien lleva el performance y la audiencia permitiendo el traspaso de una realidad a otra.

De esta forma podemos comprender el funcionamiento de la lógica del musical, en cuanto a su verosimilitud y del como incorpora ambos medios, tanto el de la narrativa mediante las acciones, y el espectáculo netamente musical y

bailable o coreográfico logrando una estructura de realidad propia del musical, donde su estructura va a descansar fundamentalmente en lo narrativo y la imagen mostrará al cantante o el que representa el cantar. Las piezas musicales serán el hilo conductor, pero lo serán sólo en cuanto son integradas a una historia y a un relato.

Relato o texto narrativo

El relato es el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia. Pero este enunciado, que en la novela está únicamente formado por la lengua, en el cine comprende imágenes, palabras, menciones escritas y música. La música por ejemplo, que no tiene en sí misma un valor narrativo ya que por lo general no significa acontecimientos, se convierte en un elemento narrativo del texto por su sola co-presencia con elementos como la imagen secuencial o los diálogos: por lo tanto, habrá que tener en cuenta su participación en la estructura del relato fílmico.

El relato es un enunciado que se presenta como un discurso, puesto que implica a la vez un enunciador y un lector – espectador. Sus elementos se organizan y ponen en orden según varias exigencias: de entrada, la simple legibilidad del filme exige que una “gramática se respete” más o menos, a fin de que el espectador pueda comprender a la vez el orden del relato y el orden de la historia. Este ordenamiento debe establecer el primer nivel de lectura del filme, su denotación, es decir, debe permitir el reconocimiento de los objetos y de las acciones mostradas en la imagen.

A continuación, debe establecer una coherencia interna del conjunto del relato en función de factores muy diversos, como el estilo adoptado por el realizador, las leyes del género en el cual el relato se inscribe, la época histórica en la que se produce.

Finalmente, el orden del relato que se produce y su ritmo se establecen en función de una orientación de la lectura que se impone hacia el espectador. Está concebido también en vista a obtener efectos narrativos como suspenso, sorpresa, calma temporal, etc. Esto se refiere tanto a la disposición de las partes del filme como encadenado de secuencias, relación entre banda – imagen y banda sonido; como a la puesta en escena en sí misma, entendida como ordenación en el interior del cuadro.

La historia o la diégesis

Se puede definir la historia como el significado o el contenido narrativo, incluso si ese contenido es, en algún caso, de débil intensidad dramática o de escaso valor argumental. La acción relatada puede ser muy trivial, enrarecida o apagada, sin que deje por ello de constituir una historia.

La historia no presupone la agitación: implica que se trata de elementos físicos, surgidos de lo imaginario, ordenados los unos en relación con los otros a través de un desarrollo, una expansión y una resolución final, para acabar formando un todo coherente y la mayor parte del tiempo enlazado. Hay en cierta manera un “fraseado” de la historia, dado que se organiza en secuencias de acontecimientos.

Esta totalidad, esta coherencia, incluso relativa de la historia, es lo que parece hacerla autónoma, independiente del relato que la forma. Aparece dotada de una existencia propia que la constituye en simulacro del mundo real. Para dar cuenta de esta tendencia de la historia a presentarse como un universo, se ha sustituido el término de historia, por el de diégesis.

La diégesis es la historia comprendida como pseudo – mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. Su acepción es más amplia que la de historia, a la que acaba por englobar: es todo lo que la historia evoca y provoca en el espectador. También podemos hablar de universo diegético, que comprende la serie de acciones, su supuesto marco (geográfico, histórico y social) y el ambiente de sentimientos y motivaciones en la que se produce.

CODIGO DE ORGANIZACIÓN SECUENCIAL

FILM y NARRATIVA CONTEMPORANEA

Siguiendo a la lógica del código narrativo y según su estructura de relato, el film *The Wall*, responde a una narrativa contemporánea. Al referirnos al film como genero y a una narrativa contemporánea perteneciente al mismo, debemos esclarecer que su lógica proviene desde una perspectiva perteneciente al campo de la semiótica, la semiología del cine, cuyo fin último es inteligibilizar la gramática del film. Es en este campo que el estudio de la narrativa contemporánea se basa en los estudios realizados por Christian Metz acerca de la semiótica del cine y la narrativa clásica, donde su estudio se enfoca en la forma de encadenamiento de la imagen desde el punto de vista de la significación, lo que constituiría su “gran sintagmática del cine” que es importante comprender previamente, ya que es donde basa su estudio Rafael del Villar antes de introducirse en la lógica de la narrativa contemporánea.

Lo que interesa en esta perspectiva concretamente es entonces, el estudio de la narrativa cinematográfica, que es al fin y al cabo el estudio de las formas de encadenamiento de la imagen según la diégesis del film. Es decir la imagen en función de la diégesis, del relato mismo, como también del tiempo y del espacio de la ficción implícitos en y a través del relato. Donde las formas de encadenar las imágenes son dos a la vez: una *gramática*, que “asegura la inteligibilidad de la intriga visual a través de la forma de organización de la imagen”; y la retórica, que “se basa en elementos sintagmáticos de gran dimensión (las secuencias), liga a la composición del filme con su ordenamiento narrativo.

Desde este punto Metz reconoce, partiendo de la noción de secuencia, varios tipos de encadenamiento, los cuales los organiza en un código el cual denomina **sintagma**. Una aclaración importante para el presente estudio, es dilucidar que la noción de sintagmática es aplicable tan solo a la banda de imagen y no a la banda sonora lo que tendrá repercusiones posteriores en las conclusiones de nuestra investigación y la aplicación de estos conceptos en el film *The Wall*.

El modelo propuesto por Metz contempla la distinción de siete tipo secuenciales (Aumont, Marie, 1993), ocho si consideramos la división del plano autónomo en plano secuencia e inserciones, según la subdivisión propuesta por

del Villar en alusión al modelo de Metz, que tiene como mayor característica, estar compuesta por los denominados segmentos autónomos, es decir los tipos secuenciales, que a su vez se subdividen primeramente en Sintagmas y Plano Autónomo, de tal manera que los sintagmas son formados por varios planos, a diferencia de los planos autónomos que se caracterizan, en cambio, por exponer un episodio completo de la intriga en un plano único.

ESTRUCTURA DE LA GRAN SINTAGMATICA

*“Los planos autónomos pueden ser o un **plano secuencia**, es decir una escena sin cortes ni saltos de imagen, por medio de movimientos de cámara o un **plano inserto**.*

*Los planos juntos conforman los sintagmas que pueden tener una ligazón **acronológica** (cuando la relación temporal de los hechos no es precisada por el filme) o **cronológica** (cuando sí lo está.)*

*Los sintagmas acronológicos pueden ser **paralelos** (cuando dos o tres series de imágenes acronológicas se alternan) o **seriados** (cuando aparecen escenas breves que representan acontecimientos que el filme ofrece como muestras típicas de un mismo orden de realidad, absteniéndose de situarlas en relación temporal unas con las otras*

*Los sintagmas cronológicos pueden ser **descriptivos** o **narrativos lineales**. Son narrativos lineales cuando los elementos sucesivos en la cadena significativa se muestran igualmente sucesivos en la cadena significada. Son descriptivos cuando los elementos aparecen simultáneos y espacialmente coexistentes, y se diferencian del seriado en que las relaciones temporales entre los hechos presentados sí es precisa.*

*Los Sintagmas narrativos lineales pueden ser **escenas** (cuando la consecución es continua puede haber cortes, pero se mantienen espacio y tiempo, semejándose a una escena de teatro) o **secuencias** (cuando existe un salto de la imagen en espacio y/o tiempo).*

*Estas secuencias pueden darse por **episodios** (cuando tienen un objeto y están organizadas, saltándose el espacio y el tiempo en función de él), u **ordinarias** (cuando los saltos de la imagen son desordenados).(del Villar, 1997)*

La diferencia principal entre los sintagmas y los planos autónomos, se basa en la ausencia o no de cortes.

“El plano autónomo se opondrá a los sintagmas en la medida que los sintagmas se plantean a un nivel denotativo, es decir corresponderán a la lógica del relato, ya que los sintagmas cronológicos y acronológicos se articulan teniendo como base sintagmas narrativos: desequilibrio inicial, desarrollo, equilibrio final”. (del Villar 1997, p.79)

Es así como el parecido entre los sintagmas radica en una narrativa denotativa, en cambio el plano autónomo será planteado a nivel de connotación, desde esta perspectiva, la gran sintagmática estaría basada fundamentalmente en sintagmas y no planos autónomos.

Siguiendo a Metz y desde su concepción de la Gran sintagmática se desprende la concepción de una narrativa contemporánea, la que niega la sintaxis tradicional de la narrativa clásica, a pesar de que es cierto que la transgrede usándola, ya que la narrativa contemporánea no nace de la agramaticalidad absoluta. Nos encontramos frente a una construcción claramente connotativa, por medio del uso del plano autónomo que cuenta una historia interrumpida, en la que existe una narratividad transversal, asociativa: de esto modo los fragmentos de la historia se van entrelazando en distintos niveles, en varios planos hasta construir una historia completa.

Al establecer las diferencias entre la narrativa clásica y la contemporánea, queda en evidencia que existen dos ejes semánticos los cuales son la vectorialidad o linealidad y el enclave múltiple y/o estructura espacial de ligazones.

“Si la vectorialidad o linealidad de la historia es lo definitorio del cine narrativo clásico, la transgresión a la linealidad de la historia es lo significativo en la narrativa contemporánea. Si la estructura enclavada de retazos que van desarrollando una(s) historia(s) en otras es propia del cine narrativo contemporáneo, la inexistencia de ella, salvo como ensoñaciones específicas a nivel denotativo como efecto lupa, etc., es lo mas propio del cine narrativo clásico” (del Villar, 1997, p.84)

De tal modo la linealidad del cine narrativo clásico se manifestará en una expresión de la imagen con una predominancia de sintagmas y sobre todo de sintagmas narrativos lineales, y a su vez la no linealidad del cine narrativo contemporáneo no se expresa en la imagen más que como presencia

predominante de los planos autónomos. Por su parte la estructura de ligazones narrativa del cine contemporáneo contiene historias insertas en otras historias que se recomponen en retazos que terminan conformando una historia. Este tipo de articulación de expresiones visuales, estarán ausentes en el cine narrativo clásico.

La lógica a la cual acomete el cine contemporáneo, hace justa relación a su nombre y a la época en que se sucede, dentro de una lógica del sueño puesta en acto, o más bien de una ilógica, en una negación del inconsciente a la linealidad, con una historia que se niega a ser gramatical, para ser agramatical.

La conclusión a la que llega Metz es que el cine no es una lengua, es un lenguaje. Un lenguaje sin sistema lingüístico subyacente: a priori sin léxico o sintaxis, pero que tiene una cierta sistematicidad similar a la del lenguaje. Existe lenguaje cinematográfico igual que existe lenguaje musical, literario o pictórico. Para Metz el cine se convierte en discurso al organizarse a sí mismo como narración. Al pasar de una imagen a dos imágenes el cine se convierte en lenguaje.

CODIGO SONORO

LENGUAJE MUSICAL

Para comprender la asociación del lenguaje musical en relación a la imagen construida en base a la música preexistente, es necesario indagar en los primeros formatos que responden a esta lógica, de este modo es como nos situamos al formato del Video clip.

Es así como el nacimiento del video clip tiene como antecedente el importante suceso histórico del surgimiento de la música denominada *rock and roll* y el incremento de su difusión a través de diferentes canales como la radio, la recepción individual por disco de vinilo y la llegada posterior de la televisión. Contexto histórico que marca la aparición de este nuevo formato, que vislumbraba una innumerable gama de posibilidades, fue prontamente abordada por grandes bandas de rock de la época, como The Beatles, The Who, el mismo Pink Floyd, entre otros, en una búsqueda de ampliar las posibilidades de irrumpir con su mensaje y llegar al espectador, a través de esta herramienta maravillosa que combina el trabajo de su música con imágenes, mezcla que tardaría poco en explorar nuevas formas y que como resultado vería la pronta aproximación a la opera rock.

“ En lo que se llama Clips, es decir algo visual colocado sobre una canción, puede encontrarse ciertamente de todo, en los presupuestos y en las calidades, incluso a veces cosas repletas de vida y de invención, en las cuales la expresividad del dibujo animado se combina con la presencia carnal de la imagen real. Esa es la paradoja de la televisión, de imagen facultativa: libera los ojos. Nunca es tan visual la televisión como en esos momentos en que emite clips, cuando la imagen se añade en ella ostensiblemente a una música que ya se bastaba a si misma.”
(Chion, 1993, p.156)

Esta perspectiva nos sitúa dentro del campo de la semiótica, considerando al video clip como a un texto que deriva en o de un lenguaje, compuesto de sonido e imágenes, que se encuentran como signos y símbolos, pero que poseen diferentes modos de vincularse entre ellos y con el espectador; y en específico del como se relaciona la música con la imagen, citando a Edgar Morin:

“ Lo mas frecuente es que veamos a la vez cómo la música significa la imagen y la imagen significa la música en una especie de concurso de inteligencia. Esta complementariedad analógica surge de la consaguinidad de la música y el

cine. La música de filme, lenguaje inefable del sentimiento, se realiza como lenguaje inteligible de signos. Como dice Maurice Jaubert: La música explica".(Morin, 1956, p.159)

A su vez es el mismo Morin que afirma que en las imágenes también interactúan símbolos y signos por medio la abstracción de las cosas, de los objetos:

"La imagen no es mas que una abstracción, unas formas visuales. Esas formas visuales son suficientes para que se reconozca la cosa fotografiada. Son signos. Pero, más que signos, son símbolos. La imagen representa –la palabra es justa-; restituye una presencia". "Toda cosa, según la óptica con la que se le considere, puede en un momento dado convertirse en símbolo. La imagen es simbólica por naturaleza, por función"(Morin, 1956, p. 154).

De esta forma se desprende a través de las relaciones entre símbolos y signos, el carácter de lenguaje de la imagen que no hace otra cosa que cualquier lenguaje mas que llevarnos al plano de la *"comunicación del pensamiento, expresión de lo sentimientos"*.

Dándonos entonces cuenta que tanto la música, es decir el sonido y las imágenes, ya sean en el caso de una representación llevada a una puesta en escena como en de la animación, es que nos situamos frente a un forma de lenguaje, que para Metz dentro del cine, esta esencialmente establecida en virtud de lo que el denomina "hecho fílmico", es decir a un nivel filmofónico, donde el filme es un fenómeno multidimensional, que implica un contenido y por ende una textualidad.

Pero es en el caso del clip que no debemos olvidar, que la construcción de la imagen proviene de la música, es desde esta perspectiva considerar el comportamiento de cada una de estas áreas del lenguaje audiovisual para llevarlas al plano de la asociación. A su vez este lenguaje se manifiesta, a partir de esta asociación sonido-imagen, pero que conforman un todo, dentro de ciertos niveles de representación que Cristian Metz define como las materias de la expresión.

De esta forma el clip se nos presenta en dos formas diferentes, pero que se vinculan entre si transformándose, como por ejemplo lo que Michel Chion define como Valor añadido, en el que el sonido le otorga un valor a la imagen.

“Valor expresivo e informativo con el que un sonido 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 imagen. Y hasta procurar la impresión, eminentemente injusta, de que el sonido es inútil, y que reduplica la función de un sentido que en realidad aporta y crea, sea íntegramente, sea por su diferencia misma con respecto a lo que se ve” (Chion, 1993, p.17)

El video clip por otra parte, cumple con esta fusión del valor añadido, pero en un sentido opuesto, ya que la imagen es añadida al medio sonoro, en otras palabras la imagen se adhiere a la música, potenciando su narración, pero a su vez es la música que otorga el valor y sentido a la imagen, que esta vez es construida para que así sea, a pesar de que en el general los ítems de construcción del tratamiento del video clip no distan cualitativamente a los de otros formatos fílmicos y/o televisivos, a excepción del lugar asignado al sonido y la persuasión publicitaria que correrían invariablemente en el clip.

“El carácter específico del clip consiste en una ruptura con toda la episteme de la sociedad blanca, en la medida que se asigna al sonido el carácter de realidad, y la organización de la imagen, a la puesta en escena, y a los colores, sólo el carácter de cualificadores” (Del Villar, 1997, p.92)

Del Villar nos plantea dentro de esta lógica que existen dos reglas a las cual obedece la conformación de cualquier clip:

La primera habla de que *“la sintaxis audiovisual puesta en acto no era la de la publicidad”*, es decir que no se reitera una ensoñación distintiva, ya que ésta, por lo general es compartida por grupos afines y tampoco se da un lugar privilegiado a la marca o nombre del cantante o agrupación, a pesar de que sus orígenes están vinculados a su función publicitaria de mejorar ventas y elevar la posición en los ranking.

La segunda regla es “la asignación del rol hegemónico o modalizador de la música”. En otras palabras el rol que cumple la música como estructurador de la secuencialidad de la imagen, donde esta última sigue la estructura rítmica pulsional de la música, como explica del Villar el video clip le proporciona el sentir la música, otorgando la sensación de vivencia, como si estuviera presente en el concierto o el momento en que se está emitiendo la música, siendo este el rasgo distintivo del video clip reproducir esa vivencia, tratar de simular el efecto música como si estuviéramos allí.

“ Esto significa que en la generación del video clip, lo determinante es la pieza o << texto >> musical y la imagen deberá responder a la música. Entonces, se transgrede la << episteme >> de nuestra sociedad blanca occidental que asignaba al sonido y a los colores sólo la calidad de cualificadotes de los objetos visuales: el sonido, como el color, es sonido de... , No tiene un significado en sí mismo” (Del Villar, 1997, p.94)

En esta lógica aparece una concepción de la semiótica del video clip , la que obedece a un sentido del texto, y en específico del texto musical, de lo que se desprende que la semiótica del video clip funciona en base a la semiótica musical además de la semiótica fílmico/ televisiva, es decir en base a un texto que posee sus propios códigos musicales provenientes de la notación musical

Texto musical

Todo texto musical tiene dos grandes vías de transmisión: *código del texto musical* y *código del texto lingüístico inserto en la música*

Código del texto musical. Estructura sonora relativa al tiempo.

Para entender esta semiótica musical, es necesario comprender la existencia de la de notación musical que no es más que el lenguaje que toma a su cargo la descripción de objeto sonoros, de lo cual posteriormente se desprenderá una partitura musical, la cual permitirá transmitir en el tiempo y entre lugares distantes, informaciones de hechos sonoros.

Dicha notación no corresponde a una realidad sonora, más bien a un modelo que da cuenta de la realidad, por lo que la notación tiene una función solo prescriptiva para el ejecutante lo que implica que una partitura, entonces no supone una ejecución fija, ya que de ella emergen varias ejecuciones posibles. No obstante un texto de notas define una estructura sonora y la definición de esta estructura sonora nos da cuenta de la manera de ser de un sonido vinculada al tiempo, ya que no solo define notas, sino también su duración relativa.

De todas maneras las especificaciones sobre la temporalidad no son absolutas, sino que relativas, dependientes del ejecutante, por lo que en el contexto de evaluar la información que transmite el texto musical, debemos decir que lo necesario de evaluar no es la partitura en sí, sino que la ejecución concreta de ella y en específico el disco registrado, para constituir el marco evaluador del texto musical.

Percepción de la música. Siempre totalidades.

La comprensión de la notación musical, implica inevitablemente en profundizar sobre el estudio musical netamente en sí, sin embargo lo que a nosotros nos interesa más que la significación posible en cuanto a las métricas, rítmicas, gama de motivos figuras y armonías, en la percepción de la música.

“El lector tiende a percibir ritmos en general, interrelaciones entre curvas de intensidad y frecuencia, tonos; pero, << sólo alguna gente está dotada de una aprehensión de la melodía, del ritmo en su especificidad y pocos poseen un sentido relativamente agudo de la armonía>>. Luego, Lo que se percibe es siempre una totalidad; macro conjuntos significantes, o si se quiere extensos y amplios encadenamientos (sintagmas) musicales” (del Villar, 1997, p.103).

Lo que se percibe siempre son totalidades, macroconjuntos significantes, donde basta la presencia de un elemento para cambiar la percepción cognoscitiva del texto musical. La información musical es siempre construida totalizadamente, pues la música es un desarrollo un encadenamiento espacial donde unos sintagmas se relacionan con otros, determinándolos, neutralizándolos.

Es por esto que un punto de partida para un proceso analítico debe tomar como base que lo que queremos describir es una globalidad, donde la percepción de la música es totalizadora y además secuencial, por lo que no podemos percibir a la música como una sumatoria de unidades secuenciales, si no mas bien como una estructura espacial unitaria que inevitablemente se desarrolla en el tiempo, dotada de una estructuración rítmica.

Estructuración rítmica

Pensando en su percepción, lo entenderemos como una onda ondulatoria del sonido, que se desarrolla a través de cambios de intensidad en el tiempo, donde esta duración se refiere al eje de la temporalidad, ya que todo sonido tiene un principio y un final; a su vez la intensidad se refiere a la cantidad de energía que se transmite a través del aire y que convencionalmente se mide en decibeles; además existe una tercera dimensión de la abstracción del sonido, que lo sintetiza holográficamente en tres dimensiones y que es la amplitud, la que se refiere a la distancia entre el punto de reposo y el punto extremo alcanzado por el cuerpo vibrante en su desarrollo temporal, y se mide en Hertz o ciclos por segundo, por lo que si queremos describir la percepción de la música no es mas que la estructuración rítmica que condensa o expande energía en su desarrollo temporal.

Pulsión

El sonido es una onda generada por una vibración que tiene la cualidad de subir y/o bajar de intensidad en su transcurso temporal, y la pulsión es aquella energía que sube y/o baja de intensidad a lo largo de la temporalidad, provocando condensación / desplazamiento energético, placer y displacer. Las pulsiones no son más que flujos de energía.

Código del texto musical. Estructura sonora relativa al tiempo.

Ritmo

El comportamiento de todo sonido como una onda ondulatoria que asciende y/o desciende de intensidad en su desarrollo temporal, expresa de esta manera un ritmo, como una estructura de altura, de duraciones, de intensidades y de timbres

Se describe de tal manera al ritmo, en el sentido de ser un concepto abstracto, inexistente, donde lo que ocurre es una interrelación de ondas ondulatorias. El ritmo, sintetiza el comportamiento secuencial de la onda ondulatoria del sonido que son las interrelaciones espaciales de ondas ondulatorias en el tiempo, con relaciones de determinación concretas.

Al ser la naturaleza de la música totalizadora, es a su vez su estructura rítmica un todo, que para ser reconstituido debe ser visto a través de segmentos, arbitrariamente divididos, que son articulaciones de frecuencia, intensidad, tonos, timbres, es decir estructuraciones rítmicas que se relacionan unas con otras, a través de determinaciones específicas.

Relaciones de equivalencia o contrapunto

Estas relaciones pueden ser de *equivalencia* cuando muestran un comportamiento similar, en cuanto a la onda ondulatoria que originan desde el mismo punto de vista perceptivo; o una relación de *contrapunto* cuando se postula una antítesis rítmica, contando cada formante con principios constitutivos de índole diferente.

Si lo que se trata de describir es la percepción de la música, la estructura rítmica descrita no es más que una onda ondulatoria que condensa o expande la energía en su desarrollo temporal, dado que los procesos pulsionales son procesos de condensación /expansión de la energía.

De tal modo lo fundamental para el funcionamiento de una pieza audiovisual basada en el texto musical sea pertinente, y a su vez lo que define el funcionamiento de su semiótica es si existe una equivalencia en la estructuración pulsional y la de la imagen en secuencia. Es decir que la construcción de la imagen tenga directa relación con la estructura lexical de pieza musical que actúa como un nuevo sistema de significación inserta en toda una producción de significativo de música en imágenes, lo que desencadena en un análisis de la estructuración pulsional y lexical del texto musical, en vías de establecer los

límites que la pieza musical impone a la creatividad de la puesta en imágenes, por medio de la construcción de un guión informacional que preverá la puesta en imagen en función de lo diagnosticado en dicho análisis.

ASOCIACION DEL CODIGO SONORO Y SECUENCIAL

La Audiovisión **Proyecciones del sonido sobre la imagen**

De esta manera, para poder llevar a un plano de asociación al texto musical, y por ende al código sonoro, con las imágenes y el código visual, relacionando estas materias de expresión, es que se hace necesario establecer, cual es el comportamiento y vínculo del sonido con la imagen, según el planteamiento de Michel Chion, estableciendo una serie de conceptos propios de la proyección del sonido sobre la imagen.

El Valor añadido

Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido 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. Y hasta procurar la impresión, eminentemente injusta, de que el sonido es inútil, y que reduplica la función de un sentido que en realidad aporta y crea, sea íntegramente, sea por su diferencia misma con respecto a lo que se ve

Funciona sobre todo en el marco del sincronismo sonido/imagen por el principio de síncrexis, que permite establecer una relación inmediata y necesaria entre algo que se ve y algo que se oye.

Pero en primer lugar, en el nivel más primitivo el valor añadido es el texto sobre la imagen, por que el cine es principalmente Vococentrista, Verbocentrista.

El Valor añadido por el texto

Vococentrismo, Verbocentrismo

El término Vococentrista formula que el sonido en el cine, en casi todos los casos favorece a la voz, poniéndola en evidencia y destacándola de entre los demás sonidos, aislándola en la mezcla como instrumento solista. Por supuesto hablamos de una voz como soporte de la expresión verbal, donde lo esencial en su registro es la búsqueda de inteligibilidad sin esfuerzos de las palabras pronunciadas, por lo que el Vococentrismo es, pues, casi siempre,

Verbocentrismo, característica que nace ante todo por que en su conducta y reacciones cotidianas, también lo es. A su vez de estar presente en un primer plano, por la naturaleza del hombre de darle preferencia a su escucha, la voz o el texto en realidad, posee la cualidad de estructurar la visión, ya que en el ejercicio de introducir un texto, una voz con una línea, sobre una imagen dada, invariablemente el sonido alterará la percepción en relación a la misma imagen sin voz, o incluso su percepción puede ser múltiplemente variada, modificar el texto superpuesto.

Valor Añadido por la música

Efecto empático y anempático.

Para la música hay dos modos de crear en el cine una emoción específica, en relación con la situación mostrada.

En uno, la música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente , en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. Podemos hablar entonces de música empática (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás).

En el otro, muestra por el contrario una indiferencia ostensible, ante la situación progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito, fondo de indiferencia donde se desarrolla la escena, logrando por efecto en vez de congelar la emoción , intensificarla, logrando su inscripción en un fondo cósmico, develando la naturaleza mecánica de la tapicería emocional y sensorial, que emana de la proyección, del simulacro de movimiento y de vida.

Hay también, finalmente, músicas que no son ni empáticas ni anempática, que tienen o bien un sentido abstracto, o una simple función de presencia, un valor de poste indicador y, en todo caso, sin resonancia emocional precisa.

Influencias del sonido en las percepciones del movimiento y la velocidad

El sonido es movimiento

El origen de las percepciones sonora y visual son de naturaleza dispar, en el sentido de su relación con la movilidad y con la inmovilidad, es siempre fundamentalmente diferente, puesto que el sonido de entrada supone movimiento, contrariamente a lo visual, donde en la imagen, si pueden haber cosas en movimiento, a la vez otras pueden permanecer fijas. El sonido, por su parte, implica forzosamente por naturaleza un desplazamiento, siquiera mínimo, una agitación; el sonido tiene, pues, una dinámica temporal propia.

Diferencia de velocidad perceptiva

Las percepciones sonora y visual tienen cada una su ritmo medio propio, por su parte el oído, analiza, trabaja y sintetiza más deprisa que la vista, esto se debe a que la vista trabaja a la vez en el espacio, que explora, y en el tiempo, al que sigue, el oído en cambio, aísla una línea de tiempo, un punto de su campo de escucha, al que sigue en el tiempo, en esta línea; incluso desde la perspectiva de las palabras el sonido también se manifiesta más veloz, ya que el sonido es naturalmente el vehículo del lenguaje, si lo vemos comparativamente con la lectura. De esto se desprende que en un primer contacto con una figura audiovisual, la vista tiende a ser más hábil espacialmente, y el sonido temporalmente.

Consecuencias: Movimientos visuales puntuados o creados como una ilusión por el sonido

Durante el proceso de Audiovisión de una película, producto de que estas velocidades de percepción no son percibidas como tales por el espectador, en la medida que el valor añadido interviene, el sonido es capaz de otorgar puntuaciones a la imagen, creado ilusión de percepción, por ejemplo recalando movimientos internos en el cuadro, por medio de puntuaciones como, gritos, choques, explosiones, marcando perceptivamente ciertos momentos e imprimiendo en la memoria una huella audiovisual fuerte. Si el cine sonoro es capaz de utilizar en su construcción de la imagen a menudo movimientos complejos y fuertes, en un marco visual saturado de personajes y de detalles, es por que el sonido sobreimpresionado en la imagen es susceptible de puntuar y destacar en esta un trayecto visual particular.

Influencia del sonido sobre la percepción del tiempo en la imagen

Entre los diferentes efectos del valor añadido, uno de los más importantes se refiere a la percepción del tiempo de la imagen, susceptible de verse considerablemente influido por el sonido.

Este efecto de temporalización tiene tres aspectos:

- animación temporal de la imagen: la percepción del tiempo de la imagen se hace por el sonido más o menos fina, o detallada, inmediata, concreta o, por el contrario, vaga, flotante y amplia.

- lineación temporal de los planos que, responde a la idea de sucesión de los planos impuesto por el sonido sincrónico, a diferencia del cine mudo en cual 2 planos contiguos no responden a un continuación lineal.
- Vectorización o, dicho de otro modo, dramatización de los planos, orientación hacia un futuro, un objetivo, y creación de un sentimiento de inminencia y de expectación. El plano va a alguna parte y está orientado en el tiempo.

El sonido, a su vez es el responsable de temporalizar la imagen, no sólo por el efecto del valor añadido, sino también, sencillamente, imponiendo una normalización y una estabilización de la velocidad de flujo de la película, por lo que el sonido síncrono le otorga un valor fijo al tiempo en la velocidad de paso de la película invariable. De esta manera es que Chion denomina que el cine sonoro puede llamarse “cronográfico”.

En el sonido siempre hay algo que nos invade y nos sorprende, hagamos lo que hagamos. Y que, incluso y sobre todo cuando nos negamos a prestarle atención, es capaz de inmiscuirse en nuestra percepción y producir en ella efectos.

Sus consecuencias, para el cine, son que el sonido es, mas que la imagen, un medio insidioso de manipulación afectiva y semántica. Sea que el sonido actúe en nosotros fisiológicamente; o sea que, por el valor añadido, interprete el sentido de la imagen, y nos haga ver en ella lo que sin él no veríamos, o veríamos de otro modo.

Predominio de las relaciones Verticales en la cadena audiovisual (no hay banda sonora)

La noción de banda de sonido, tal como se emplea, es en realidad un puro calco mecánico de la idea de banda de imagen, la cual existe, en efecto, puesto que debe su ser y su unidad a la presencia de un marco, de un lugar de imágenes. Al formular que *no hay banda sonora*, queremos decir, pues, de entrada, que los sonidos de la película no forman, tomados aparte de la imagen, un complejo dotado en si mismo de unidad interna, que pueda confrontarse globalmente con lo que se llama banda de imagen. Pero queremos decir también que cada elemento sonoro establece con los elementos narrativos contenidos en la imagen – personajes, acción- , así como con los elementos visuales de textura y decorado, *relaciones verticales simultáneas* mucho más directas, fuertes y apremiantes que las que ese elemento sonoro puede establecer paralelamente con los demás sonidos, o que los sonidos establecen entre sí en su sucesión. Es como una receta: aunque aparte los constituyentes sonoros antes de verterlos sobre la

imagen, se produciría una reacción química que des-solidarizaría los sonidos y los haría reaccionar a cada uno individualmente en el campo visual.

No hay, pues, en el cine banda de imagen y una banda de sonido, sino un lugar de la imagen y de los sonidos.

La Reciprocidad. "Si el sonido hace ver la imagen de modo diferente a lo que ésta muestra sin él, la imagen, por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como éste resonaría en la oscuridad." En este funcionamiento es el conjunto, visual y auditivo, lo que transforma a un sonido o una imagen, sin sentido aparente, en un trozo de gran significación, en la obra, e inolvidable en la memoria colectiva. El valor añadido es recíproco, si el sonido hace ver la imagen de modo diferente a lo que esta imagen muestra sin él, la imagen por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a cómo éste resonaría en la oscuridad.

Niveles de escucha

Escucha Causal: Se refiere a la actitud que tenemos cuando queremos conocer la fuente de origen de aquello que escuchamos. Consiste en servirse del sonido para informarse de la causa, en la medida de lo posible, ya que esta escucha puede no resultar muy fiable.

Ésta tiene diferentes niveles, desde el nivel de identificación más fácil (por ejemplo una voz que nos es familiar) hasta un nivel de identificación difícil (un sonido que no conocemos).

Escucha Semántica: Se refiere a un código que usamos para poder descifrar el mensaje, el significado semántico. El funcionamiento de esta escucha es muy complejo y constituye el objeto de la investigación lingüística y su estudio. Ésta ha intentado distinguir y articular percepción del sentido y percepción del sonido, estableciendo una diferencia entre fonética, fonología y semántica.

Escucha reducida: La preocupación reside en escuchar las cualidades y formas propias del sonido. No nos importa de dónde viene el sonido, ni de lo que se está diciendo. Toma el sonido como objeto de observación. Es un tipo de escucha nueva que hace surgir preguntas que antes no se habían, ni siquiera, planteado.

El sonido y la imagen en relación con la cuestión del montaje

El montaje de los sonidos no ha creado una unidad específica

Los sonidos, como las imágenes cinematográficas, se montan: es decir, se fijan en porciones de banda magnética, de sonido óptico o de película, que pueden cortarse, unirse y desplazarse a voluntad

Para la imagen, esta fabricación a través del montaje es incluso la que ha creado la unidad específica del cine: el plano, una porción de película comprendida entre dos cortes, que puede ser o no considerada como una unidad narrativa, pero que tiene, en efecto, la inmensa ventaja de ser una unidad neutra, objetivamente definida, sobre la cual todo el mundo puede entenderse, tanto los realizador como espectador.

En cambio, el montaje de los sonidos en el cine no ha creado una unidad específica, ya que no percibimos unidades de montaje-sonido, y los cortes sonoros no nos saltan al oído ni nos permiten delimitar entre sí bloques identificables, por lo tanto no aparece una noción de plano sonoro en cuanto a unidad de montaje como unidad neutra y reconocida por todos.

Posibilidad de un montaje inaudible para los sonidos

Por un lado debemos tener en cuenta que la “banda de sonido” de una película esta constituida por lo general por varias capas realizadas y situadas independientemente, que se recubren unas a las otras, lo que dificulta el localizar los cortes en la mezcla y oculta el montaje. Por otro lado, es propio de la naturaleza del sonido fijado en un soporte el poder ser añadido a otro mediante el montaje sin que se note la unión, a diferencia del comportamiento de la imagen donde dos planos rodados en momentos diferentes son muy difíciles de unir de manera invisible. No obstante, los cortes sonoros puede oírse y localizarse en el montaje de una manera totalmente abrupta si es que así se desea, por lo que ambas posibilidades existen, tanto el montaje audible como en montaje inaudible. Además en la mezcla de las pistas sonoros en su generalidad, existe la tendencia de suavizar las aristas, por medio de degradados de intensidad conocidos como fades. Todo esto hace imposible establecer una unidad de montaje para el sonido, en cuanto a unidad de percepción y en cuanto a unidad de lenguaje.³

³ *Algunos, sin embargo, ven en este estado de hecho, no un dato “natural”, sino la traducción de un posición ideológica y estética determinada que sería propia del cine dominante, y correspondiente a la voluntad de ocultar las huellas de la elaboración, para dar a la película un aire de continuidad y transparencia.* Chion, Michel. La Audiovisión. Editorial Paidós, España (1993). Pág 47.

¿forma un plano de sonido un tramo de sonido audible?

El tramo de sonido, al menos si sobrepasa una duración muy corta, no se sintetiza como un totalidad particular en la percepción, ya que esta siempre sobre el hilo del tiempo con respecto al sonido, limitándose a saltar el obstáculo de un corte y pasar enseguida a otra cosa, olvidando la forma de lo que había oído precedentemente. Para el sonido, es la percepción secuencial, temporal, es la que domina, al menos más allá de una duración corta. De esto se desprende para Chion, que cuando hay un contrato audiovisual y superposición de cadenas audiovisuales y sonoras, los cortes visuales siguen siendo el punto de referencia de la percepción.

Unidades, pero no específicas

No obstante se distinguen en la banda de sonido ciertas unidades, como frases, ruidos, temas musicales, células sonoras, son exactamente del mismo tipo que en la experiencia corriente, y se localizan en función de criterios específicos de los diferentes tipos de sonidos oídos. Como ejemplo en una música aislamos melodías, temas y células rítmicas, según el grado de cultura musical que se posea. De tal manera que el funcionamiento de estas unidades, corresponde a tales que no son específicamente cinematográficas y dependen totalmente del tipo de sonido y del nivel de escucha elegido.

El flujo sonoro: lógica interna, lógica externa.

El flujo del sonido de una película se caracteriza por el aspecto más o menos ligado, más o menos insensible y fluidamente encadenado de los diferentes elementos sonoros, sucesivos y superpuestos o, por el contrario, más o menos accidentado y roto por sus cortes secos, que interrumpen un sonido para sustituirlo por otro.

La impresión general del flujo sonoro, por otra parte, es consecuencia no de las características de montaje y mezcla separadamente consideradas, sino del conjunto de los elementos.

Llamaremos lógica interna del encadenamiento audiovisual a un modo de encadenamiento de las imágenes y de los sonidos concebido para que parezca

responder a un proceso orgánico flexible de desarrollo, de variación y de crecimiento, que naciera de la situación misma y de los sentimientos que esta inspira: la lógica interna privilegia, pues, en el flujo sonoro, las modificaciones continuas y progresivas, y no utiliza las rupturas sino cuando la situación lo sugiere. En cambio, se llamara lógica externa (al material) a la que acusa los efectos de discontinuidad y de ruptura en cuanto a intervenciones externas al contenido representado: montaje que corta el hilo de una imagen o de un sonido, rupturas, arritmias, cambios bruscos de velocidad, etc.

El Sonido en la Cadena Audiovisual

Inmerso en este flujo el sonido presenta ciertas funciones básicas dentro de la cadena audiovisual.

Reunir. Esta primera función del sonido es como elemento unificador del flujo de las imágenes, enlazarlas tanto en el tiempo como en el espacio. **En el tiempo** a través del efecto de encabalgamiento u *overlapping*, desbordando los cortes visuales **En el espacio** haciendo oír ambientes globales, que crean un marco general en el que parece contenerse la imagen. Además la presencia de una música orquestal que, al escapar de la noción de tiempo y espacio reales, desliza las imágenes en un mismo flujo, la música engloba todas las imágenes en una misma unidad.

Puntuar. Esta función proviene desde un sentido gramatical visto ya desde la escena teatral, la cual busca otorgar una cadencia por medio de pausas, entonaciones, respiraciones, gestos, ritmo, Dar un especial relieve a una imagen concreta mediante el subrayar la imagen con un efecto sonoro o la música que posee eminentemente puntuador.

Anticipar. Según la capacidad de vectorización de la música, se puede llevar al espectador en una línea previsible de acción. Creando una expectativa que será confirmada o negada por el paso posterior.

Separar. Generalmente se da esta función con el silencio, pero no con un silencio creado a partir de la simple supresión de la pista de audio. El silencio absoluto no existe. No existe para el ser humano, al no ser como concepto abstracto. Incluso dentro de una cámara vacía no es posible captarlo, porque la ausencia de sonidos del exterior empezamos a oír los ruidos de nuestro propio cuerpo. Así que lo correcto sería referirse al silencio como “sensación de ausencia de sonido”. Se hace, pues, con el sonido del silencio. Por lo tanto, el silencio existe como elemento expresivo, pero no desde el punto de vista de la acústica. Michel Chion

coincidía en que la ausencia total de sonido transforma la presentación de films mudos en un rito un poco siniestro.

Síncresis y Sincronía

Esto se da en gran medida gracias al fenómeno al que el autor denomina **síncresis**, término que combina en un único significado los términos de sincronía y síntesis. "Síncresis es la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando estos coinciden en un mismo momento independientemente de toda lógica racional". Es justamente el momento de síncresis el que en el doblaje permite que se produzca la sincronía fonética, especialmente referida a la sincronía articulatoria y gestual entre las nuevas voces y el movimiento labial, facial, gestual, pantomímico de los actores en pantalla.

El concepto de **sincronía** se refiere a un punto de sincronización en una cadena audiovisual es un momento relevante de encuentro síncrono entre un instante sonoro y un instante visual. Puede darse a través de una doble ruptura (sonido-imagen) inesperada, la puntuación premeditada, un simple carácter físico o por su carácter afectivo y semántico. El ejemplo más conocido a este respecto, es el del puñetazo, donde el golpe no tiene lugar realmente, pero se crea la sensación por el sonido del mismo. Es algo que no se da en la vida real, pero que en la pantalla se hace indispensable para la credibilidad del mismo. Esto es porque nuestro sistema ojo-oído no es perfecto y no siempre detecta la no-sincronización.

Los puntos de sincronía acentuados pueden crear una elasticidad temporal, mediante la cual, a través del ralentí o la radical estilización del tiempo o paradas de la imagen, se cree el tiempo deseado por el creador, ya sea un tiempo dilatado, plegado, tenso.

METODOLOGIA DE ANALISIS

A partir de esta Base teórica y dentro una perspectiva cualitativa se desarrollará un análisis constitutivo y funcional de los diferentes códigos que componen el film "The Wall" y como se vinculan entre ellos permitiendo el funcionamiento de su narrativa dentro de lógica contemporánea, guardando así relación con las necesidades descriptivas del estudio, que buscan el reconocimiento de la jerarquía del código sonoro, ajustándose a la estructura propuesta y códigos seleccionados en el marco teórico .

De este modo el análisis inicia con una descripción del código narrativo de la película, desglosando su estructura principal, con tal de tener una visión global de la historia, diferenciando sus partes en relación a la evolución del personaje, con las diferentes facetas de Pink, reconociendo las caras del personaje que dan las partes y estructura del relato: Pink niño, adulto, dictador, la relación padre, madre, mujer y sistema para llegar al aislamiento físico y mental, considerando el tema temporal espacial, es decir como se organiza el tiempo narrativo, para posteriormente tener claridad al asociarlo al montaje y la secuencialidad del filme, además de reconocer los distintos formatos dentro de la narración y la relación existente entre el relato y su procedencia desde la ópera rock, es decir el álbum musical y la historia implícita en sus letras.

Luego el análisis está constituido por una selección de secuencias del film que permitan comprender la presencia de los diferentes códigos de encadenación y su funcionamiento dentro del film, tanto en las lógicas del lenguaje musical, como del lenguaje cinematográfico y su asociación. En primer lugar una descripción del código de organización secuencial con el objetivo de establecer la estructura secuencial del film e identificar la relación que esta posee en cuanto al ordenamiento de los tracks o temas musicales que componen la banda sonora, de tal manera de ver como este orden responde al código de organización secuencial y su asociación a la estructura de ligazones propuesta por del Villar. Posteriormente el análisis por medio de secuencias estará enfocado en la descripción del código sonoro y su subcódigo musical para entender su funcionamiento dentro del film, en relación a la pulsión y el ritmo y diferenciarlo del comportamiento del álbum musical, de tal manera de tener claridad a la hora de establecer la última parte del análisis, que comprende la asociación del código sonoro a la creación y proyecciones que tiene sobre la banda de imagen,

mediante el análisis por medio de los parámetros propuestos en base los estudios de Michel Chion sobre el sonido y su proyección sobre la imagen.

De tal manera se realizara el análisis en base a una estructura de análisis de secuencia propuesta, que comprende la delimitación de: su ubicación temporal dentro del film, estableciendo el código de tiempo de entrada y salida de la secuencia, su duración cronológica, además del número de planos que la componen, para tener seguridad total sobre la identificación del segmento analizado; por otro lado esta estructura propone la identificación de el o los temas o tracks presentes en la banda sonora en el transcurso de la secuencia, además de un resumen de los contenidos de acciones en relación al relato y su asociación a la letra del tema, para tener una noción clara de la importancia y posición de la secuencia elegida, en relación a una visión global del film; por ultimo el análisis secuencial propuesto comprende su contenido grueso, en base a un justificación inicial de los criterios de selección del segmento o secuencia en cuanto a su utilidad para su objetivo final que es la descripción del código de transmisión específico por medio del análisis de la secuencia seleccionada.

De esta forma el Estudio finalizará en base al marco teórico y al análisis, que permitirán establecer la conclusiones acerca del comportamiento del film The Wall y dar respuesta a las interrogantes que el presente estudio plantea, en relación al funcionamiento de su encadenamiento audiovisual, los códigos que la componen y la jerarquía de estos en relación al código sonoro.

ANALISIS

CODIGO NARRATIVO

Como sabemos, este film se origina a partir de la ópera rock *The Wall*, ya hemos aclarado la ópera rock se caracteriza por ser un álbum musical, cuya realización gira entorno a un eje narrativo, es decir a una historia que subyace en el interior del álbum. En el caso específico de *The Wall*, la extrapolación del la historia contenida en álbum, a la realización misma del film, fue posible gracias a que el mismo Roger Waters, uno de los fundadores y líder de la banda es el creador conceptual del disco, con el contenido de su mayor parte de la música y letras que a la vez contienen la historia de Pink, personaje principal; a su vez es el creador del Guión o "screenplay" del film, por lo que la interpretación de la letras de los temas, que en su mayoría contienen un carácter poético y una naturaleza más abstracta de lo necesario para ser llevadas a acciones en la construcción del relato, está a cargo del mismo Waters y la función del director Alan Parker, es llevar a cabo coordinación de la puesta en escena y en serie desde el guión propuesto por Waters, es así como en un video Retrospectiva, incorporado en el mismo DVD que incluye la versión Deluxe del Film la cual es la utilizada para realizar el análisis, Parker, refiriéndose al proceso de realización, cuenta sobre un guión propuesto por Waters de alrededor entre 50 o 60 paginas, sobre la cual se basa la realización del film y la historia de Pink. Para tener mayores datos acerca del proceso creativo de la banda, de la obra y de los contenidos narrativos del álbum, aconsejamos, revisar lo anexos del presente trabajo, los que entregaran una perspectiva clarificadora al respecto, ya que no serán mencionado de manera inmediata, debido a que es información que escapa del objetivo general y específicos del estudio.

Es esta la procedencia de la historia de Pink y que da pie al relato del film, que nos muestra la vida de Pink desde su infancia, hasta convertirse en una súper estrella del rock, mientras transita por una transformación mental, la creación del muro, que terminara por aislarlo y convertirlo en una figura dictatorial.

Desde su inicio, la vida de Pink se desenvuelve en un abismo de perdición y aislamiento. Nacido en un país devastado por la guerra, la que a tomado la vida de su padre en el nombre del deber, además de una madre que irradia sobre su hijo tanto su amor como sus miedos. Frente a esto Pink escoge crear un muro mental entre si mismo y el resto del mundo, en un alienado equilibrio, que le permite

escapar momentáneamente de los problemas psicológicos y emocionales de su vida. Cada suceso que causa el dolor en la vida de Pink, es nada más que otro ladrillo de su interminable muro: una infancia carente de la figura paterna, una madre sobre protectora, un país cuyo rey firma la muerte de su padre certificándola con una autorización de rutina sin cuestionamientos, la superficialidad del estrellato y la fama, un extraño y viciado matrimonio, a pesar de todas las drogas que el ingiere para encontrar algún grado de liberación. Es así como su muro está cerca de completarse, donde cada ladrillo lo separa cada vez más del resto del mundo, inmergiéndolo en un espiral de locura, cimentando el último ladrillo del muro. En el minuto en que este está completo, Pink comienza a caer en los efectos adversos de un total aislamiento mental, sin ayuda, viendo como su fracturada psiquis se fusiona en la figura del dictador que atormentó al mundo durante la Segunda Guerra Mundial, atemorizó a su nación, asesinó a su padre, y de ese modo definió su propia vida desde su nacimiento. Culminando en un juicio mental de gran teatralidad, como el más grande de los espectáculos, así su historia termina con un mensaje que es enigmáticamente circular, como el resto de la vida de Pink. Guste o no, es por último visto como la impúdica historia de la futilidad de la vida, o una esperanzadora travesía de una metáfora de muerte y renacimiento.

En este breve resumen argumental, podemos apreciar el grueso de la historia y de sus diferentes partes, y comprender relativamente de qué se trata el film *The Wall*. Ahora, para comprender a cabalidad, lo que implica su historia o más aun su mundo diegético, es decir lo que engloba a la historia completa del film y los límites que esta abarca, debemos establecer los límites de su diégesis. Podemos decir que estos límites engloban la vida completa de Pink, desde el momento que es un bebé y su padre pierde la vida en la guerra, dejándolo huérfano y desprovisto de una figura paterna a cargo de su madre, hasta el momento en que su figura de súper estrella se ha convertido en la figura dictatorial, producto del alineamiento y la creación del muro que lo encierra, que finalmente lo lleva a enfrentarse a sí mismo en un juicio mental donde el muro es destruido. Teniendo en claro que estos son los límites temporales, podemos decir que la diégesis del film transita desde este punto inicial, cuando Pink es un bebé, pasando por las diferentes etapas, su evolución como niño, su adultez, la etapa de estrella de rock y matrimonio fallido, su posterior crisis, la creación del muro y la alienación total, hasta llegar al enfrentamiento en el juicio donde el muro es finalmente destruido. A su vez hay que dejar en claro que este mundo diegético se

caracteriza por ser un mundo mental, ya que está constituido por las alucinaciones, recuerdos y pensamientos, que agobian constantemente a Pink, siendo esta una característica fundamental del film, que implica a este mundo mental como otro de los límites su mundo diegético, ya que debido al desorden y desequilibrio mental el relato transita intermitentemente entre la realidad e irrealidad que la mente del personaje crea, es de esta manera también que el narrador de la película se sitúa al interior del relato, en lo que Aumont (1983) define como “instancia narrativa ficticia”, donde la narración es interna al relato y está a cargo de uno a varios personajes, en el caso es Pink quien a la vez es el narrador de la película puesto que son sus recuerdos y pensamientos que construyen el relato. .

Por otro lado ya teniendo el conocimiento del tratamiento argumental de la película, es decir en que consiste su historia y los límites de su mundo diegético, nos queda identificar cuáles son sus contenidos temáticos, para esto primero debes dilucidar que el film presenta, un marcado carácter metafórico, esto proveniente en un principio de la naturaleza de la ópera rock, que esta compuesta por música y letras que se inclinan a un tratamiento poético, por lo que su naturaleza abstracta se hace presente inevitablemente, a la hora de ser traducida a imágenes, pero por otro lado la historia en sí, busca plantear un fuerte discurso contestatario en cuanto a temas sociales, antisistémicos y antibélicos, por lo que dentro del relato y la historia podemos reconocer ciertos hilos conductores temáticos que podemos dividir de la siguiente manera:

- como crítica antibélica la historia se sustenta desde su punto inicial, en base al detonador del desarrollo del relato, que es la muerte del padre de Pink en la guerra, lo que traerá como consecuencia su crecimiento desprovisto de la figura paterna y la secuela de sucesos que implica el desarrollo del personaje, que poco a poco ira construyendo este muro mental, reflejo de su desequilibrio interno hasta finalmente convertirse en la figura dictatorial, que en su estado de enajenación Pink crea, la cual claramente está inspirada en el régimen nazi, en cuanto a su estética, representada con los uniformes, cabezas rapadas y emblemas, que como reflejo de represión, son utilizados un par de martillos cruzados, su conducta represiva, primero por la figura del dictador en quien se ha convertido Pink y sus seguidores que persiguen, destruyendo todo a su paso creando el caos, además de su discurso antisemita y racista, que discrimina por la raza y las preferencias sexuales.

- Por otro lado está el discurso social y antisistémico presente la película que nos habla principalmente de una sociedad enajenada, donde existe un sistema represivo que busca convertir a sus habitantes en seres autómatas, mediante un sistema educacional que priva a los individuos de sus cualidades creativas, y los reprime de todo acto que los destaque ridiculizando a quien se atreva a salir de los cánones establecidos por la sociedad, además de la representación de la figura de la mujer y materna que sobreprotege al individuo y bifurca el sentido de la sexualidad convirtiéndose en un tabú social el cual debe permanecer en silencio y escondido.

Ahora, teniendo en claro estas nociones, respecto a la globalidad del film y su historia, podemos adentrarnos en como el relato nos representa las distintas partes de la vida de Pink, en relación a los distintos tiempos diegéticos, que guardan a su vez relación con las épocas de su vida, de tal modo que estas se pueden diferenciar en:

- La infancia de Pink, época que va desde el momento en que es un bebe y su padre muere en la guerra quedando a cargo de su madre; posteriormente Pink ya es un niño, pero aun pequeño, se manifiestan en él las primeras necesidades de la figura paterna que poco a poco detonaran la creación del muro; y por último en esta etapa, Pink aun siendo un niño, ya se encuentra más cercano a la adolescencia, por lo que su sexualidad y la relación con la figura de la mujer comienza a transformarse, lo que terminara por desencadenar en una confusión, con respecto a la figura materna quien los sobreprotege. En esta época Pink vive los primero rechazos y represiones de su creatividad, frente a la figura del profesor que lo ridiculiza frente la clase por estar creando poemas, además de la intensificación de la necesidad de la figura paterna, todos estos hecho desembocaran, en que el niño comienza a tener sus primeras alucinaciones y así dar pie al futuro donde la creación del muro será inminente, desencadenando en la figura del dictador.

- Una segunda época implícita en el relato es la de la adultez de Pink, en esta etapa Pink se ha convertido en una súper estrella del rock, donde la fama y el poder están al alcance de la mano, también ha contraído matrimonio, pero a pesar de tener éxito y la posibilidad de una familia, las falencias del pasado siguen manifestando un vacío en el personaje lo que conlleva al fracaso de su matrimonio y una crisis interna que se manifiesta autodestructivamente, la creación del muro de enajenación, recuerdos, pensamientos y alucinaciones se concreta, y el estado de aislamiento se hace presente, para dar paso a la creación de la figura del dictador.
- La última etapa reconocible dentro del relato es la del dictador fascista, Pink tras haber caído en el pozo más hondo, ha resurgido de su miseria consumido por los gusanos y transformado en el reflejo de todo lo que odia y ha provocado su enajenación, lo que lo llevara a estar consumido totalmente en el muro, que lo encierra y que el mismo ha creado, para finalmente enfrentarse al juicio final.

Ya distinguiendo entre las distintas partes que componen el relato, podemos dar cuenta de cómo este se constituye a lo largo del film, sin duda, al presenciar a este como un espectador normal, podemos identificar sin problemas que el relato dista totalmente de lo cronológico, es así como estas distintas etapas y las partes que las componen se alternan entre si, mostrándose como un reflejo del creciente desequilibrio del personaje a lo largo del relato de esta manera la siguiente secuencia a analizar será utilizada como ejemplo de lo recién descrito:

La secuencia a continuación descrita da por inicio en el minuto 5 con 52 segundos y termina en el minuto 9 con 8 segundos, con una duración de 3 minutos y 16 segundos, tiene una cantidad de 120 planos y el tema que suena en la banda sonora es In the flesh ?

Sirve a dos propósitos en el álbum. Primero muestra la concepción de Pink y segundo coloca el escenario para el resto de la historia, mostrando el estado presente de Pink y ofreciendo una especie de claroscuro entre el Pink "fascista" y el Pink "pequeño muchacho". En la película, la sirvienta del hotel de Pink toca la puerta y hay una breve imagen de una muchedumbre empujando una puerta doble cerrada con cadenas impacientes por entrar al show, impactando el montaje al ser sincronizada la muchedumbre que avanza repentinamente rompiendo las cadenas con la entrada de la música. A medida que avanza la canción, la cadena se rompe

y cientos de jóvenes se abalanzan.

El propósito narrativo en esta canción es servir de telón de fondo de lo que Pink se convertirá cuando esté sometido al cliché de sexo, drogas y rock & roll. Donde claramente podemos ver el primer esbozo de los pensamientos que circundan la mente de Pink. En la película, una secuencia en un concierto de Pink en el cual el instruye al público sobre la vida y las mascararas que nos ponemos para escudarnos del mundo. El invita a todos a tratar de encontrar lo que está detrás de sus ojos fríos y lo que hay detrás de ellos le proveerán de un espectáculo de entretenimiento. Lo que yace detrás de su máscara son años de dolor, tortura y abandono. Como podemos ver el montaje alterna entre el caos que ocurre fuera del concierto y la imágenes de la segunda guerra mundial de la que es participe el padre de Pink, el gran numero de planos, 120, en relación a la corta duración de la secuencia da una idea del tipo de montaje que manifiesta, de planos autónomos muy cortos, alternando los distintos tiempos diegéticos muy rápidamente, al ritmo intenso de la música, haciendo una breve detención, en el ritmo del montaje, junto al ritmo de la música cuando el personaje en su balcón, personificando la figura fascista, se dirige su publico por medio de la letra de la canción, en lo que pareciese que el estuviese cantando, la música nuevamente acelera su ritmo y el ritmo del montaje la sigue con una gran cantidad de planos que que duran menos de un segundo

Al final de la canción, el sonido de aviones y una voz que grita "DROP IT ON 'EM!" (Suéltelas sobre ellos) es casi ensordecedor. El avión que se escucha es el que soltó las bombas en Anzio, el campo de batalla en que muere el padre de Pink. Podemos escuchar a Pink gritando, por las luces, los efectos de sonido y la acción se sugiere que el está dando pistas en su concierto. No solo esto, sino que sugiere además que Pink está a punto de nacer, como si el director de una película estuviera tratando de poner todo en orden justo antes de que la película / la vida comience.

Otra interpretación de la canción es la que toma lugar al final de la historia. "In The Flesh?" se trata de Pink mirando atrás y comentando sobre su vida, y la vida en general. Esta canción "coloca" la historia "in media res", así se establece el paralelo entre el personaje joven con el personaje en la mitad de su travesía y finalmente con el personaje una vez que éste ha completado su misión.

De esta manera podemos tener una idea inicial de cómo funcionara el relato en el transcurso del film, a través de saltos temporales, producto del desorden mental en el personaje, por lo que a su vez podemos darnos cuenta, de que el funcionamiento de este relato está directamente asociado a la idea del montaje y por ende al código de organización secuencial, fenómeno que será analizado más adelante.

Antes de aquello y en relación a la estructura del código narrativo y en específico del relato, nos falta evidenciar que de acuerdo a la idea de que el relato es quien representa la historia dentro del film, y en el presente caso a través de la música y la puesta en escena, es que se hace evidente la relación de The Wall con el comportamiento del género musical, es por esto que podemos observar, dentro del comportamiento del film, la transición por medio de la música entre lo descrito en el marco teórico como el traspaso narrativa – espectáculo, en el género musical, por lo que la siguiente secuencia a analizar ejemplifica como ese comportamiento se manifiesta en la película.

Cabe mencionar antes del análisis de la secuencia siguiente, que el desarrollo del análisis a partir de este punto, no presenta una selección de secuencias de manera cronológica, si no más bien, de manera aleatoria dentro del film, ya que lo importante, es seleccionar una secuencia representativa del objetivo específico a ejemplificar.

En el caso presente, la secuencia elegida para describir como se manifiesta el comportamiento del género musical en el film, se ubica en el minuto 63 con 10 segundos y finaliza en el minuto 66, con una duración de 3 minutos y 10 segundos, cuenta con una cantidad de 54 planos, los temas que suenan en la banda sonora son: Vera y Bring the boys back home.

Este tema en el disco surge haciendo alusión a Vera Lynn, cuyo verdadero nombre era Vera Margaret Lewis, quien se convirtió en una cantante extremadamente popular durante de Segunda Guerra Mundial. Una de sus canciones es "We'll Meet Again" (nos volveremos a encontrar), por la cual es nombrada en la canción "Vera": "Remember how she said that we would meet again some sunny day" (recuerda como ella dijo que nosotros nos encontraríamos nuevamente un día soleado). Esta canción es una reflexión de la infancia de Pink,

pero el propósito principal es colocar el tema de la guerra el cual se continúa con el tema "Bring The Boys Back Home". Durante el transcurso de "Vera" podemos ver a Pink de niño grande apareciendo entre el vapor y caminando por la estación de trenes, mientras del tren que acaba de arribar, se bajan los hombres que vuelven del combate que sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial, por lo que "Bring The Boys Back Home," es una continuación del tema de la guerra que se dejó ver en "Vera". Suficientemente triste, el joven Pink, quien probablemente ya sabe que su padre está muerto, todavía tiene esperanzas de que su padre esté vivo y comienza a buscarlo en la estación.

Lo interesante es que en esta secuencia podemos ver como se manifiesta el fenómeno del musical, es así como aun nos encontramos dentro del mundo la narrativa, mientras Pink niño camina por la estación hasta encontrarse con un soldado que le da la espalda y a quien, nuevamente Pink confunde con su padre, en este punto en el que el film lleva una hora, cuatro minutos y treinta y cinco segundos, comienza a sonar un redoble de cajas que va incrementado su presencia auditiva, dando inicio a "Bring the boys back home" en la imagen podemos ver como se acerca una banda militar y todo comienza a modificarse, la gente que repleta la estación de trenes, mágicamente se dispone a cantar según el coro que suena en la banda sonora, de este modo todos cantan menos Pink quien es rodeado por la multitud que lo rodea deliberadamente, evidenciando la esperanza que aun yace en Pink por que su padre vuelva, pero que no será cumplida, así vemos como de un momento a otro la puesta en escena cambia de lógica, pasando de la narrativa al espectáculo donde los personajes pueden tomarse la libertad de cantar sin justificaciones.

En la canción, los ciudadanos imploran que todos los soldados deberían ser traídos a casa, porque los niños no podrían crecer sin un padre (como el caso de Pink) o un tío, hermano, etc. Mientras la canción continua a coro de la multitud que ha estallado en canto, las imágenes de se intercalan con la de soldados, que a su vez se suman al coro, de pronto la canción concluye, el canto esperanzador de muchas voces cesa y Pink joven, nuevamente se encuentra solo, en medio de la estación donde ya no hay nadie, sentado en en la misma silla del hotel de Pink, mirando la misma televisión, hemos vuelto del fenómeno del espectáculo y la narrativa continua.

De tal manera vemos como en la forma del relato del film se hace presente la forma del genero musical, como medio de representación, pero a su vez la puesta en escena de The Wall, esta compuesta por la animación, la cual funciona como representación del mundo diegético del film, puesto que la utilización dada al dibujo en la película es de representar al mundo mental del personaje, otorgando un carácter plástico y metafórico que expande el mundo diegético, otorgando una nueva posibilidad de describir este mundo de los pensamientos que agobian a Pink.

La secuencia descrita a continuación ejemplifica como se manifiesta el fenómeno de la animación, comienza transcurrido ya una hora con 24 minutos y 5 segundos de película, y finaliza en la hora con 29 minutos y 40 segundo , momentos antes de que el muro sea destruido al final ya casi del largometraje.

The Trial (el juicio) se caracteriza por sintetizar definitivamente y a través de la animación, toda la historia de Pink , desde su frustración por la muerte de su padre en manos de una sociedad que permite la existencia de la guerra, además de los sentimientos de sobreprotección de su madre y la vinculación que tiene con la figura de la mujer, que terminarán enajenándolo y construyendo su muro

Debido a su gran sentimiento de culpa, Pink es llevado a un juicio en su mente donde él trata de mostrar sentimientos de su naturaleza "casi humana" (Feelings of an almost human nature). El primer testigo llamado por el fiscal es el maestro de escuela de Pink quien alega que él podría haber golpeado (hammer) a Pink hasta "enderezarlo" (flayed him into shape) si su sangrante corazón de artista (bleeding hearts and artists) no se hubiera puesto en su camino. El maestro culpa solamente a Pink en lo que se ha convertido. La nota final es que él aún hoy desearía martillararlo (let me hammer him today). Pink entonces canta brevemente sobre su locura: "Crazy...toys in the attic. I am crazy". Figuras grotescas, que se transforman constantemente , los personajes representados de manera burda e irónica, como el maestro que es una marioneta que se transforma en la figura aplastadora del martillo, o la fragilidad de la hoja de árbol que flota en aire y se transforma en humano.

El siguiente testigo es la esposa de Pink, quien lo culpa de su matrimonio roto Su esposa al igual que el maestro termina con una nota de venganza: "Just

five minutes Worm your honor, him and me alone".

El último testigo es la madre de Pink quien todavía muestra signos de su sobreprotectora naturaleza: "But I never wanted him to get in any trouble. Why'd he ever have to leave me?". La madre de Pink termina su testimonio pidiéndole al juez que le deje llevarse a Pink a casa. Pink de nuevo canta su locura. El Juéz , una figura que pareciese ser un trasero con piernas , un mounstro gigantesco cuando Pink es tan solo un muñeco de trapos que es rodeado por el muro, está listo para darle una sentencia, alegando que nunca antes había visto a alguien tratar tan mal a su "exquisita esposa y madre" (exquisite wife and mother). Nótese que el maestro no es mencionado. La sentencia es: Pink no se deberá esconder detrás de la pared nunca más. El debe destruir su pared de modo que ya no estará cómodamente adormecido (comfortably numb) del mundo que le rodea.

De esta manera es a través de la capacidad de representar fantasía que posee la animación, es que la historia completa es resumida en base a dibujos que en pocos minutos representan la totalidad de la locura de Pink, que en un grado máximo de enajenación ha sido encerrado en su muro y sentenciado a destruirlo para no poder esconderse más, tras sus gigantes paredes que a través de la animación lo rodean y lo envuelven.

CODIGO DE ORGANIZACIÓN SECUENCIAL

Ya habiendo visto las diferentes facetas del código narrativo, en sus diferentes dimensiones o niveles del relato, podemos dar pie al análisis de la organización secuencial del film, llevando a cabo en un inicio la revisión de estructura general del film, la cual se desprende de la estructura del disco o álbum.

Para llevar a cabo un mejor entendimiento de las relaciones entre la música de The Wall y su respectivo film, además de los distintos grados de asociación que surgen al originarse las imágenes desde la música del disco, la cual podemos oír durante todo el transcurso de la película, es necesario visualizar cuales son las diferencias entre la linealidad del disco y de la película. En una primera instancia pareciesen ser iguales, es decir que película al estar construida en base al disco, respeta su ordenamiento y distribución original de la música. Pero al hacer una observación detallada de cada uno de los temas o tracks del disco y compararlo con las secuencias del film, podemos evidenciar la presencia de ciertas diferencias que, en algunos casos llegan a ser muy sutiles y pasar inadvertidas debido a la presencia constante de la música en el film y la presencia de los efectos sonoros tanto en el disco como en la película. La importancia de evidenciar estas diferencias, estableciendo un paralelo entre disco y film, es aclarar las relaciones entre la obra original, es decir el disco y sus temas, con los contenidos de cada uno de ellos; y como estos se transforman en imágenes por medio de la construcción de un guión que está basado en la estructura de estos temas, pero que se transforma en pos de lograr una narrativa cinematográfica.

Por esto mismo la estructura del análisis está ideada de tal forma de realizar un recorrido por el film, lo que nos pasará inevitablemente a través del listado sus tracks o temas, lo que resulta favorable para la comprensión tanto de las relaciones entre disco y película, así como de la narrativa misma del film, por medio de establecer un paralelo entre ambos fenómenos. De ésta forma utilizaremos cada tema o Track como unidad de división de este recorrido, esto debido a que es la unidad base sobre la cual se construye, naturalmente este film en particular, al transformar el disco en imágenes, por lo que siguiendo este flujo natural nos dedicaremos a comprender en el análisis en función de la puesta en imagen y como estos en su conjunto permiten la estructura narrativa de The Wall. Es por esto que el primer paso para entender la estructura secuencial es realizar un comparativo entre el listado de temas del disco y el listado de temas de la película.

Listado de temas:

FILM

- 1 When the Tigers Broke Free, part I
- 2 In the Flesh?
- 3 The Thin Ice
- 4 Another Brick in the Wall, part I
- 5 When the Tigers Broke Free, part II
- 6 Goodbye Blue Sky
- 7 The Happiest Days of Our Lives
- 8 Another Brick in the Wall, part 2
- 9 Mother
- 10 What Shall We Do Now
- 11 Empty Spaces
- 12 Young Lust
- 13 One of My Turns
- 14 Don't Leave Me Now
- 15 Another Brick in the Wall, part 3
- 16 Goodbye Cruel World
- 17 Is There Anybody Out There?
- 18 Nobody Home
- 19 Vera
- 20 Bring the Boys Back Home
- 21) Comfortably Numb
- 22) The Show Must Go On
- 23) In the Flesh
- 24) Run Like Hell
- 25)Waiting for the Worms
- 26) Stop
- 27) The Trial
- 28)Outside the Wall

ALBUM

- 1 In the Flesh?"
- 2 The Thin Ice"
- 3 Another Brick in the Wall (Part I)"
- 4 The Happiest Days of Our Lives
- 5 Another Brick In The Wall (Part II)"
- 6 Mother"
- 7 Goodbye Blue Sky"
- 8 Empty Spaces"
- 9 Young Lust
- 10 One of My Turns"
- 11 Don't Leave Me Now
- 12 Another Brick in the Wall (Part III)"
- 13 Goodbye Cruel World"
- 14 Hey You"
- 15 Is There Anybody Out There?"
- 16 Nobody Home"
- 17 Vera"
- 18 Bring the Boys Back Home
- 19 Comfortably Numb"
- 20 The Show Must Go On
- 21 In the Flesh"
- 22 Run Like Hell"
- 23 Waiting for the Worms"
- 24 Stop
- 25 The Trial
- 26 Outside the Wall"

En una observación preliminar podemos dar cuenta de que en primer lugar existe una diferencia en la cantidad de temas entre película y álbum, ya que en la película hay 28 temas a diferencia de lo 26 temas que componen el álbum original, esto se debe a que en fueron agregados 3 temas que en el album no aparecen, estos son: When the Tigers Broke Free (part I), When the Tigers Broke Free (part II) y What Shall We Do Now, además de ser eliminado del listado oficial de la

película el tema Hey you. Por otro lado no es lo único que varía respecto al álbum ya que además, en la película el orden de los tracks fue modificado haciendo cambios con respecto a la ordenación del disco, otra diferencia es en cuanto a la musicalización y arreglos de los temas, punto que será abordado posteriormente al referirnos al código sonoro.

Volviendo al código de organización secuencial, es importante observar que en cuanto a la utilización de los temas o tracks en el transcurso del film, es respetado en su mayoría la integridad del tema, es decir funcionan como unidades compactas donde su duración original es respetada, de tal manera que en la mayoría de los temas están casi exentos de cortes que dividan o acorten su duración, por lo tanto lo que escuchamos en la banda sonora es una cadena de temas que suenan de manera íntegra y completa, esto es importante, en cuanto a la organización secuencial de la película, ya que al estar ordenados como lo muestra la lista anteriormente señalada, otorga una estructura y una linealidad temporal base para el transcurso del film. De tal manera es que la secuencialidad de la película está demarcada por el orden de los temas, ya que el funcionamiento de las acciones del relato corresponde a un agrupamiento de estas, en función de los temas, por lo que las secuencias de la película equivalen a los temas que componen esta cadena. Sin embargo, en una observación detallada del transcurso de la banda sonora, podremos advertir, que pese a que este orden de tracks define las secuencias, su presencia durante el desarrollo de la película no es de manera constante, ya que es un recurso utilizado el separar los temas, por espacios de silencio, donde el diseño sonoro, utiliza el sonido diegético de las acciones del momento y/o efectos de sonido como explosiones, sonidos de gotas, el reloj, lo que significa que no hay música en todo momento, sino que los temas son la subdivisión de la película que determina sus secuencias, cabe la aclaración de que esta separación de los temas, no es el único recurso ya que hay secuencias donde la sincronía de la entrada de la música es utilizada, en un tempo fuerte por el montaje para dar inicio a ciertas secuencias o concluir otras.

Para detallar este funcionamiento de las secuencias del film, en relación a la estructura que se basa en el orden de los temas, la siguiente secuencia servirá de ejemplo: esta comienza en el minuto 22 y finaliza en el minuto 24 con 45 segundos, con una duración de 2 minutos y 45 segundos.

De este modo "The Happiest Days Of Our Lives" que es el tema presente en esta secuencia , junto con "Another Brick In The Wall (Part II)" la cual no es considerada en este momento, hacen una crónica de los días de infancia en la escuela. En la escena justo antes de que la canción comience, inicia con un plano general donde Pink joven y sus amigos colocan balas en los rieles del tren. A medida que el tren se acerca los amigos de Pink le advierten de la cercanía, en una actitud temeraria el niño alcanza a colocar la bala a último momento en el riel, justo en el momento que pasa el tren por lo que Pink es atrapado en el túnel y mira pasar los vagones. Éstos están llenos de gente sin rostro, todos ellos desesperados mirándole a él. Esta escena hace dos paralelos simultáneos. En primer lugar continúa con el tema de la guerra sugiriendo un paralelo entre la gente sin rostro del tren y los judíos sin rostro transportados en masa hacia los campos de concentración nazi en la Segunda Guerra Mundial, y en segundo lugar hace un paralelo con los niños sin rostro de la escuela (en "Another Brick In The Wall, part 2") en la mente de Pink ambos representan la represión de la individualidad. En ésta canción Pink cuenta que los maestros opresores en su sistema hieren a los niños: "who would hurt the children any way they could" (herir a los niños de cualquier manera que pudieran) al mostrar las debilidades de los niños y exponerlos al ridículo. Pero como Pink cuenta, era bien conocido que cuando los maestros iban a casa en la noche, sus esposas los castigaban igual que ellos castigaban a sus alumnos. En la película el maestro de Pink que le quita un poema durante una de las clases (para aquellos que no lo sepan, el poema es la letra de la canción de Pink Floyd "Money"), por escribir eso y por tratar de ser un individuo que se expresa a sí mismo, Pink es colocado frente a la clase y le son dados reglazos en las muñecas.

Ahora bien, lo importante de describir en la secuencia es como el tema musical, delimita las acciones marcando la secuencia, esta se inicia en una acción, exenta de música que transcurre hasta el momento en que Pink queda atrapado en el túnel, mientras los vagones del tren pasan frente a sus ojos mostrándole las caras de niños, enmascarados o sin rostros propios, cuando de pronto escucha la voz de su profesora que lo llama, "tu, si tu", Pink es capaz de verlo entre el movimiento del tren y el humo, hasta que desaparece en un cambio de plano, que es marcado sincrónicamente en el montaje con la entrada abrupta de la música, que empieza a partir de ese momento a marcar el ritmo con la batería, el bajo y la guitarra, el tema continúa durante el transcurso de la secuencia. Es en este segmento en que

ocurre uno de los ejemplos en que el tema musical es cortado, por medio de una baja del su nivel, para dar paso a diálogos en la secuencia, donde el profesor de Pink en me dio de la clase, descubre el cuaderno de poemas del niño y lo ridiculiza frente a sus compañeros, dejándole en claro que eso es una pérdida de tiempo y que no vale la pena, toma una regla y con esta le da un golpe en las manos, justo en el momento del golpe, la música reaparece en sincronía, quedándose hasta el final de la secuencia que termina en un cambio de tema, pasando a Another brick in the wall (part 2), el cual entra de manera sincrónica con la imagen de los pies en fila de niños marchando como autómatas al ritmo de la música, que a su vez marca el ritmo de las imágenes, comenzando una nueva secuencia, y dando fin a la anterior.

La siguiente secuencia nos permitirá reconocer nuevamente, la forma de estructura propuesta en el film, donde la secuencias responden al tema sobre el cual transcurren, pero a la vez el objetivo de análisis de esta secuencia es describir como se hace presente la estructura de ligazones o enclave múltiple dentro del relato. Su inicio está marcado a la hora con 6 minutos y 1 segundo, para finalizar a la hora con 12 minutos y 41 segundos , teniendo una duracion de 6 minutos y 40 segundos

"Comfortably Numb" (comodamente entumecido) es una de las canciones mas reconocidas de "The Wall". Inconsciente, debido a las drogas, Pink es encontrado en su cuarto de hotel por su manager y un grupo de personas que tratan de llevarlo a su propio concierto. La voz (Roger Waters) que canta el primero y segundo verso es ambos el manager y el doctor, pero principalmente la voz del doctor en la cabeza de Pink. El doctor trata de levantar a Pink y ponerlo en movimiento y a medida que hace esto, le hace preguntas a Pink que él puede comprender, por ejemplo. "Hello, is there anybody in there?, Just nod if you can hear me. Is there anyone home?" (Hola, ¿hay alguien ahí adentro?, Sólo mueve la cabeza si me puedes escuchar. ¿Hay alguien en casa?). Por un momento, alguien está tratando de llegar donde está Pink. Es casi en respuesta a la pregunta que Pink ha hecho anteriormente: "Is there anybody out there?". El doctor entonces dice que él puede aliviar el dolor de Pink tan pronto como él le muestre donde le duele (Can you show me where it hurts?). Un aspecto interesante de esta canción es la voz de Waters. El sonido ondulante y soñador de su voz suena realmente como si estuviera llamando a través de la niebla y el lodo que hay en el cerebro de Pink. Algunos incluso piensan que la voz es en realidad la droga que

Pink ha tomado y que el doctor le inyecta.

En éste punto, Pink (David Gilmour) comienza a cantar, dice que no hay dolor y la voz del doctor se desvanece. A medida que Pink cae en su propia mente, él ve imágenes de su infancia como "A distant ship, smoke on the horizon" (humo distante, un barco en el horizonte). La voz del doctor solo viene entre las olas: "Only coming through in waves" y Pink puede ver al doctor hablar pero no puede entender lo que dice. Entonces Pink va directamente a los recuerdos de su infancia y habla de la fiebre que tuvo cuando era niño, es decir la enfermedad que se pudo observar en la película cuando apareció el tema "Mother" y en donde se preguntaba: "Am I really dying?" (¿Realmente me estoy muriendo?). En ese pasado se sintió débil y enfermo y ahora Pink se siente de la misma manera, pero como resultado de las drogas, el doctor no lo entiende. Él está nublado por las drogas y por el uso de su pared, Pink se ha nublado y aislado consecuentemente a sí mismo de los problemas del mundo.

De tal modo la secuencia comienza con un plano de Pink derrumbado sobre la silla del hotel frente al televisor totalmente inconciente, por fuera de la habitación intentan abrir la puerta, en el momento en que logran abrir y entran en busca de Pink percatándose del desastre que hay en la habitación, en la banda sonora suena la frase del tema ¿is any body out there?. En un cambio de plano comienza sincrónicamente el tema Comfortably numb, el tema transcurre, mientras en las imágenes tratan de reanimar al destruido Pink, mientras suena la voz de Roger Waters. en el preciso momento en que el tema hace su giro temático cambiando a la voz de Gilmour que representa los pensamientos de Pink, comenzando con la frase "no hay dolor, estas retrocediendo", la imagen nos muestra en un plano general campo de rugby en un día soleado, a lo lejos a contraluz viene corriendo hacia cámara la silueta del que parece ser el joven Pink, en un notorio cambio temporal que supuestamente sucede en la mente de Pink, mientras la voz de Gilmour, prosigue en su canto el joven Pink se aproxima a cámara, ya encontrándose en un plano medio, se agacha y del suelo recoge una rata herida, la cual toma entre sus brazos cariñosamente, como reflejo de su propia necesidad de afecto, luego de una elipsis, vemos a la madre de Pink en casa en una maquina de coser en el momento que llega el joven y le enseña el animal que ha encontrado, ella ante la horrible rata se espanta y rechaza al animal, Pink joven sale de su casa corriendo con la rata entre sus manos, mientras la voz canta "I have become comfortably numb" , en ese momento un cambio de plano que nos retrotrae al tiempo diagético en que podemos ver a Pink

inconsciente y a los paramédicos tratando de reanimarle, de pronto, a la hora con 8 minutos y 23 segundos aparece un plano intercalado del cielo de Anzio, el campo de batalla fundido con una imagen de la madre Pink, quien lleva un extraño maquillaje y besa hacia cámara como si fuese a Pink a quien estuviera dirigido aquel beso, el plano se intercala en la situación apenas un segundo para volver al cuarto del hotel, luego nuevamente el plano de la madre y el cielo se intercala con el del cuarto de hotel, para finalmente volver a tiempo diegético del joven Pink que lleva la rata en sus brazos, que cuidadosamente lleva al animal a un cobertizo en un intento de resguardarlo, mientras en la banda sonora un solo de guitarra toma protagonismo, el joven Pink se saca su propio chaleco para cubrir a la herida rata. En ese momento ocurre otro cambio temporal, llevándonos al pasado del niño cuando ha estado enfermo en cama, y está siendo cobijado por su madre y atendido por una autoritaria figura de un doctor. Nuevamente volvemos al cuarto de hotel y Pink no reacciona, vuelve la voz de Waters cuando el doctor decide aplicar una inyección al inconsciente Pink, la imágenes intercalan al joven Pink enfermo en casa y el cielo de Anzio, pero ahora no es su madre la que esta fundida con el plano del cielo, sino la imagen del doctor de su infancia, quien le muestra la una jeringa en una forma amenazante, volvemos al cuarto y Pink es inyectado y reanimado, este gesto es sincronizado con el grito de dolor que se confunde con el simultaneo canto, intercalada por el montaje un plano detalle de cientos de gusanos apenas menos de un segundo, sugiere la condición en que se encuentra la mente de Pink, quien parece reaccionar. Nuevamente el cielo de Anzio, esta vez es la imagen de su padre vestido de guerra con la rata colgando en su mano. Gilmour reaparece con su canto, representando lamente de Pink, hemos vuelto al joven Pink quien corre para ver el estado de la rata que ha dejado en el cobertizo, pero el presagio de su padre se hace realidad y la rata está muerta, este tiempo se intercala con una imagen onírica de Anzio donde desfilan frente a el su padre, su profesor, su doctor de infancia y soldados de guerra. Nuevamente en el cuarto de Hotel , Pink es vestido y llevado en andas, la guitarra de Gilmour comienza su conocido solo mientras la mente de Pink le hace imagina que esta siendo cubierto por gusanos que le transforman el cuerpo en una especie de monstruo que lo cubre por completo, en un capa de un material viscoso, es introducido en una limosina que se lo lleva mientras sufre dentro de su piel asquerosa, que comienza a arrancarse pedazo a pedazo, hasta que desde su interior, revitalizado aparece la imagen del dictador que viaja solemnemente en el interior de la limosina.

De esta manera podemos presenciar a través de esta secuencia, como es que la

estructura de ligazones se hace presente en el transcurso del relato, la secuencia fue elegida debido a que presenta recursos que se repiten a lo largo de todo el film, como las imágenes que se intercalan fugazmente a través del montaje, pero principalmente, como el relato se constituye por retazos de la historia que van transitando de uno en uno, para en su conjunto construir el sentido del relato que son los saltos y la confusión mental del personaje, escapando del relato cronológico. A su vez la secuencia permitió reconocer como es que las secuencias se estructuran en base a los temas, ya que es gracias a la base sonora, en el caso específico *Comfortably numb*, que la asociación de tiempos diégéticos cobra coherencia, con el juego de voces entre Roger Waters y David Gilmour, además de dar los tiempos y ritmo de la imagen y extrapolando la historia desde la letra de las canciones.

De tal manera la secuencia implícita al tema *Comfortably Numb* es reconocible como unidad narrativa, ya que posee un inicio, desarrollo y desenlace delimitado y reconocible, con un contenido narrativo específico, que narra el colapso mental del personaje ya inmerso dentro del muro, para dar pie al momento exacto del nacimiento de la figura del dictador, producto del alienamiento. De tal modo y a manera de resumen, es que esta secuencia, unidad narrativa dentro de la organización secuencial es capaz de constituirse como tal por medio del montaje que alterna entre los niveles del relato, por medio del uso del plano autónomo que cuenta una historia interrumpida, en la que existe una narratividad transversal, asociativa, de este modo los fragmentos de la historia se van entrelazando entre los distintos niveles del relato, en varios planos hasta construir una unidad completa.

De tal manera la secuencia implícita al tema Confortaly Numb es reconocible como unidad narrativa, ya que posee un inicio, desarrollo y desenlace delimitado y reconocible, con un contenido narrativo específico, que narra el colapso mental del personaje ya inmerso dentro del muro, para dar pie al momento exacto del nacimiento de la figura del dictador, producto del alienamiento. De tal modo y a manera de resumen, es que esta secuencia, unidad narrativa dentro de la organización secuencial es capaz de constituirse como tal por medio del montaje que alterna entre los niveles del relato, por medio del uso del plano autónomo que cuenta una historia interrumpida, en la que existe una narratividad transversal, asociativa, de esto modo los fragmentos de la historia se van entrelazando entre los distintos niveles del relato, en varios planos hasta construir una unidad completa.

Para iniciar , debemos recordar que la noción de código sonoro, hace necesaria la clarificación de que su entendimiento no debe olvidar una concepción en plural, es decir que hay que hablar de códigos sonoros, puesto que su análisis presenta diversas temáticas como la analogía sonora, la composición sonora, la relación entre sonido e imagen, es decir la composición audiovisual; además de que su materia de expresión presenta la cualidad de componerse desde diferentes fuentes, como la voz humana, sonidos de efectos y/o ambientes y la música. En este sentido esta sección del análisis, se enfoca en describir dentro de la composición sonora el funcionamiento de la música, que posee su funcionamiento propio, por lo que lo denominaremos como subcódigo musical ya que a la vez pertenece al código sonoro, es en este mismo sentido que el análisis se preocupa de establecer las relaciones de este subcódigo dentro de la composición audiovisual.

Para realizar esto la secuencia que nos servirá de ejemplo se encuentra en el minuto 24 con 45 segundos del film y finaliza en el minuto 28 con 10 segundos del film con una cantidad de X planos y el Track presente en la banda sonora es el reconocido hit musical Another Brick in the Wall, part 2, la segunda y mas famosa de la trilogía de los "Brick In The Wall" presente en la película, el criterio de selección de esta secuencia, responde a que el tema musical es representativo de lo que significa el álbum y el filme, además de manifestarse de manera integra dentro de este último, por lo que se presenta como un ejemplo perfecto para describir el funcionamiento de la música dentro del film en su relación con la imagen y como un medio de expresión autónomo parte de la cadena audiovisual.

Esta parte continúa describiendo los días de escuela de Pink, continuando el relato donde "The Happiest Days Of Our Lives", secuencia que hemos analizado anteriormente termina. Contrario a la creencia, esta canción no es en contra de la educación sino más bien es en Pro de esta, en ingles no existe la doble negación, así que una doble negación se convierte en una afirmación, y en realidad significa "We need education". Ellos no hablan de la educación como un todo, sino del tipo de educación que están teniendo en sus vidas. No necesitan maestros que les digan como pensar, que controlen sus pensamientos "No thought control", ellos no necesitan ser ridiculizados por sus errores "No dark

sarcasm in the classroom", siendo este el contenido temático principal del segmento.

Es la secuencia de este clásico *Another Brick in the wall* que nos sirve para identificar la presencia del formato video clip, puesto que su funcionamiento privilegia a la música, dentro de la banda sonora, siendo el tema el que rige el ritmo de las imágenes, además de su contenido temático, que obedece al texto lingüístico presente en el tema. Todos los niños marchan por los salones, entrando la marcha de sus pies sincrónicamente en un cambio de plano que encaja con la entrada del tema, marcando de inmediato el rol hegemónico de la música, tanto en la métrica pulsional a la cual obedece la imagen, como a la puesta en escena que representa lo cantado tanto por la banda como por el coro de niños. Llevando máscaras iguales, caminando al mismo paso. Básicamente, los niños no tienen individualidad, ellos caminan sin mirar hacia su infortunio, hacia la moledora de carne al final de la cinta transportadora, que podemos ver en la película, hay una revolución contra los maestros opresores, no contra la escuela o la educación, Debido a los maestros Pink representan otro ladrillo en la pared.

El relato representa que aún en una revuelta contra la conformidad habrá la presencia de conformistas o de seguidores uniformados. El uso de niños de escuela es magnifico y prueba dicho punto de vista. Todo se enlaza en el anti-individualismo y conformismo a ser "condenado", tema que fluye durante todo el álbum.

En esta canción también vemos martillos en la maquinaria que muele a los chicos. Los martillos son un símbolo mayor en la película. Ellos simbolizan principalmente dos cosas: el poder rudo y la opresiva conformidad. En esta canción los martillos mueven la máquina que hace que los chicos se conformen. En canciones posteriores como *"Waiting For The Worms"*, los martillos toman un carácter mas militarista. Es de notar que los martillos son una de las pocas herramientas que sirven de igual manera para construir que para destruir. Con este punto de vista Pink no solo usa los martillos para construir su pared sino también para derribarla.

De tal manera es que en el transcurso de la secuencia, el tema se desarrolla por completo desde inicio a fin, sin interrupciones, de tal modo lo que se

percibe en cada tema es el desarrollo siempre en totalidades, macroconjuntos significantes, pensando en una percepción cognoscitiva del texto musical. De este modo la información musical es siempre construida totalizadamente dentro del film, pues se respeta a la música y su desarrollo en un encadenamiento espacial y temporal, como una estructura espacial unitaria que inevitablemente se desarrolla en el tiempo, dotada de una estructuración rítmica.

La música adquiere un rol protagónico, manifestando un valor añadido a la imagen en un efecto empático en cuanto a su discurso, que habla en la voz del canto, contra un sistema educacional represivo, lo que es representado metafóricamente por los niños en una escuela que asemeja a un prisión y que se suman al canto en un coro de voces infantiles que potencia la narración musical. Además este rol protagónico lo podemos evidenciar en la construcción de la imagen, que desde el principio de la secuencia hace evidente la entrada del tema, con un cambio de plano que muestra la marcha de los niños hacia dentro de las maquinas, evidenciando la presencia del tema de tal modo que *la asignación del rol hegemónico o modalizador de la música* se hace presente, de tal manera que la música cumple el rol de estructurador de la secuencialidad de la imagen, donde esta última sigue la estructura rítmica pulsional de la música, otorgando la sensación de vivencia, como si los niños marcharan al ritmo del tema y estuvieran presentes en el momento en que se está emitiendo la música.

Por ende la construcción de la imagen responde a la estructuración rítmica, y por ende a su pulsión, es decir su flujo de energía esto se debe a que lo fundamental en el funcionamiento de la pieza audiovisual es que existe una equivalencia en la estructuración pulsional y la de la imagen presente en la secuencia . Es decir que la construcción de la imagen tiene directa relación con la estructura lexical de la pieza musical que actúa como un sistema de significación inserta dentro de la secuencia y que por lo tanto define su comportamiento, determinando el contenido narrativo, es decir que la acciones que suceden, los niños dentro de la representación del sistema educacional represivo, además haciendo participe a la imagen de la narrativa musical, donde los niños en la imagen cantan sincrónicamente con la música; a su vez la pieza musical determina el montaje, dado que la organización de las imágenes dentro de la secuencia siguen el ritmo musical, determinando la velocidad del flujo de la película.

CONCLUSIONES

The Wall se plantea como un film contemporáneo al basar su relato o discurso mediante una narrativa distinta a la utilizada por la narrativa clásica descrita, saliendo de esos cánones y rompiendo con el tipo de gramática en la que en que el encadenamiento se produce por medio de sintagmas o segmentos autónomos dentro de una linealidad, es decir que la narrativa presente en The Wall ocurre de modo transversal, asociativa, partes de una historia que se van componiendo en diferentes niveles, en varios planos hasta así, construir una historia. Esto por medio de la fusión de elementos visuales, novedosamente confinados, vinculando el musical, el video clip, la animación, el rock y la opera rock, establecen así nuevas formas de encadenamiento de la imagen, en una nueva forma de diégesis del film, por medio de la utilización del sonido y la banda sonora, como base, para establecer el encadenamiento de las secuencias.

De este modo podemos percatarnos del interesante fenómeno ocurrido en este film, el cual al estar construido en base a la música de Pink Floyd y a la narrativa implícita en el disco y en los temas, se determina en base a estos, los que influyen directamente al encadenamiento de las imágenes, su secuencialidad, oponiéndose a la idea primaria de que la semiótica del cine clásico, hace alusión tan solo a la banda de imagen, que en el caso, no puede escapar del sonido ya que está construido en base a este, por lo que el encadenamiento de la imagen depende del sonido, en una relación directa desde el disco al guión y desde el guión hasta el montaje, obedeciendo al rol hegemónico de la música. Es decir la lógica narrativa contemporánea presente en el film proviene de una secuencialidad dada por la estructura originaria de la obra, basada en el orden y temática de los tracks, de la música que permiten los diferentes niveles de narración, desde la infancia sin padre de Pink, hasta la psicodelia de su fama y el desequilibrio mental producto de la sociedad que lo somete.

Es interesante apreciar en una primera etapa de este fenómeno, el proceso de adaptación que sufre el relato, desde un disco con temas que contiene la historia, y desde el cual se desprende finalmente un guión cinematográfico, es decir la construcción narrativa del film, es en este sentido que por medio del análisis pudimos percatarnos que la creación del guión implicó, la transformación del disco en cuanto a su estructura original, tomando la decisión tanto de extraer temas como poner temas que no estaban incluidos en el disco o álbum, además transformado y musicalizando nuevamente algunos temas, con la intención de potenciar la expresividad de los segmentos dados; pero sin alterar la base de la estructura pulsional, del texto musical. En otras palabras, se mantuvo como principio básico el germen de los temas, que en si otorgan la característica y cualidad única de The Wall.

Luego la asociación, a un medio cinematográfico perteneciente a una lógica narrativa contemporánea, influenciada por la estructura original del disco, que dadas sus características de presentar la historia de un personaje como Pink, que presenta muchas facetas, debido a su naturaleza psicológica desequilibrada, representada por temas musicales específicos que involuntariamente segmentan la historia, permitiendo este tipo de encadenamiento en varios niveles de narración, que se superpone unos con otros y se alternan bajo una lógica de asociación. Es decir que gracias a que por una lado la historia trata acerca de este personaje, que tiene un desequilibrio mental, vinculado a sus distintas etapas de la vida; y que además esta historia proviene de un disco musical que inevitablemente estructura la historia según los temas, que por naturaleza propia son células independientes, a pesar de conformar en su conjunto la estructuración pulsional y lexical del texto musical; es posible estructurar la narrativa del relato dentro de una lógica contemporánea en una estructura enclavada de retazos.

A su vez The Wall, potencia este fenómeno, mezclando formatos de realización y puesta en escena, es así como pudimos identificar la presencia de una estructura base dada por la opera rock, en relación directa y exclusiva con el texto musical, la que incluye un listado de tracks que sustentan la base sonora de la obra, sobre la cual se forja la imagen.

En este sentido es que a su vez pudimos observar mediante el análisis, que la imagen está construida en base a un puesta en escena por un lado, que

representa las diferentes etapas de la vida de Pink, ya sea su niñez en donde pierde a su padre por la guerra originando el desequilibrio que permitiría la existencia del relato, además de la convivencia en un sistema social caracterizado por una maternidad sobre protectora y un sistema de educación represivo que potencia el enajenamiento mental de los niños; o la etapa de su adultez donde Pink se ha convertido en una súper estrella que debido a sus heridas del pasado, que desencadenan en los problemas mentales descritos anteriormente. A su vez esta puesta en escena coexiste con el formato de la animación, que es parte de la creación de la imagen y que permite, debido a las facultades de abstracción, representar la locura creciente en la vida de Pink y el mundo mental que crea durante el desarrollo del relato.

En cuanto a su funcionamiento, también pudimos descubrir que la presencia tanto del video clip como del musical, se hace presente durante el transcurso de la obra de manera similar a la naturaleza de narrativa contemporánea, en cual la linealidad es reemplazada por una transversalidad, de este modo ambos formatos se manifiestan durante el relato apareciendo y vinculándose con la imagen y el sonido, intercalándose desde distintos planos.

Es según estas apreciaciones que podemos concluir que el film *the wall* pertenece a una narrativa contemporánea con un carácter híbrido, debido a su transversalidad a la hora de contar la historia y en la mezcla de los formatos, pero por sobre todo al carácter connotativo de la obra, rasgo que trasciende en la obra desde sus encadenamientos y estructuras básicas, hasta un nivel macro, en que la película tanto como la obra, representan metafóricamente, subjetivamente, pero a su vez directa, al sistema social al cual pertenecemos.

Ahora, refiriéndonos al encadenamiento de sus códigos, podemos dilucidar que una de las conclusiones en relación al mundo diegético, y por ende a su código narrativo, es que este mundo es un “mundo mental”, creado por la mente trastornada de Pink. Lo que vemos en la película son los pensamientos, recuerdos y alucinaciones creadas por la mente del personaje, a través del transcurso del relato. La estructura de ligazones guarda estricta relación con este fenómeno, ya que con el caos mental de Pink y el desorden en su mente, es decir los recuerdos del pasado que lo atormentan, un presente realmente pasado, que es donde detona la crisis interna del personaje y su presente real donde es que se ha

hundido en su desequilibrio, y aprovechando su estatus de súper estrella, se ha convertido en una figura dictatorial, que es todo lo que él siempre ha odiado, hace que la estructura del relato, transcurra saltando de un tiempo diegético en otro, en relación a las distintas etapas de la vida de Pink, en una forma acronológica, y que está relacionada con este desorden mental que el personaje tiene, en relación a su propia vida, llegando a las alucinaciones donde incluso ocurre el fenómeno de la mezcla o superposición de tiempos diegéticos como es el caso de ejemplo en la secuencia del tema antes visto “Comfortably numb” (cómodamente entumecido), donde las etapas de niño y adulto en crisis se encuentran, en un espacio imaginario que representa el terreno de batalla donde su padre murió en la guerra, superponiéndose 3 tiempos diegéticos a la vez, la infancia, su adultez y el mundo mental, esto gracias al montaje y la organización secuencial que permite la coexistencia, dentro de un plano narrativo y secuencial. Entonces podemos darnos cuenta, como inevitablemente los códigos de transmisión se encuentran asociados y no se manifiestan de manera independiente en transcurso audiovisual, en el caso específico, el hecho de que los tiempos diegéticos, que pertenecen al código narrativo, se intercalan acronológicamente, en busca de transmitir el relato cuyo contenido es el desorden mental en la vida de Pink, por medio del código de organización secuencial, que a través de la estructura de ligazones, permite el efecto de una narrativa que representa el caos en la vida del personaje.

Por otro lado en cuanto al código sonoro, y en específico al subcódigo musical, en relación a la diégesis, podemos concluir que la música se manifiesta dentro del mundo diegético, en un fenómeno de ambivalencia debido ya que en estricto rigor, como hemos analizado anteriormente, la música no se origina dentro de la diégesis, por lo que debe ser considerada extradiegética, ya que sabemos de antemano que en la banda sonora, es Pink Floyd quien interpreta los temas del álbum, que es la voz de Roger Waters y David Gilmour las que suenan en el transcurso del film en forma de canto; sin embargo al producirse este fenómeno del narrador interno denominado “instancia narrativa ficticia”, donde es Pink quien narra, son sus pensamientos los que permiten el relato de la película, al igual sucede con la música, ya que las letras manifiestan se manifiestan como parte del mundo interno del personaje y sus pensamientos, como por ejemplo la frase: I can not put my finger on ti now, the children is grown, the drea mis gone, I have become perfectly numb (Ahora no puedo poner mi dedo en ello, el niño ha crecido, el sueño se ha ido, me he vuelto cómodamente entumecido), presenciamos como es su mente la que transmite por medio de la música, entonces desde este punto de vista, las voces deben ser consideradas diegéticas,

e incluso la música en si, ya que a su vez forman parte del mundo interno y mental de Pink, lo que suena en su cabeza.

Por otro lado, pensando en el hecho de que el film responde a una segmentación en secuencias ordenadas en base a una estructura rígida otorgada por los tracks, hace necesaria la asociación a una estructura de ligazones que va enlazando unidades narrativas las cuales responden a las facetas de Pink, alternadamente en cada secuencia haciendo saltos temporales aleatorios en la vida de Pink, construyendo un tejido entre sus diferentes facetas que arman la trama de la película, a su vez el rompecabezas mental del personaje, como un tejido que transita de secuencia en secuencia, y como estas secuencias están construidas en bases a los temas, es que la narración se estructura de Track en Track, respondiendo también así a las letras de los temas.

De tal modo podemos ver que entre track y track ocurre por lo general una acción que articula la transición entre tema y tema, la secuencialidad narrativa, con esto nos referimos a una especie de oscilación a la hora de articular la hilación de los tracks como unidad base de la estructura, donde si hacemos el ejercicio de imaginar que en la banda de sonido de la película, con su duración real, sólo existiese la pista de la música, como si los efectos sonoros de ruidos y explosiones, o diálogos de personajes secundarios y ambientes fueran momentáneamente silenciados, identificaríamos que los tracks estarían en su generalidad separados por silencios, los cuales, si volvemos a encender el resto de las pistas, serían remplazados por los sonidos sincrónicos de las acciones, la síncrexis de la diégesis, es por esto que podemos observar una interrelación entre el código musical–musical y el código narrativo, a la hora de estructurar el relato, primeramente en función de los tracks que según su narrativa, producto del código lingüístico propiamente tal, sus letras, da los contenidos del relato, ordenando su secuencialidad producto directamente del orden de los tracks. Pero a su vez si los temas otorgan el orden de la secuencialidad producto de que cada tema conforma una unidad completa, como un totalidad que de fluir de manera completa, y además otorga el contenido narrativo desde la lírica, este mismo contenido es reestructurado por la imagen, que gracias a esta misma facultad de la música de otorgar una linealidad a la narrativa, producto de estos bloques que van dando a conocer la vida de Pink con saltos de retoques, permiten una narrativa ligada a la asociación, de tal manera que el código narrativo se toma el atributo, que en la estructura de este filme tiene como privilegio de base la música, estructura el ritmo

de la secuencialidad, por ejemplo al otorgar pausas a la misma música mediante la intercalación con silencios musicales y acciones paralelas a estos silencios. Así vemos una posibilidad de interrelación que se manifieste en el filme, dándonos cuenta que la predominancia del código musical, a pesar de ser inevitablemente la base del film, en cuanto a su diversidad de códigos, no es un predominancia del todo rígida, si no que da cabida a los otros elementos para interceder en la estructura de la cadena, ampliando las posibilidades de dinámicas, ya sean narrativas, rítmicas, o de organización secuencial y montaje.

De tal manera podemos establecer como conclusión que la música determina a la banda de imagen, al guión, al relato, al montaje a la puesta en escena, al discurso, todo se desprende de la música, incluso la estructura del film en una interrelación que determina la cadena audiovisual, cuya estructura de códigos responde a un encadenamiento que funciona en varios niveles de asociación a la jerarquía código sonoro:

En un primer nivel general podemos apreciar como la historia y el relato se desprenden del código sonoro, al estar originado el film en base a la ópera rock, la que es la contenedora original de la historia, determinando así el origen del film en si, desde el código sonoro, ya que la música como banda sonora, se hace presente, dentro del film, manteniendo la integridad de los temas como unidades, pero no así de la estructura del álbum, por lo tanto podemos ver un primer nivel en la interrelación entre los códigos, que es que la narrativa en su historia se desprende desde la música.

En otro nivel de encadenamiento, vinculado a la línea temporal de la película en su totalidad, asociado al ordenamiento de los temas, podemos ver que, el código de organización secuencial, esta directamente relacionado con el ordenamiento de los temas, ya que estos al presentarse en su integridad como unidades narrativas, determinan las secuencias que componen al film, dando así la primera forma de la estructura general del film, de todas formas esta estructura es retroalimentada por el montaje, el cual utiliza los temas como limites referenciales de sus unidades secuenciales, pero de un manera no rígida, sino que presenta cierto grado de libertad, al establecer momentos de “no música” que permiten otorgar naturalidad al ritmo del montaje, potenciado la expresividad de la música. A su vez, esta estructura inevitablemente determina al código narrativo, ya

que el relato depende necesariamente del montaje, que al estar planteado dentro de una lógica connotativa y de asociación, se adapta a esta estructura de una manera acronológica, relacionándose directamente con la secuencialidad de los temas, que para funciona como unidades narrativas, acceden a un forma de relato por medio de retazos de historia y estructura de ligazones, intercalando las distintas etapas de la vida de Pink. De tal forma podemos dar cuenta de la interrelación entre lo códigos, ya que en primera instancia es el código sonoro quien determina la secuencialidad del filme, pero a su vez el es código de organización secuencial quien adapta esta estructura dad, determinando también la forma de relato, que por último también determina la estructura, al reorganizar el orden de los temas, e incluso eliminando temas del disco original y agregando nuevos para potenciar las necesidades narrativas de la película, pero a su vez a través del montaje estructura las secuencias, dándoles el sentido de unidad narrativa al distribuir los contenidos en cada uno de los temas.

Por otro lado el encadenamiento de los códigos, en relación a la estructura interna de las secuencias, sucede desde el código sonoro que manifiesta su jerarquía, ya que la música al ser utilizada de manera integra, en la duración y desarrollo de cada tema, otorga el ritmo al montaje a través de la pulsión natural de cada uno de los temas, que al poseer un ritmo implícito en la música, es por medio del montaje, que el código de organización secuencial transfiere este ritmo a la organización de la imagen, adaptándose a sus momentos de expansión y condensación, debido al rol hegemónico de la música, que en mucho instantes dentro del film, da la instancia para realizar un montaje de shock y alternancia, que permite el estilo del relato y a su vez el de la narrativa que potencia el desarrollo del personaje por medio de estos recursos del montaje. De tal manera que nuevamente podemos evidenciar el comportamiento del encadenamiento de los códigos, que responden al código sonoro, respetando su pulsión, que da origen al funcionamiento del encadenamiento, pero que al manifestarse la naturaleza propia del código, de que su funcionamiento depende de la interrelación entre los códigos, es que el código sonoro activa la cadena, presentando la materia de expresión, la música, que da pie a todo el encadenamiento, pero a su los códigos de organización secuencial y narrativo, retroactivan el funcionamiento de la cadena, por un lado el código de organización secuencial, a través de utilizar los temas como unidades que originan las secuencias del filme, crea una nueva estructura, adaptando la estructura original del disco y además de utilizar la pulsión y el ritmo musical, para potenciar el estilo del filme y la intención narrativa; y por otro lado, el código narrativo, se afirma de esta estructura, aprovechando las

secuencias y la naturaleza misma de la historia y el personaje, para potenciar el desarrollo del relato, tanto en una visión global del film, como en una estructura narrativa interna de cada una de las secuencias.

Es decir que el código sonoro determina al código secuencial y al código narrativo, entregándole ciertos parámetros, siendo ahí donde recae el poder de su jerarquía, parámetros sobre los cuales deben funcionar, y que guardan relación con la estructura del relato, sus contenidos narrativos y la estructura interna de las secuencias. Pero a su vez el funcionamiento de los códigos es retroactivo, ya que por un lado ambos códigos, modifican la percepción de código sonoro, adaptándolo a las necesidades del relato y además, su funcionamiento no es de exclusivo con el código sonoro, sino más bien de una interacción entre los códigos, ya que el código narrativo, para poder manifestarse depende del código secuencial, pero su vez lo determina, ya que es quien decide sobre los contenidos que la organización presentara y por ende, determina cual es el uso que código secuencial otorgará, tanto a la puesta en imágenes, como a la puesta del código sonoro.

PINK FLOYD

Pink Floyd surgió en 1964 a partir de una banda llamada Sigma 6, que cambió su nombre sucesivamente a T-Set, Megadeaths, The Screaming Abdabs, The Architectural Abdabs y The Abdabs. Cuando la banda se separó, algunos de sus miembros (los guitarristas Bob Klose y Roger Waters, el baterista Nick Mason y el tecladista Rick Wright) formaron una nueva banda llamada Tea Set que posteriormente decantaría en el nombre The Pink Floyd Sound y finalmente en PINK FLOYD, banda que con el tiempo llegó a ser famosa por su rock psicodélico, letras filosóficas, experimentación musical y elaboradas presentaciones en vivo. Su nombre fue adaptado por Syd Barrett de la conjunción de los nombres de pila de los músicos bluseros norteamericanos Pink Anderson y Floyd Council, influencias musicales propias de la banda.

Lanzaron su primer álbum *The Piper at the Gates of Dawn* en 1967, aunque previamente habían editado los singles *See Emily Play* y *Arnold Layne*, siendo por aquella época Syd Barrett la indiscutida figura y el líder de la banda. Sin embargo, la adicción a drogas psicotrópicas como el LSD mermaron la salud mental de Syd, por lo que en 1968 se incorpora a David Gilmour como quinto miembro a fin de suplir los intervalos no lúcidos de Barrett, quien finalmente dejó la banda por sus problemas mentales, siendo reemplazado completamente por Gilmour. En el segundo disco de Pink Floyd, *A Saucerful of Secrets*, sólo aparece un tema de Barrett: *Jugband Blues*.

Ya estando así conformada la banda⁴ se toman algunos años y algunos discos en experimentación buscando el verdadero sonido de Pink Floyd. Así aparecen el ya mencionado «*A saucerful of secrets*», además de otros discos bastante experimentales tales como *Ummagumma*, *Atom Heart Mother* y *Meddle*. También compusieron las bandas sonoras de las películas *Music From The Film 'More'* (disco homónimo) y *La Vallé (Obscured by Clouds)*.

Según los propios integrantes este sonido lo encuentran tras experimentar con el

⁴ Revisar Anexo numero XX: miembros oficiales de la Banda.

rock progresivo, el rock espacial, el rock sinfónico e instrumental en Echoes del disco Meddle. Cabe mencionar que la clasificación de rock progresivo suele tener diversas acepciones y diferentes nombres , pero no debe cometerse el error de considerarlo como un genero que nada mas mezcla la música rock con la música docta, esta rama del Rock recibe su nombre porque engloba una su concepción genérica la idea de proyecto o programa según lo planteado por salas Zuñiga.

*“ En el sentido de reportar y comportar un todo estético, una síntesis donde la información musical sea en sí misma el discurso y el mensaje a la vez. La progresiva es una tendencia que se preocupa más por la estética que por la espontaneidad, por la belleza más que por la dinámica, por el procesamiento más que por el recurso corporal ”*⁵ - *“Una pasión concebida dentro de un proceso intelectual, una idea expresada con ardor y energía, una transgresión que se remite al propio discurso, a la propia obra, que es a la vez rebeldía y formulación de una síntesis nueva en lo cultural”*⁶.

A partir de ahí Roger Waters toma la responsabilidad como compositor de casi todas las letras de Pink Floyd. En 1973 aparece The Dark Side Of The Moon, obra cúlmine de Pink Floyd, en donde se explora conceptualmente la temática de la locura del hombre moderno. Ha sido el disco que más tiempo ha estado en la lista de los 200 discos más vendidos de Billboard: 741 semanas (14 años). Posteriormente vendrían Wish You Were Here , un disco tributo a Syd Barrett; y Animals , en donde se clasifica a los seres humanos en «perros», «cerdos» y «ovejas», en alusión al libro «Rebelión en la Granja» de George Orwell. Fue durante la gira de este último disco en que ocurrió un accidente que definiría el futuro disco de la banda: En un concierto en Montreal, molesto porque la gente pedía que se repitiera la canción Money , y ante el comportamiento agresivo de uno de los espectadores de la primera fila, Waters le escupió en la cara. Esto llevó a Waters a reflexionar sobre la alienación entre el grupo y sus fans, entre los cuales se interpondría un muro.

“ Aunque el incidente del escupitajo fue desconcertante en ese momento, sirvió para alimentar la creatividad de Roger, quien desarrollo el esbozo para un

⁵ SALAS ZUÑIGA, FABIO, El Rock – Su historia, Autores y estilos, Editorial Universidad de Santiago. (2000) Pág. 96.

⁶ SALAS ZUÑIGA, FABIO, El Rock – Su historia, Autores y estilos, Editorial Universidad de Santiago. (2000) Pág. 96. Refiriéndose a una definición de la tendencia progresiva , según la definición nietzscheana sobre el arte dionisiaco y arte apolíneo (<< El origen de la Tragedia>>).

espectáculo basado en el concepto de un público separado de sus ídolos tanto física como mentalmente”⁷.

De las reflexiones consiguientes y las respectivas composiciones, apareció el disco *The Wall* (1979), la obra conceptual por excelencia del rock. Fue planteada tanto como un disco de estudio, un espectáculo en vivo y una película (la cual sería realizada en 1982 por Alan Parker y protagonizada por Bob Geldof). Durante las grabaciones del disco surgieron evidentes tensiones entre Waters y el tecladista Rick Wright, quien fue expulsado del grupo, aunque siguió como miembro asalariado del mismo, además de diferentes roces entre los miembros de la banda que en el futuro llevarían a la ruptura de esta. En 1983 aparecería el disco más político de Pink Floyd: *The Final Cut*, con fuertes alusiones en contra de las dictaduras y la guerra. Sería también el último disco de Roger Waters en la banda.

En 1985, David Gilmour y Nick Mason planean volver a grabar bajo el nombre de Pink Floyd, sin embargo Roger Waters se opone terminantemente a esto, dado que da por terminada a la banda. Waters y sus ex compañeros se enfrentan judicialmente, llegando finalmente a un acuerdo en virtud del cual Gilmour y Mason podrían seguir ocupando el nombre Pink Floyd, pero Waters se reservaría los derechos sobre el concepto artístico «*The Wall*». Gilmour y Mason lanzarían el disco *A Momentary Lapse of Reason* en 1987, con Richard Wright como músico de estudio, y en 1994 el disco *The Division Bell*, ahora con Wright como miembro oficial de la banda.

Pink Floyd es una de las bandas más exitosas e influyentes, con ventas estimadas de 73.5 millones de copias en EEUU y más de 200 millones en todo el mundo. Si bien está en receso desde 1994, tras el cierre de la gira «P.U.L.S.E.», han aparecido nuevas reediciones y compilaciones de sus obras, hasta que en 2005, para el concierto *Live 8*, Pink Floyd volvería a tocar, nuevamente con Roger Waters en la formación.

Así Pink Floyd se manifiesta dentro de la Rama del Art Rock, un estilo musical que siempre se mantuvo en una búsqueda que iba más allá de lo musical, en una

⁷ MASON, NICK. Dentro de Pink Floyd, Ediciones Robinbook, Argentina Buenos Aires (2007). Pág 176.

búsqueda estilística, en una búsqueda filosófica y discursiva, formando parte de un este periodo musical prolífico, junto a artistas de la categoría como David Bowie o Génesis, que lideran una era en que los límites alcanzaron distancias impensadas, donde nada era imposible, donde el uso de nuevas herramientas y medios era la forma de hacer las cosas en una exploración de colores, formas y música completamente nuevas.

THE WALL (contexto histórico de la Obra)

Resulta claro para cualquier persona que sienta tan solo una pequeña afición o gusto por la música, para comprender la posición privilegiada que posee The Wall en la historia del rock, concebida como una obra que va más allá de lo meramente musical. Desde su lanzamiento en el año 1979 y su subsecuente película en el año 1982, El MURO se ha convertido en sinónimo, si no es que en la definición del término “álbum conceptual”. Auditivamente explosivo en el disco y visualmente explosivo en la pantalla, The Wall nos relata la vida del personaje PINK, desde sus días de niñez en Inglaterra, afectados por las secuelas de la Guerra, hasta su autoimpuesto aislamiento al convertirse en una mundialmente conocida estrella de rock, desencadenando en un clímax que lo lleva a una destructiva catarsis espiritual.

The Wall es sin dudas un hito musical que merece el título de Arte. Como la gran mayoría del Arte, El disco conceptual de Pink Floyd, es una combinación de la imaginación y sucesos de la vida personal del autor. El álbum se originó durante el Tour “Animals”, en 1977, cuando Roger Waters, *frontman* de la banda, desilusionado de la fama y el estatus de Dios que los fans atribuían a las estrellas de rock, se desencantó de la aparente falta de pensamiento de la audiencia, escupiendo en la cara a un espectador de uno de los conciertos. Junto con estos sentimientos de alineación, además de aquellos que brotaban por la pérdida de su propio padre durante la segunda guerra mundial, es que Waters comenzó a encarnar al personaje de Pink. Syd Barret, primer vocalista de la banda y sus salvajes historias acerca de sus escapes con las drogas y el subsecuente abandono de su vida en este mundo, proporcionó del material suficiente de inspiración a Roger Waters para la creación del temperamental estrella de rock Pink. La contribución de sus compañeros de Banda David Gilmour, Nick Mason, y Richard Wright, permitieron los pincelazos finales para la creación del antihéroe contemporáneo y reflejar la lucha de cada hombre de la modernidad para encontrar o quizás perderse a si mismo, en un siglo fragmentado por la guerra. En

primera instancia, The Wall es un alegato en contra de las estructuras que tienden a hacer de nosotros individuos programados, receptivos pero sumisos; pero también es una reflexión de cómo el Rock tiende a consolidarse como factor de poder, donde puede llegar a degenerar en manifestaciones de fascismo grupal que terminan por desvirtuar el tradicional significado libertario del rock.

De esta forma es que “The Wall se transformo un obra de gigantes proporciones que consideraba un álbum musical conceptual de disco doble, proveniente de las imaginación y experiencias vividas por Roger Waters que nos cuentan la historia de Pink, e interpretadas por Pink Floyd en un muestra de música progresiva, siendo esta la base de la búsqueda de mezclar todas las posibilidades en busca de un resultado nuevo, la realización del arte producto del proceso y la sumatoria.

*“ Estilísticamente, la música progresiva es una fusión o mixtura entre géneros distintos, rock and roll, folclore, jazz, música clásica, docta, dodecafónica, electrónica, étnica, sinfónica, de cámara, etc. De toda esta gama de posibilidades, la música progresiva extrae su esencia y su expresividad. Además, esta línea asume como distintivas de su ser dos elementos centrales de su recurso expresivo: la tecnología y el sincretismo”*⁸.

*“The Wall es una obra que representa una gran cantidad de material que abarca diversos medios: el disco, los conciertos – realizados con proyecciones, efectos escénicos y accesorios diversos – y una película. Desde el principio, ésta había sido la intención de Roger. Ya había mostrado su debilidad por explorar los elementos de multimedia, Pero The Wall llevó las cosas considerablemente mas lejos”*⁹

Como vemos la música no fue suficiente para calmar las necesidades expresivas de la agrupación, es en este sentido que el espectáculo en “The Wall creció de manera exponencial con un Show escénico de colosales dimensiones a cargo del diseñador y dibujante, el artista Gerald Scarfe, quien supo plasmar las inquietudes de la imaginación de Roger Waters , haciendo real el mundo creado sobre el personaje Pink y la puesta en escena que llegaría a separar al público del escenario .

⁸ SALAS ZUÑIGA, FABIO, El Rock – Su historia, Autores y estilos, Editorial Universidad de Santiago. (2000) Pág. 96.

⁹ MASON, NICK. Dentro de Pink Floyd, Ediciones Robinbook, Argentina Buenos Aires (2007). Pág 176.

“ Con toda ampulosidad de un concierto de rock - fuegos artificiales y efectos especiales – el concierto empezaría con una banda de músicos que simularía ser nosotros ascendiendo desde debajo del escenario, cada uno de sus miembros equipados con máscaras parecidas a nuestros rostros. Cuando la pirotecnia y los efectos especiales llegaban a su clímax, el primer grupo de músicos se congelaba, y las luces mostraban a la autentica banda detrás de ellos. Con el transcurso del concierto, el muro se iba construyendo progresivamente, para que así la primera mitad finalizara con el último ladrillo, a punto para ser colocado en su lugar. Cada noche el equipo de ayudantes conseguía completar el muro unos 90 segundos antes del tiempo previsto. Teníamos una cantidad de música de relleno para que el último ladrillo coincidiera con la última frase de <<Goodbye Cruel World>>, la última canción de la primera mitad. Una vez completado el muro, hecho con 340 cajas de carton reforzado a prueba de fuego y cada uno de unos 1,2 metros de ancho por 0,9 metros de alto y 0,3 metros de profundidad, tenía una altura de 10 metros y una anchura de 78 metros. La segunda mitad del concierto empezaba entonces con el muro intacto en frente del grupo. El muro se usaba para proyectar segmentos de películas animadas realizadas por Gerald Scarfe. En un momento dado, un puente levadizo del muro se abría para mostrar la escena de una habitación de hotel. En otro, durante << Comfortably Numb>>, Roger aparecía frente al muro, mientras David surgía en la parte superior para tocar el solo”¹⁰.

Desde este mundo, es que se proyecta la creación del film a cargo de Alan Parker, constituyendo parte de una obra de dimensiones titánicas, en una búsqueda de plasmar cada uno de los contenidos del disco, impreso en su música atmosférica y espacial, y en las letras de cada uno de los temas que con sus contenidos metafóricos, nos narran la desgarradora existencia de Pink, en su constante lucha mental, producto de una vida marcada por el dolor. Es de esta forma que nace un estructura narrativa que permite la aparición de tal guión cinematográfico, que representa a la música a cabalidad, la cual escuchamos desde el inicio hasta el fin del álbum, fusionándose con los sonidos de efecto, como explosiones, helicópteros, los gritos de los niños, sonidos que potencian el dramatismo de la puesta en escena, cargada de una estética, saturada por el color y la sombra, con escenarios de gigantes dimensiones, en los que se desenvuelve el personaje, entrando en un estado mental que mezcla su realidad con sus problemas mentales, esto aun mejor retratado por la audacia de las animaciones a cargo de

¹⁰ MASON, NICK. Dentro de Pink Floyd, Ediciones Robinbook, Argentina Buenos Aires (2007). Pág. 187 Extractos de Nick Mason refiriéndose al Show en vivo de The Wall.

Gerald Scarfe, que dotan al film de una característica singular y mágica, en la combinación de los formatos, llegando a un resultado único, por medio de una narrativa transversal y asociativa que se desarrolla en varios niveles, diferentes retazos de la historia, para construir una historia completa, sintetizando en imágenes la ópera rock.

EL MUSICAL (contexto histórico)

Entre 1929 y 1930 surgió en Broadway, Estados Unidos, la comedia musical, género que atrajo rápidamente a los espectadores. Los productores le dieron mucha importancia al baile que acompañaba las melodías, con temáticas que realmente no tenían ninguna trascendencia; incluso, podían llegar a ser aburridos, pero la música era capaz de dar un giro al producto.

Alguna de las películas que lograron una buena acogida entre el público fueron El desfile del amor, La viuda alegre y Melodía de Broadway. Pero sin duda, la comedia que marcó esta época fue Cantando bajo la lluvia, cuyos protagonistas, Gene Kelly y Debbie Reynolds, tuvieron gran aceptación entre los espectadores. Dentro de las comedias musicales, una película que cautivó al público fue El Mago de Oz (1939), dirigida por Víctor Fleming y protagonizada por Judy Garland, quien se convertiría en la primera artista musical de la década del cuarenta.

Además del musical americano existen en los cincuenta traslaciones desde los escenarios de Broadway como las óperas negras. Desde los sesenta ha evolucionado hacia fórmulas más variadas y complejas, desde el musical dramático a la ópera rock, el musical pop, las biografías de músicos y grupos o la plasmación de conciertos de rock y otros híbridos. Es así como la presencia de la música en la historia del cine, ha tenido una cabida gracias a su capacidad de generar imágenes y relatos, es de esta manera que el musical es posible, con su desarrollo en el tiempo del cual es parte la asociación a la ópera rock, y por ende a The Wall. De esta forma podemos comprender que la música tiene mucho que decir y transmitir en relación a la imagen, como manifiesta Michel Chion, que la música puede tornarse un motor de lo que ocurre en la pantalla y por ende de lo que ocurre en nuestro interior.

“Eso se debe, probablemente, a razones físicas. Mientras que el impacto luminoso de una imagen está localizado en un punto de nuestro campo visual, el del sonido

esta localizado en nuestro oído y en nuestro cuerpo”¹¹.

Es decir el sonido es bisensorial, afecta a más de uno de nuestros sentidos, impactándonos por la audición y por el tacto, la piel, nuestro cuerpo.

“La música en el cine es una forma de sonido más canalizada y más concentrada que las otras (a causa de su carácter rítmico y tonal) y encarna una fuerza que actúa. Actúa, para empezar sobre los personajes: no es de extrañar que la música acuda a la cita en los momentos de desahogo, de éxito, de eclosión del alma o del cuerpo”¹².

MUSICAL y ROL SOCIAL

Es debido a esta capacidad de mover y remover al espectador, que el musical desde sus inicios ha cumplido con un rol social e incluso político, como hace alusión Michel Chion respecto al tema, refiriéndose al Filme Musical social, procedente a las intenciones, en los orígenes del cine con sonido sincrónico, de hacer de este una nueva forma de opereta social, incluso pedagógica, política y satírica, inspirándose en obras preexistentes de montajes teatrales y operáticos como es el caso de *La ópera de tres centavos* de Brecht y Kurt Weill, donde muchos de los casos las obras eran pensadas directamente para el cine, como dramas y comedias musicales, a su vez muchas de las comedias musicales de Hollywood son adaptaciones de espectáculos de Broadway o compilaciones de canciones y músicas preexistentes, sobre los cuales se construye una historia.

“Mediante el sesgo de la canción y el ballet, los autores sueñan con hacer del cine un arte del testimonio y de luchas, un arte con mensaje, incluyendo a veces ciertas comedias musicales de la Warner, cuando las chicas de Busby Berkeley denuncian, a través de las canciones de Dublin y Warren las desgracias debidas a la depresión o deploran la suerte de las viudas de antiguos combatientes de la Gran Guerra”¹³.

Existe así una contundente lista de filmes que, por medio del musical busca dirigir un mensaje tanto a los personajes como al espectador, asumiendo un rol involucrado con el contexto social y político, como *Robber Symphony* (1936), dirigido y musicalizado por Friedrich Feher, *Sólo se vive una vez* (you Only live

¹¹ CHION, MICHEL. La música en el Cine. Editorial Paidos, España (1997)Pág. 225.

¹² CHION, MICHEL. La música en el Cine. Editorial Paidos , España (1997)Pág. 226

¹³ CHION, MICHEL. La música en el Cine. Editorial Paidos , España (1997)Pág. 105.

once, 1937) de Fritz Lang o *Se acabó la Crisis* (*La crise est finie*, 1934) de Robert Siodmak, películas que pertenecen a una tradición en la que la música se hace presente en el cine tomando una posición privilegiada, para transmitir un mensaje, por que es el cine musical, el que es capaz y consiste en unir la palabra, el canto el instrumento y la danza. Así, la canción otorga a las películas una especie de universalidad, apareciendo el fenómeno del hit musical, aquel tema que convive entre el éxito popular y su presencia en la banda sonora original de un filme, capaz de transmitir un mensaje más allá que cualquier recurso, fenómeno presente desde la década del veinte, con ejemplos míticos en el tiempo como Charles Chaplin, Elvis Presley o Judy Garland y del que no está exento Pink Floyd y *The Wall*, con los temas éxitos de ventas *Another Brick in the Wall* o *Comfortably Numb*¹⁴.

ANIMACIÓN

En la actualidad, el concepto de animación abarca una extensa gama de posibilidades de creación, en una diversidad de casi innumerables técnicas que han evolucionado junto a la tecnología y el cine en el transcurso de los años, que van desde la animación tradicional con imágenes o dibujos animados, hasta las tecnologías actuales de animación 3D, posible gracias a la informática que se puede dividir en dos campos de herramientas de creación y medios de representación, pasando a su vez por el Stop Motion, que implica la animación de objetos, ya sean muñecos marionetas, figuras de plastilina, etc. Además de la animación experimental, la animación Motion Capture, y una gran variedad de ramas de la animación.

El mundo de la animación es tan vasto que para abarcar todas sus facetas y especificar sobre cada una de ellas, en sus diferentes técnicas, sería necesario realizar un o más estudios exclusivamente sobre el tema, mas no es la intención de este apartado en el marco teórico presente, sino más bien detallar sobre los aspectos básicos que envuelven al concepto animación, para tener un mejor entendimiento de su participación dentro del film.

¹⁴ Revisar Anexo número 4: Discografía de Pink Floyd, Listado de Éxitos y Ranking.

La definición correcta de la palabra animación proviene del latín, lexema anima, que significa alma. Por tanto, la acción de animar se debería traducir como "dotar de alma", refiriéndose a todo aquello que no la tuviera. Es de este modo que podemos decir que la idea básica que envuelve a cualquier tipo animación es otorgar vida por medio de la ilusión de movimiento a imágenes y/u objetos fijos, es decir la animación es un proceso utilizado para dar la sensación de movimiento a imágenes, dibujos u objetos inanimados.

La idea de recrear la ilusión del movimiento con una serie de dibujos es más antigua que el nacimiento del cine, Historiadores se remontan incluso a la prehistoria y las figuras rupestres donde se intentaba expresar movimiento a pesar de ser dibujos estáticos, tendencia a representar diferentes fases de movimientos que se hace presente en otras culturas posteriores como en Egipto o Grecia.

Los primeros intentos reconocidos de animación con proyección de imágenes datan del siglo XVII mediante grabados en cristales capaces de proyectar diferentes fases consecutivas del movimiento, cambiando los cristales de forma mecánica. Pero es en el siglo XIX con el descubrimiento de el "Principio de Persistencia de la Visión" o " principio de las impresiones retinianas" o "efecto estroboscópico", desarrollado por investigadores como Peter Mark Roget o el físico Joseph Plateau, fundamento en el que se basan todas las imágenes proyectadas que se conocen hoy en día, este fenómeno incentivó a otros inventores a la creación de una serie de juguetes ópticos que mostraban situaciones de ilusiones de movimientos como fueron el Thaumatrope, el Fenakistoscipio, de Joseph Plateau o el Zoótropo de William Horner, entre muchos otros, además de ser el pie para la invención del cinematógrafo de los hermanos Lumière y el nacimiento del cine.

ANIMACION y CINE

"animación cinematográfica es el registro de fases de una acción imaginaria creadas individualmente, de tal forma que se produzca ilusión de movimiento cuando son proyectadas a una tasa constante y predeterminada, superior a la de la

persistencia de la visión en la persona."¹⁵

El cine registra imágenes reales en movimiento continuo, descomponiéndolo en un número discreto de imágenes por segundo. En el cine de animación no existe movimiento real que registrar, sino que se producen las imágenes una por una (mediante dibujos, modelos, objetos y otras múltiples técnicas), de forma que al proyectarse consecutivamente se produzca la ilusión de movimiento. Es decir, que mientras en el cine de imagen real se analiza y descompone un movimiento real, en el cine de animación se construye un movimiento inexistente en la realidad.

De este modo existen estándares de registro y proyección, dentro de los cuales el más común es de 24 imágenes por segundo. En otras palabras se toma una fotografía de la imagen cada veinticuatroavo de segundo, velocidad de sucesión de imágenes que permite al ser humano, a través de la fisiología de la visión tener la ilusión de movimiento.

En la animación, sin embargo, las imágenes no se toman sino que se producen individualmente, y por ello no tienen que cumplir necesariamente con el estándar del cine. Una película de animación puede tener siempre 24 fotogramas por segundo, pero no necesariamente todos esos fotogramas muestran imágenes diferentes: en la animación, las imágenes suelen repetirse en varios fotogramas de tal modo que existen varias tasas de animación. En unos: cada imagen es diferente, sin repetición. 24 imágenes por segundo, 1 imagen cada fotograma. En doses: cada imagen se repite dos veces. 12 imágenes por segundo, 1 imagen cada 2 fotogramas. En treses: cada imagen se repite tres veces. 8 imágenes por segundo, 1 imagen cada 3 fotogramas. En la misma lógica se ha calculado que el umbral visual por debajo del que ya no se capta un movimiento sino imágenes individuales es de 7 imágenes por segundo.

De lo anterior se desprenden la clasificación de la animación en dos, por una lado *Animación completa* es cuando se anima en unos o en doses. Es el estándar de la animación estadounidense para salas de cine, principalmente las películas de Walt Disney, y también los largometrajes europeos. Generalmente, se animan las escenas con muchos movimientos rápidos en unos, y el resto en doses (la pérdida de calidad de la ilusión de movimiento es imperceptible).

¹⁵ Según lo planteado por el animador y director norteamericano Gene Dietch en su artículo "How to succeed in Animation" (2001) Part 1, Chapter 2.

Animación limitada es cuando se anima en una tasa inferior. El estándar del animé japonés es animación en treses. La pérdida de calidad ya es perceptible si se es observador. El concepto de animación limitada también afecta a otros aspectos diferentes de la tasa. Por ejemplo, es animación limitada cuando se repiten ciclos: pensemos en el típico recurso en que el personaje animado corre, mientras el fondo aparece una y otra vez, repitiendo las mismas imágenes en el mismo orden una y otra vez. Hay que tener en cuenta que diferentes elementos de la imagen (un personaje, otro personaje, un objeto móvil, un plano del fondo, otro plano del fondo) se animan por separado, y que por tanto dentro de la misma escena puede haber elementos con diferentes tasas de animación.

Por último debemos mencionar que las técnicas de animación utilizadas en el film *The Wall* se basan principalmente en una animación tradicional, hecha mediante dibujos animados, a pesar de no ser la típica concepción del cartoon, sino más bien un dibujo artístico y experimental a cargo de Gerald Scarfe, en base a ilustraciones pintadas, pero que técnicamente se crea dibujando cada fotograma. Además se utiliza la técnica de *Rotoscopía* que se basa en dibujar directamente sobre la referencia, que pueden ser los cuadros de la filmación de una persona real, por ejemplo en el minuto 50 del film, escena en la que suena el tema "*Don't leave me now*", Penúltimo de la primera parte correspondiente al primer disco de dos del álbum, mientras Pink se encuentra semidesnudo y ensangrentado, tirado sobre un sillón frente al televisor en la habitación del hotel, que extrañamente se encuentra vacía aparte de lo ya mencionado, cuando de pronto en la pared aparece una sombra, silueta de una mujer que camina hacia él para terminar transformándose en una Mantis, insecto dibujado por Scarfe, que acosa y persigue a Pink dentro de la habitación, en una representación de la retorcida psiquis del personaje y su desvirtuada imagen de la mujer y la figura materna.

BIBLIOGRAFIA Y DOCUMENTACION.

- CHION, MICHEL. *La Audiovisión*, Editorial Paidós, España (1993).
- CHION, MICHEL. *La música en el Cine*. Editorial Paidós, España (1997).

- DEL VILLAR MUÑOZ, RAFAEL. Trayectos en Semiótica Fílmico/Televisiva, Dolmen Ediciones (1997)
- METZ, CHRISTIAN. Lenguaje y Cine. Editorial Planeta Barcelona (1973).
- AUMONT, J. BERGALA, A. MARIE, M. VERNET, M. Estética de cine. Publicado en francés por Editions Fernand Nathan (1983). Ediciones Paidós (1985).
- AUMONT, J. MARIE, M. Análisis del Film, Ediciones Paidós, segunda edición (1993)
- ROMAGUERA, J. ALSINA, H. Textos y manifiestos del cine. Ediciones Cátedra (1980).
- STAM, ROBERT. Teorías del Cine. Ediciones Paidós (2000).
- MORIN, EDGAR. El Cine o el Hombre Imaginario, (1956).
- SALAS ZUÑIGA, FABIO, El Rock – Su historia, Autores y estilos, Editorial Universidad de Santiago (2000).
- MASON, NICK. Dentro de Pink Floyd, Ediciones Robinbook, Argentina Buenos Aires (2007).

Weblogafias:

DIETCH, GENE, en su artículo “How to succeed in Animation” (2001) .

<http://genedeitch.awn.com/>

<http://www.filmafinity.com/>

