

Encuentros entre las Musas y Narciso: estudio transversal audiovisual aplicado a un cortometraje musical de creación de Floria Sigismondi

Encounters between the Muses and Narciso: cross-sectional audiovisual study applied to a musical short film created by Floria Sigismondi.

Encuentros entre las Musas y Narciso: estudio transversal audiovisual aplicado a un cortometraje musical de creación de Floria Sigismondi.

Rencontres entre les Muses et Narcisse : étude audiovisuelle transversale appliquée à un court métrage musical réalisé par Floria Sigismondi

Встречи между Музами и Нарциссом: поперечное аудиовизуальное исследование, примененное к музыкальному короткометражному фильму, созданному Флорией Сигизмонди.

González Brito, Almudena

Universidad de La Laguna Facultad de Humanidades –Departamento de
Historia del Arte y Filosofía –Tenerife, España
agonzabr@ull.edu.es

González Brito, Almudena. “Encuentros entre las Musas y Narciso: estudio transversal audiovisual aplicado a un cortometraje musical de creación de Floria Sigismondi”, en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 41, NE 16 – julio-noviembre 2023 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUIYO, pp. 253-284.

Resumen

Este trabajo analiza el encuentro de Narciso con dos musas, la imagen y la música, en el cortometraje *Knowing through nothing* (2014) dirigido por Floria Sigismondi. Se profundiza de forma transversal en la relación poética entre las musas y, su conjunción en la creación artística a través del concepto del misterio y distorsión de la realidad. La narración es conducida por la interpretación de Jamie Bochert en un contexto onírico vertebrado a través de sonidos, efectos, música, sincronía y letra, articulados en perfecta conjunción. Se producen intensos efectos psicofisiológicos con la utilización de elementos sonoros que van a potenciar la atmósfera de la producción, rica en signos hipertextuales de diferentes disciplinas artísticas como el surrealismo con notable influencia metafísica. Estos elementos conceptuales subyacen al mensaje comercial de la naturaleza del cortometraje relacionada estrechamente con la idea estética de la productora Newbar K. En conclusión, es esta una exploración de la lógica del sueño, la identidad, la superstición, la coincidencia y el misticismo donde la luz, el fuego, el reflejo, los objetos y el cuerpo juegan un papel importante en este encantamiento contado a través de fragmentos que unidos a lo acústico crean un discurso trascendental de valor artístico contemporáneo.

Palabras clave: cortometraje, Floria Sigismondi, hipertextualidad, sonoridad

Abstract

This paper analyzes Narciso's encounter with two muses, as well as the image and music, in the short film "Knowing through nothing" (2014) directed by Floria Sigismondi. The analyzes focuses on the poetic relationship between the muses and the artistic creation through the concept of mystery and distortion of reality. The film features Jamie Bochert in a perfectly articulated dreamlike context structured through sounds, effects, music, synchrony, and lyrics. Intense psychophysiological effects are produced with the use of sound elements that will enhance the atmosphere of the production, rich in hypertextual signs from different artistic disciplines such as surrealism with notable metaphysical influence. These conceptual elements underlie the commercial message of the short film closely related to the aesthetic idea of the production company NewbarK. In conclusion, this is an exploration of the logic of dreams, identity, superstition, coincidence, and mysticism where light, fire, reflection, objects and the body play an important role. This enchantment

conveyed through fragments that together with the acoustic create a transcendental discourse of contemporary artistic value

Key words: short film, Floria Sigismondi, hypertextuality, sound

Resumo

Este trabalho analisa o encontro de Narciso com duas musas, a imagem e a música, no curta-metragem *Knowing through nothing* (2014) dirigido pela Floria Sigismondi. Profunda-se de forma transversal a relação poética entre musas e, a sua conjugação na criação artística através do conceito do mistério e distorção da realidade. A narração é conduzida pela interpretação de Jamie Bochert em um contexto onírico vertebado através de sons, efeitos, música, sincronia e letra, articulados em perfeita conjugação. Se produzem intensos efeitos psicofisiológicos com a utilização de elementos sonoros que vão potenciar a atmosfera da produção, rica em signos hipertextuais de diferentes disciplinas artísticas como o surrealismo com notável influência metafísica. Estes elementos conceituais da natureza do curta-metragem relacionada estreitamente com a ideia estética da produtora NewbarK. Em conclusão, é esta uma exploração da lógica do sonho, a identidade, a superstição, a coincidência e o misticismo onde a luz, o fogo, o reflexo, os objetos e o corpo jogam um papel importante neste encantamento contado através de fragmentos que unidos ao acústico criam um discurso transcendental de valor artístico contemporâneo.

Palavras chaves: Curta-metragem, Floria Sigismondi, hipertextualidade, sonoridade

Résumé

Ce travail analyse la rencontre de Narcisse avec deux muses, l'image et la musique, dans le court métrage *Knowing through nothing* (2014) réalisé par Floria Sigismondi. On approfondit de manière transversale la relation poétique entre les muses et leur conjonction dans la création artistique à travers la notion de mystère et de déformation du réel. La narration est conduite par l'interprétation de Jamie Bochert dans un contexte onirique vertébré à travers des sons, des effets, de la musique, de la synchronie et des paroles, articulés en parfaite conjonction. Des effets psychophysiologiques intenses se produisent avec l'utilisation d'éléments sonores qui vont renforcer l'atmosphère de la production, riche en signes hypertextuels issus de différentes disciplines artistiques comme le surréalisme avec une influence métaphysique notable. Ces éléments

conceptuels sous-tendent le message commercial de la nature du court métrage étroitement lié à l'idée esthétique de la société de production NewbarK. En conclusion, il s'agit d'une exploration de la logique du rêve, de l'identité, de la superstition, de la coïncidence et du mysticisme où la lumière, le feu, le reflet, les objets et le corps jouent un rôle important dans cette incantation racontée à travers des fragments qui, unis à l'acoustique, créent un discours transcendantal de valeur artistique contemporaine.

Mots clés: Court-métrage Floria Sigismondi , hypertextualité, sonorité

Резюме

В статье анализируется встреча Нарцисо с двумя музами, образом и музыкой, в короткометражном фильме *Knowing through nothing* (Познание сквозь ничего) (2014) режиссера Флории Сигизмонди. Он углубляется в поэтические отношения между музами и их соединение в художественном творчестве через концепцию тайны и искажения реальности. Повествование основано на интерпретации Джейми Бохерта в сказочном контексте, структурированном звуками, эффектами, музыкой, синхронией и текстами, сформулированными в идеальном сочетании. Интенсивные психофизиологические эффекты создаются с использованием звуковых элементов, которые усиливают атмосферу постановки, богатой гипертекстовыми знаками из различных художественных дисциплин, таких как сюрреализм с заметным метафизическим влиянием. Эти концептуальные элементы лежат в основе коммерческого посыла короткометражного фильма, тесно связанного с эстетической идеей продюсерской компании NewbarK. В заключение, это исследование логики сна, тождества, суеверия, совпадения и мистицизма, где свет, огонь, отражение, предметы и тело играют важную роль в этом очаровании, рассказанном через фрагменты, которые вместе с акустикой создают трансцендентный дискурс современной художественной ценности.

Слова: Короткометражный фильм, Флория Сигизмонди, гипертекстуальность, звук

Introducción

El argumento general de este cortometraje narra un conflicto femenino envuelto en misterio en diferentes escenarios. Este conflicto se manifiesta a través de la utilización de dos herramientas fundamentales, un velo y una máscara que se desenvuelven junto con la música. En relación al mapa audiovisual, el sonido del cortometraje es de forma extradiegética, es decir, ha sido añadido de manera artificial al desarrollo narrativo para con ello aumentar la carga expresiva de la narración enfatizando planos y secuencias. Los tipos de sonidos que percibimos son de varios tipos: ruidos/sonidos no naturales, ruidos/sonidos naturales, música instrumental y voz melódica, susurrante y de lectura. La música fue compuesta por Bochert, quien también es la actriz protagonista del cortometraje. Su trayectoria artística es interdisciplinar, pues en sus primeros momentos esta compositora fue modelo, aunque posteriormente se ha centrado en la música junto con la interpretación (Gordon, 2009). Esta dualidad estética donde la compositora también es quien realiza la actuación es un proceso complejo donde mediante dos disciplinas, composición e interpretación; participa y construye un producto cinematográfico de gran valor significativo. De esta manera, la unión entre estas dos materias, es fruto de la confluencia en un mismo autor que se refleja en la perfecta sincronía entre ambos conceptos artísticos.

División del relato según la relación entre imagen y sonido

El relato puede dividirse en tres partes estructurales según su naturaleza vinculada al audio y la imagen. La primera

parte, donde la imagen no se encuentra acompañada de música, sí se escuchan ruidos y susurros; una segunda y tercera parte, donde la imagen parece acompañar a la música y sonidos. Esta estructura es variable ya que, en un principio, la imagen es acompañada por el audio mediante sonidos, ruidos, ambiente, etc., pero en cuanto comienza la música, la imagen es sometida a los aspectos intramusicales como ritmo, armonía, dinámica y otros; todo ello a través de movimientos en sincronía con estos aspectos o parámetros. Además, junto con los aspectos, los componentes acústicos como timbre, tono e intensidad musical, contribuyen a delimitar las partes estructurales, resaltar y construir la imagen y narración. Este uso del sonido como elemento delimitador de las partes estructurales es potenciador de la imagen y de conductor de la fluidez narrativa mediante un hilo sonoro de conducción se encuentra en relación con el objeto para el que fue creado. El objetivo final de este producto es comercial, pues fue creado por una agencia de publicidad artística *NewbarK*¹ con el objeto de promocionar productos de lujo. El concepto del producto se puede observar de forma transversal no directa, por ejemplo, mediante las referencias a Chirico donde se sustituye el guante rojo de sus obras por objetos de lujo en la misma tonalidad como zapatos o un bolso; todo ello envuelto en la idea del misterio o lo desconocido, que también hace referencia al artista. Por otro lado, y de nuevo con objeto artístico—comercial,

¹ NewbarK, se trata de un proyecto colaborativo basado en un continuo entre artistas y visionarios para crear fascinantes imágenes en movimiento. Esta productora fue lanzada en 2009 por las hermanas estilistas Marjan y Maryam Malakpour, quienes crean una colección de lujo de zapatos y bolsos hechos a mano con una estética de diseño elegante y limpia.

aparecen otras referencias, en este caso al fotógrafo Witkin. Estas referencias son utilizadas mediante objetos como ropa o máscara facial, ello junto con la estética conceptual referencial de este fotógrafo. Así, la naturaleza de este cortometraje se encuentra subyacente de tal forma que la narración no muestra evidencia explícita a ella y es mediante el misterio y las referencias donde podemos observarla.

En la primera parte existe una ausencia de música, pero se escuchan susurros y ruidos leves similares a sonidos ambientales presentes en el día a día. Desde los títulos del cortometraje aparece un sonido similar al ruido del viento realizado con una lámina de percusión (metálica) que varía de intensidad de *piano* a *forte* dejando cuando finaliza el primer plano y encuadre en silencio. Este efecto sonoro produce un silencio auditivo que acompaña el vacío de la imagen (silla vacía), ello provoca en el espectador una sensación de comienzo y continuidad, mediante el sonido bruscamente inacabado; y la sensación de continuidad y expectación por conocer qué ocurrirá después del silencio que produce una atmósfera de tensión. Podemos denominar este sonido como sonido *arousal* utilizado para crear expectación en la siguiente imagen y dar continuidad a la narración. El plano del encuadre informa de una estética pasada pero aún vigente en escenarios de lo cotidiano no influenciados por las tendencias actuales. Esta imagen concreta de una habitación interior ofrece al espectador la localización de la narración y sin apenas audio. Es entonces, cuando comienzan los susurros y ruidos leves como sonidos introductorios que acompañan a la imagen en las primeras secuencias. En los siguientes dos planos aparece por primera vez la figura femenina, de pie

al lado de la ventana; concretamente, se produce un enfoque a su cabeza tapada mediante un velo y sus manos alrededor sujetándolo, es entonces, cuando se oyen los primeros susurros y sonido ambiental. El uso del velo hace referencia a la estética “provocación–ocultación”. El esquema sonoro que acompaña a la imagen en esta primera parte, desde los títulos, consiste en un efecto sonoro de *piano* a *forte*: desde el silencio del primer plano de la ventana a los susurros y ruidos de los siguientes planos que acompañan a la protagonista. Seguidamente, la imagen se encuentra acompañada de efectos sonoros. Se visualiza el exterior consistente en un jardín, mediante un plano de abajo arriba tal como lo haríamos nosotros al mirar el cielo desde nuestra perspectiva, además a este plano lo acompaña un sonido fuerte e inesperado *arousal* del que anteriormente hemos hablado (sonido industrial) y que corresponde a lo cotidiano como puede ser una bocina de un coche o sirena acompañado de un sonido ambiente como el aleteo de los pájaros. Un sonido *arousal* activa la capacidad de estar despierto y de mantener la alerta, es decir, la activación fisiológica del organismo. Se trata de una respuesta de activación primaria ya que se sabe que el estado de alerta se corresponde con una parte del cerebro interior que comprende los ganglios basales, el tronco del encéfalo y el cerebelo; un área cerebral que ya estaba presente en los reptiles y que continua en los humanos. Hay que recordar que en animales en los que existe una ausencia de un verdadero neocórtex como los reptiles, su registro mediante la técnica de la electroencefalografía (EEG) exhibe actividad lenta en el rango de la onda delta (De Verat et al., 1994). La actividad de onda lenta en humanos parece estar más relacionada con la dinámica de estructura

neuronales subcorticales de mayor antigüedad evolutiva y por lo tanto más preparada evolutivamente a responder a sonidos sin estructura como el ruido que se escucha en el plano exterior. Por tanto, este sonido cumple con la función de alertar al espectador, creando una expectativa. Se ha postulado que la música inarmónica disonante interfiere con un rendimiento cognitivo que requiere un mayor procesamiento cognitivo que la música armónica debido a su mayor complejidad acústica y estructura sintáctica irregular (Bonin y Smilek, 2016). Se ha informado que estas características musicales producen una mayor complejidad sensorial de situaciones inesperadas y desconcertantes, o momentos de expectativas incumplidas y niveles más altos de excitación (Bodner, Gilboa y Amir, 2007). En este caso, parece claro que mediante un sonido *arousal* se pretende producir las sensaciones de las que hemos hablado, es decir, producir un estado emocional más que cognitivo. Además, este plano exterior, que enfoca hacia las copas de los árboles y palmeras, se silencia el sonido bruscamente cuando aparece la figura femenina estática en el siguiente plano en el exterior. A continuación, la figura femenina continúa estática y vuelve a aparecer en el interior con una cabeza de cabra detrás mirando a través de la ventada con la cabeza tapada, la secuencia muestra a la mujer observándose a sí misma como figura femenina tendida en el suelo de espaldas al espectador, frontalmente opuesta a una estatua en horizontal en un jardín exterior con otras estatuas. La estatua que aparece con junto a la figura femenina y los fragmentos de las otras que aparecen son de estética romana, por los atributos que presenta como la toga y el pelo, se encuentra exenta con la mano en el pecho. Durante esta parte no hay susurros, pero sí acompaña el

ruido del viento que se muestra en el movimiento sincronizado con el sonido del velo de la protagonista. En el plano final la figura se mueve en el exterior por primera vez, se desdobra y contonea creando una expectativa.

Seguidamente en la segunda parte, la figura femenina mira por primera vez a la cámara con un antifaz sobre su cara en un plano retrato en sincronía con el comienzo de la música. Este antifaz recuerda a la máscara mitológica que es a su vez una representación, cargada de intenciones y simbolismos, convertidos en arquetipos que son parte del inconsciente colectivo e individual y representan los temores y aspiraciones de una civilización. En este caso se utiliza la máscara sobre la protagonista como elemento de representación de sí misma con intenciones y simbolismo. Es entonces cuando comienza la música mediante un pedal de un piano de seis notas que se repite una y otra vez (re, sol, la, si *b*, la, sol) en una métrica que parece ternaria y un ritmo pausado. El uso de un pedal se podría memorizar y repetir interiormente en muy poco tiempo porque se encuentra relacionado con tres conceptos muy presentes en música: predictibilidad, anticipación y expectación. Se ha relacionado que la sintaxis de tensión musical se genera mediante el uso armónico secuencial y jerárquico en pasajes musicales (pedal repetitivo ternario), que producen las respuestas psicológicas asociadas con ellos (Krumhansl, 2010). Este concepto de tensión musical está relacionado con el procesamiento de la estructura intra—musical por medio de factores estructurales subyacentes (Koelsh, 2014).

En este cortometraje la imagen acompaña y refuerza la generación de expectativas y predicciones a través de movimientos secuenciados, pausados y sincronizados de la

protagonista con la rítmica del pedal y que más tarde sincronizará con la letra de la música. Desde el interior del hogar vuelve el encuadre de la ventana del comienzo, pero con la protagonista de espaldas y con sus manos sobre la misma, el velo continúa sobre su cabeza para luego girarse y caminar pareciendo que se comienza a destapar. Ya sin velo en la cabeza, se mueve en diferentes escenarios, continúan los susurros que acompañan a los movimientos de la protagonista. La imagen que acompaña la música a lo largo de distintos planos de la protagonista donde se encuentra presente la estética de la provocación—ocultación mediante el velo. La música continúa a través de un pedal, pero se le une por primera vez la voz melódica que canta junto con más instrumentación. Este hecho es remarcado desde la imagen con un plano exterior donde la protagonista realiza un movimiento de agitación un velo de color rojo al ritmo de la música. El color rojo es la primera vez que aparece, hasta entonces los colores se basaban en conjunto en colores claros, sepia y negro, sin tonalidades. La voz refuerza la sensación de expectativa ya que se expresa mediante preguntas como: *Why light? Why night? Where have you gone?* El espectador buscará la respuesta en la imagen la voz femenina que canta se relaciona con la protagonista, aunque no mueve sus labios al cantar lo cual se sugiere que es ella quien canta mediante la imagen y propone estas preguntas interiormente. Además, a cada palabra le corresponde un movimiento de la protagonista, de tal forma que los planos se encuentran condicionados por la letra de la canción. Un ejemplo es cuando se formula *Why* lentamente, un monosílabo al igual que *light* marcados por movimientos de la protagonista. Para la tercera pregunta que es más larga (*Where have you gone*) la

secuencia muestra a la protagonista con un limón entre sus manos que deposita lentamente mientras gira sobre una mesa. En definitiva, cada palabra que la voz canta está estrechamente relacionada con la imagen mediante el movimiento de la figura, movimientos de otros elementos, planos y secuencias.

Por último, en la tercera parte, otro plano del velo rojo ondeante sacudido por la protagonista marca la entrada de una voz que recita y delimita otro hecho relevante del cortometraje, la entrada del sonido de un violín en cuerdas graves y aumento de la dinámica general (pedal y voz). Cuando el velo ondea se produce un ruido *arousal* parecido al del viento. El violín no acompaña armónicamente a la voz que canta, sino que efectúa efectos sonoros, arpeggios, *glissandi* y pasajes de notas a gran velocidad. La línea musical que produce el violín provoca una tensión musical aumentando la velocidad de las notas a medida que va interpretando. A este hecho inquietante hay que sumarle la voz que recita un texto...*this is...* mediante el cual parece contarnos algo sobre la protagonista o sobre el contenido del cortometraje. Todo ello, rompe con la estructura musical que se había producido hasta entonces con el pedal y la voz que cantaba sobre él, se produce así una interferencia con la canción que se escuchaba. El sonido desestructurado, no previsible del violín y la voz recitadora marca un cambio estructural del cortometraje que junto con la instrumentación precedente conforma una atmósfera cargada de sonoridad. Es además acompañado por la imagen que muestra un cambio de actitud en la protagonista con nuevos movimientos de mayor amplitud en coordinación con el ritmo de la música. Parece un baile porque se mueve en total sincronía con el patrón métrico de

la música dando la ilusión de una danza por su sincronización. Estos movimientos más decisivos y definidos muestran a la protagonista empoderada y trascendente donde el velo y el antifaz aparecen y desaparecen. En algunos planos ella mira a la cámara y en otros los movimientos se combinan con momentos más estáticos en el sofá donde se despereza o donde sobre una mesa aparece en primer plano mirando a la cámara sin apenas movimiento. La cuestión del elemento rojo continúa a lo largo del cortometraje en un bolso, zapatos y complementos femeninos. Cuando la música parece alcanzar el momento del clímax o punto álgido aparecen planos con humo como la una calavera oscura humeante, humo saliendo de la boca de la protagonista y sincronizada con el patrónrítmico la rosa prenderá fuego. En los últimos planos exteriores, bajando una escalera, e interiores del hogar, continua presente el elemento del fuego y el humo, hasta que la voz que recitaba calla, es entonces cuando la calavera se prende fuego y la voz que cantaba calla junto con el pedal y el violín. Todo ello con en diferentes planos inconexos que se resuelven en dos planos finales largos, el primero de la protagonista mirando como la limón gira sobre sí mismo y un último de ella en el exterior. Continúa el silencio que acompaña a la imagen con un plano del velo rojo sin su protagonista ondeando al viento para finalizar con la imagen de la calavera humeante. El cortometraje comienza y acaba en silencio.

El audio del cortometraje se encuentra dentro de las bandas de audiofrecuencias o gama de frecuencias audibles que el oído humano puede percibir (entre 20 Hz—20 kHz). En las secuencias donde se escucha música solo se emplean sonidos en el rango entre 30 Hz—12 kHz, aunque tal como

hemos visto, la música comparte espacio sonoro con ruidos, susurros o voz melódica y hablada. El ruido se encuentra asociado a la cantidad de energía que lleva la onda por unidad de tiempo y de superficie en la dirección de propagación. Tal como hemos analizado anteriormente, existen dos momentos donde la intensidad del ruido es un pico elevado, son los momentos *arousal* de la primera parte. Se denomina ruido a un sonido que contiene una combinación aleatoria de frecuencias, además, la palabra ruido puede aplicarse a todo sonido que distrae, incomoda, perturba al receptor humano. Esta funcionalidad está en línea con lo que arriba hemos explicado de los momentos *arousal* y su capacidad de producir un estado de alerta lo que conduce a la activación fisiológica del organismo.

Por otro lado, el efecto que el ruido de fondo tiene sobre el nivel acústico real depende de la diferencia entre el nivel acústico total y el del ruido de fondo. En el cortometraje el primer ruido *arousal* no tiene ruido de fondo y aparece desde una intensidad pequeña hasta su mayor intensidad que cuando se produce desaparece y da paso al silencio. En el caso del segundo ruido *arousal* sí hay ruido de fondo, voz hablada de baja intensidad y ruidos ambientales (el ruido del viento es relevante ya que acompaña al movimiento del velo de la imagen) que se encuentran presentes, pero son suaves y poco perceptibles, por lo que no disturban el efecto del ruido que irrumpe con alta intensidad acompañando el primer plano exterior. Esto es así porque cuando la diferencia entre el nivel acústico total y el del ruido de fondo es mayor de 10 dB, el ruido de fondo puede ser despreciado por el oído humano. Con ello, estos ruidos consiguen el efecto *arousal* ya que su pico de intensidad es alto y se produce de forma seca y no continuada sino en dos

momentos específicos de duración aproximadamente de entre 1 o 2 segundos. Esto se denomina ruido de impacto, cuya intensidad aumenta bruscamente durante un impulso. Ello va a producir en el espectador un estado fisiológico de alerta y expectación además de acompañar a la imagen en momentos que relevantes o significativos en el mensaje que se pretende comunicar. El primer ruido comienza en un tono medio para ascender a medida que aumenta su intensidad, es por tanto variable y así lo muestra la imagen donde se expresa esta variabilidad a través del movimiento del título que aparece y desaparece. No así el segundo ruido, es estático, un sonido de frecuencia media—alta que acompaña a una imagen del exterior también estática. El tono de otros ruidos que aparecen en la primera parte es diferente y variable de medio a agudo, lo cual produce en el caso de algunos de ellos su diferenciación y en otros un ruido base, poco perceptible, que sin embargo tiene reflejo en la imagen como, por ejemplo, en el movimiento del velo. A continuación, en este apartado sobre el ruido hablaremos del timbre. El primer ruido contiene un timbre electrónico mientras que el segundo contiene un timbre asociado a un ruido industrial, o bien la pita de un coche o similar. El cortometraje presenta estos dos ruidos dentro de un sonido de fondo compuesto por ruidos y una voz que recita en una intensidad muy baja de tal forma que parece un timbre de susurro. Este timbre no es constante, aparecen momentos metálicos y otros similares a un ruido transitorio que se delimita por un comienzo y un final en un corto intervalo de tiempo, como ocurre con el paso de un vehículo. También con ruido fluctuante en el cual la intensidad fluctúa a lo largo del tiempo en intervalos mayores que ± 5 dB. Un ejemplo de ruido fluctuante en el día a día sería el ruido del

tráfico. Por tanto, estos ruidos que acompañan la imagen en la primera parte contienen timbres no reconocibles o naturalistas, son ruidos fruto de la elaboración intencionada por parte de la autora. Si bien el sonido de la voz hablada se mantiene cuando aparece la música no así el ruido que desaparece prácticamente por completo dejando solo el sonido del piano interpretando el pedal al que se une posteriormente la voz. Si en la primera parte los ruidos mediante sus características acústicas acompañaban a la imagen y delimitaban planos, movimiento (como el del velo) etc., en la segunda parte va a ser la voz que canta, melódica, acompañada del piano e instrumentación y más tarde el violín, quien toma protagonismo mediante sus características acústico/musicales.

Para analizar la letra y los susurros que se escuchan en el cortometraje hemos utilizado el software *Logic* con el fin de aislar la voz y poder escuchar la letra. Se escuchan las preguntas en inglés *¿Por qué luz / noche?* dos elementos antagónicos que no pueden subsistir en el tiempo ni el espacio. Mientras se realizan estas preguntas visualmente se observa a la figura femenina en un contexto a medias entre el día y la noche. La protagonista se encuentra a medias cuando ese espacio no es posible sino en un mundo onírico y deformado de la realidad. La siguiente cuestión *¿dónde has ido?*, puede interpretarse como la pregunta que se hace la protagonista a sí misma mientras está cubierta con el velo, se cuestiona aquí dónde está su naturaleza humana perdida tras su el velo. La letra de la canción se encuentra en perfecta sincronía con el elemento visual, es más, lo complementa acentuando el contexto mediante el mensaje. El hecho de que se produzcan preguntas conlleva un efecto de expectación en el espectador quien

visualmente buscará el significado o respuesta a las mismas. Es este otro elemento sincrónico en el cortometraje tanto con la música debido a su naturaleza como con lo visual en perfecta conjunción.

Por último, destacar que la intensidad con la que comienza el pedal musical de seis notas es suave, aunque mayor que la voz, conforme va avanzando el cortometraje la voz va cambiando y aumentando la intensidad. Lo mismo ocurre con el sonido del violín. Sobre el tono de la voz es suave y fluctúa a moderada en los momentos de más intensidad dramática, no así el piano (pedal) e instrumentación que se mantiene constante. Esta constancia es la naturaleza intrínseca de un pedal musical, notas constantes que se repiten una y otra vez. Este pedal es de un timbre reconocible, corresponde a un piano al igual que el timbre del violín que aparece en la tercera parte. Es destacable esta entrada, del violín, porque no se encuentra dentro del contexto (ni el ritmo y la armonía están en relación con el pedal y la voz) que suena mediante su inclusión en aspectos intra—musicales, es por ello que provoca una sensación en el espectador de interferencia y tensión musical. Por todo ello, se observa que las características acústicas al igual que las características intra—musicales realizan una funcionalidad en la narración del relato y en la división de sus partes.

Puesta en escena, edición e interpretación

Este cortometraje dirigido por Sigismondi aporta como en tantas producciones anteriores, una mirada dionisiaca impregnada de connotaciones mitológicas y una *mise—en—scène* decadente (Pascual P. 2011). Esta pieza ha sido realizada para la promoción de artículos, pero de una

manera artística y no de manera industrial, estereotipada ni convencional. Como normalmente efectúa el videoclip y el anuncio publicitario, que de manera general tienen como objetivo principal llegar a un público determinado y obtener obviamente una reacción de este, para seducirlos y conseguir su posterior consumo. Para ello, este vídeo de Sigismondi, crea una expectativa desde una atmósfera inquietante con el fin de llegar a una audiencia particular de alto nivel adquisitivo y cultural. Sin embargo, este cortometraje por su construcción léxica, fragmentación narrativa y rico imaginario metafísico, puede considerarse como una obra artística contemporánea debido a la concurrencia de múltiples agentes en el proceso de creación, como, por ejemplo: la ocultación de la identidad, lo siniestro espacial y una singular reacción psicológica en el espectador de índole sensual, auditiva y de inusual extrañeza. Una singular atmósfera audiovisual que contiene elementos de promoción de moda de forma subyacente, y envueltos en múltiples mensajes, significantes y alusiones poéticas no directas al espectador. En relación, a la fotografía del cortometraje, Sigismondi comenzó su carrera artística como fotógrafa de moda y esa influencia es palpable en este trabajo. Los parámetros de elección del escenario, la distancia de cámara, el encuadre de la imagen, la altura, la colocación de la protagonista y hacia dónde debe dirigirse, así como en qué sentido debe moverse la cámara se encuentra perfectamente definido y estudiado en una perfecta sincronía con el audio.

Este cortometraje ha sido realizado y montado bajo la sucesión de planos cortos planos interrelacionados — también denominado fragmento— siguiendo la línea o idea de “conflicto” de Eisenstein (Eisenstein, 1997) quien

denomina al fragmento como un trozo de película montado con el fin de obtener una relación de sonoridad emocional, así lo que unifica los planos de un momento en concreto del filme es la propuesta de misma emoción y tonalidad al espectador (Aumont, 2004). Siguiendo la metodología de Eisenstein este cortometraje continúa la línea del montaje intelectual, la transposición fuera del terreno puramente emocional del modelo armónico teniendo en cuenta todos los datos de los planos como duración, tonalidad, etc. Mediante los planos cortos, el fragmento se convierte en la unidad del discurso narrativo y siguiendo los fragmentos de este cortometraje se encuentra la cadena sintagmática (Aumont, 2004). Ello ocurre mediante la relación, vinculación y el choque impulsivo con otro fragmento lo cual va a originar el conflicto simbólico. En el comienzo del cortometraje se produce un choque entre dos fragmentos: el interior del hogar y el exterior del hogar, es este un choque de sintagmas, un tipo de conflicto “espacial” que actúa como elemento de cohesión o unión del discurso narrativo. Otro ejemplo se puede observar en los primeros planos de la protagonista, en un principio con el uso del velo y conforme avanza el cortometraje con el antifaz o a cara descubierta. La sucesión de planos cortos mediante el conflicto “gráfico” ofrece una unidad del discurso conformada por el fragmento.

En relación al ritmo de los conflictos entre fragmentos que se observan en el cortometraje, van a ir cambiando conforme el mismo se desarrolla. En un comienzo es de destacar el conflicto producido por el choque de planos del interior y exterior del hogar, acrecentado además por un sonido *arousal*. Ello es realizado con la intención de producir en el espectador una sensación de alerta y

expectación en un ritmo fluido y con gran velocidad (estímulo vs reacción). Otro tipo de conflicto visual, sin audio, atañe a la protagonista la cual aparece con velo y posteriormente sin el mismo; es este un conflicto dramático donde se cambia de escenario a un ritmo lento. Otros tipos de conflicto que aparecen reforzados/remarcados con el uso de la música mediante momentos rítmicos sincronizados son los que se refieren a elementos como: humo – calavera – y fuego – flor y calavera-. Todo ello rítmicamente a alta velocidad, marcado e interrelacionado con planos cortos de la protagonista. Podemos decir que el conflicto entre fragmentos se encuentra presente a lo largo del cortometraje con diferentes ritmos, aunque siempre es fluido no estático, puede ser claramente observable en el interior/exterior del hogar y puede ser simbólico o ser intuido como un mensaje poco claro y comprensible con el fin de provocar un misterio o expectativa.

El conflicto visual junto con el auditivo va a producir una mezcla perfecta a través de momentos sincronizados como por ejemplo en los movimientos de la protagonista, las sucesión y tipología de planos, cambio de escenarios, etc. Todo ello ilustra la idea del montaje productivo de Eisenstein, el fragmento es creado a través de una relación con el referente, en este caso la protagonista femenina y los escenarios del interior y exterior. Es este un cuadro definido como imagen sin albergar intención de fuera de cuadro, este tipo de creación de la realidad para la cámara se puede observar en este cortometraje ya que si bien el referente es claro la creación trasciende lo real para dar lugar a la creación. Aquí, si bien los referentes son visualmente nítidos, la creatividad realizada mediante el montaje va a producir un impacto en el espectador que va más allá del

referente y de la realidad, es por tanto la creación de un mundo a través del filme; un mundo que el espectador puede interpretar de diferentes maneras.

En este cortometraje podemos afirmar que los elementos sonoros son igual de imperantes que los visuales. Esto es así porque parece estar creado bajo el montaje métrico—dialéctico, una metodología también estudiada por Eisenstein donde se favorece la transición por el corte y el empleo del contrapunto audiovisual entre todos los parámetros del filme tanto de imagen como de sonido. En este filme el audio mediante ruido, sonidos, y música refuerza la imagen; destacamos que el parámetro del sonido, en la segunda y tercera parte, contiene más fuerza dramática al estar acompañado de la imagen. Este tipo de forma fílmica nace con el objetivo de influir en el espectador y ello es posible mediante la analogía entre los procesos formales en el filme y el pensamiento humano. Por otro lado, el fragmento puede ser descompuesto en los parámetros que corresponden a la representación gráfica. En este sentido el cortometraje presenta varias tipologías de planos dependiendo de la sintaxis narrativa. Entre aquellos más utilizados se encuentran:

- Plano general: se observa en el primer plano del cortometraje donde aparece una ventana desde el interior y una silla vacía. La ventana aparece íntegra, lo cual favorece el encuadre. Otros planos generales van a estar centrados en la figura femenina, en general aparecen en el exterior del hogar.
- Plano americano de la protagonista en el interior de la casa: el segundo plano que se observa es de la protagonista con el velo lo cual aparece varias veces.

- Plano primero de la protagonista con el velo, el antifaz.
- Plano detalle de la cara de la protagonista y su reflejo.

Otro elemento de análisis es el que concierne al desplazamiento de la cámara. Este recurso sintáctico del lenguaje audiovisual se refiere tanto a la forma óptica como a la forma física. El desplazamiento de la cámara varía lo largo del cortometraje, comienza desde la estática y conforme la narración se desarrolla y la protagonista comienza a moverse la cámara va a realizar un movimiento de acompañamiento *travelling* del personaje. El encuadre no se modifica. En relación a la aproximación de la cámara nos acerca a un personaje sin desenfocar el fondo, sí se desenfoca en algún momento la verja para favorecer el enfoque de primer plano de la protagonista.

La composición de la imagen durante el cortometraje transmite inquietud y tensión. Ello se debe a que la narración visual y sonora no es lineal y ni de fácil lectura, la protagonista se muestra mediante signos y símbolos en movimientos y formas acompañada por el sonido que va a sufrir una transformación desde el ruido a la música. El esqueleto estructural de las primeras escenas encuadradas entendido como la reducción de las formas a líneas produce sensación de estabilidad, equilibrio y firmeza ya que son verticales; sin embargo, conforme avanza la figura mediante movimientos va a incorporar las líneas curvas de movimiento que evocan acción. Si hablamos del punto como elemento básico de la composición de la imagen, un ligero desplazamiento de este punto respecto al centro de la composición hace que lo percibamos como inestable y, según variemos su posición, percibiremos diferentes fuerzas sobre los límites del cuadro. El punto descentrado

es percibido como inestable, y si lo situamos en el borde del encuadre da la sensación de sentirse atraído por el margen, en este caso es el velo, y los elementos en rojo. Las formas tienden a agruparse en un esquema global por relaciones de semejanza o por disposición espacial. La forma inducida forma una unidad con un peso y valor visual específico, en este caso la protagonista, funciona como un único elemento en el equilibrio compositivo del encuadre. Las formas están dotadas de diferente peso visual o masa según el tamaño, el color, su ubicación en el encuadre, su profundidad espacial, su interés intrínseco, su acompañamiento o aislamiento, su compacidad, su posición respecto a otros motivos, su dirección, su tono, su contraste, su movimiento y su acción.

La interpretación de la protagonista se integra dentro de la atmósfera del cortometraje a través de una gestualidad femenina mediante la cual consigue la sincronía con el audio, en algunos momentos parece retorcerse y deslizarse mientras sutilmente se presentan los objetos a promocionar. Esta gestualidad es manifiesta en los planos exteriores donde el movimiento es mayor que el estaticismo del interior. El cuerpo se muestra en su totalidad ya sea caminando o moviéndose en movimientos de elongación donde potencia la ropa que lleva puesta, esto es así ya que el objetivo del cortometraje es la promoción de determinados artículos. También la gestualidad facial se muestra en sincronía con la música, se observa claramente en el momento del segundo fotograma que se muestra en este apartado donde en punto de inflexión rítmica la protagonista mira directamente a la cámara. Por tanto, tanto la interpretación del movimiento y gestualidad como

la composición musical y presenta un producto inquietante de esta artista tripe: modelo, cantante y compositora.

Referencias estéticas y contexto

Sobre el imaginario de este vídeo de Sigismondi, alude al surrealista René Magritte mediante el uso del velo por parte de la protagonista Bochert, que también podemos observar en dos de sus pinturas *Los amantes* y *Memoria*. En *Los Amantes*, un óleo de 1928 se observa como un hombre y una mujer se besan a través de los velos que cubren sus rostros. La utilización por parte de Magritte del velo se vincula a un hecho de su vida, la muerte de su madre que fue encontrada muerta con el rostro tapado en un río. Si bien esta atribución al velo es conocida, Magritte no dejó constancia de ello por escrito, lo que es claro es que la utilización del velo inhibe el rostro. Ello supone que aspectos del ser humano, presentes y reconocibles a través del rostro como la personalidad, el carácter o la expresión facial no son visibles, es por ello que el personaje con velo se encuentra en el anonimato, en el vacío de las cualidades humanas no perceptibles. Por tanto, es un personaje envuelto en una fuerza invisible y desconcertante del que no podemos percibir sus aspectos humanos que puede ser interpretada como la muerte. Además de la referencia a Magritte, este cortometraje interrelaciona esta referencia con la obra del artista plástico Giorgio de Chirico. Es conocido que Chirico fue una figura fundamental para el movimiento surrealista de tal forma que incluso se ha atribuido la adherencia de Magritte (Calvo, 2016) a este movimiento a raíz de la visualización de la obra *La canción de Amor* realizada en 1914, una obra que aparece referenciada en el cortometraje a través de la mención a la mitología clásica. En esta obra

aparece descontextualizado el pasado grecolatino y presente lo metafísico, un parámetro estético que antecede al surrealismo y que se encuentra presente en el filme en las escenas de las estatuas clásicas en el jardín/ exterior. Aquí, podemos observarlo en los planos y fragmentos del exterior, encuadrado en formas arquitectónicas junto con esculturas que recuerdan al Apolo de Belvedere de la obra de Chirico (Gámez, 2020). Esta mezcla de signos clásicos y provenientes de dichas pinturas oníricas va a favorecer el desenlace y las acciones de la protagonista femenina en los espacios decadentes de la producción cinematográfica. Además, la autora cambia el color a rojo en los contados elementos que desea remarcar al igual que Chirico lo hace con el guante de cirujano en la obra anteriormente mencionada. Tal como hemos comentado anteriormente distintos objetos como zapatos o bolsos aparecen en rojo en clara referencia a Chirico donde para él el misterio se presenta como una metafísica del arte que se descubre en los objetos familiares o cotidianos. Este tipo de representación en conjunción con la interpretación de la actriz y el audio desprende misterio y enigma relacionando el arte con el misticismo, y considerándolo como una especie de escalera para elevarse al conocimiento del sumo bien.

En este cortometraje podemos observar la estéticameta física mediante atmósferas de melancolía, arquitecturas vacías en pasajes sombríos, el silencio del ensueño, la soledad con vestigios de la presencia femenina evoca la incertidumbre profunda de un universo que acabará desgarrado por los conflictos de la protagonista. Las referencias en este filme a Magritte y a Chirico continúan en la línea surrealista de una historia lógica en apariencia y altamente metafísica en el fondo (Moro, 1945). Tanto para

Chirico, un pintor onírico, como para Magritte, el misterio se encuentra presente al igual que en este cortometraje, ambos pertenecen a una zaga de creadores de relatos fronterizos entre sueños, vida y muerte (Tostado, 2004). Otra referencia sobre el ideario de la imagen se refiere al fotógrafo Joel Peter Witkin, en este caso mediante la máscara y el uso del antifaz por parte de la protagonista. En las fotos *Autorretrato*, *Desnudo con máscara* y *Melvin Burkhart*, *A Human Oddity* de Witkin aparece este elemento relacionado con la mitología y con la ocultación del rostro (Romo, 2003) —identidad— lo cual nos recuerda a Magritte. Pero además de este elemento, otras características aparecen como es el uso del color, el cual se reduce al blanco y negro, tonos sepia o apagados que muestra una visión distinta a la realidad común de la existencia, una forma de vida con ausencia de color. El mundo de sombras de Witkin, referenciado en sus fotografías a través de raspaduras, arañazos, incisiones, rayas y borrados y en específico y especialmente del virado de color sepia, fruto de la manipulación posterior al revelado; aparece como una característica en este filme. La utilización de una gama de grises entre el blanco y el negro parece trasladar al espectador a un espacio diferente a la realidad o referente estático, pálido y silencioso a excepción de los ruidos leves y de alerta. Al igual que en la fotografía de Witkin, la falta de color también es una forma de quitarle vida a la imagen, con la excepción de los elementos de color que aparecen como el rojo en un bolso, el velo o zapatos. La imagen con predominancia de negro e iluminación baja, alude a la parte negativa de la existencia, se relaciona con lo oculto, lo escondido, lo ominoso. Lo ominoso exige una mirada profunda y obsesiva que permita, en alguna medida,

dilucidar el sentimiento de inquietud frente a la extrañeza provocada en el espectador. Es por ello, que este filme pueda suscitar una actitud en el espectador correspondiente en cierta medida a la perversión del voyeur mediante la obsesión provocada en los detalles y la incertidumbre. El uso del antifaz puede estar relacionado con la necesidad de interponer una máscara entre la protagonista y el espectador para mantener su secreto. La máscara se quema en paralela similitud con la ausencia del velo al final de la narración, aparece entonces la apariencia humana y la personalidad. En el cortometraje al igual que en la obra de Witkin los personajes se ubican en un espacio ficticio, aunque no degradante, en este caso se trata de un lugar cuyo fondo es de reminiscencias clásicas. En ese espacio de ficciones, en los que predomina la frontalidad, descuellan un conjunto de objetos y *bibelots* que destilan indicios semánticos para reforzar en unos casos el sentido de bodegón (Navarro, 2002).

Con respecto a referencias más recientes, encontramos a la misteriosa mujer velada de Magritte en el videoclip *All The Things* de 2014 de Crysta Bell, dirigido por Nicolangelo Gelormini y producido por David Lynch. Pero no es solo utiliza esta referencia, al igual que el cortometraje objeto del estudio utiliza la figura femenina como eje narrativo a través de la música. En este caso es la música la que acompaña a la imagen, pero desde una interrelación estrecha con lo visual. En determinados momentos del cortometraje de Sigismondi también la música acompaña la imagen, aunque son numerosos los efectos sonoros en sincronía con los visuales. Como referencias exclusivamente musicales, la característica de los sonidos *arousal* ha sido utilizada ampliamente en el cine de terror

como por ejemplo en las bandas sonoras de John Carpenter, Roque Baños o Jerry Goldsmith entre otros. En este cortometraje, por sus características acústicas podemos observar similitud con un estilo académico, el espectralismo. Este estilo de música contemporánea se basa principalmente en el descubrimiento de la naturaleza y percepción del timbre musical y en la descomposición espectral del sonido musical (Grisey, 1978; Rose, 1996; Fineberg, 2000).

Por último, en relación a la directora Floria Sigismondi, comienza su carrera artística como fotógrafa de moda para posteriormente y por la influencia de Don Allan comenzar a dirigir videos musicales, cortometrajes y películas. En el ámbito musical dirigió a Tilda Swinton y David Bowie en el exitoso video musical de la estrella de rock *The Stars(Are Out Tonight)* así como multitud de artistas musicales como Björk, Sheryl Crow, Marilyn Mason entre otros donde fue forjando su desarrollo artístico en un mundo grotesco de imágenes formadas por los sueños. Este concepto onírico es deudor del autor David Lynch en concreto en la utilización de la iluminación, fotografía y tonalidades. Sobre la temática de resistencia feminista, en similar paralelismo con el cortometraje objeto de este estudio, encontramos su trabajo *The Runaways* (2010). En concreto su primer videoclip *A certain slant of light* (1993) de ritmo pausado contiene el devenir en relación a la elección de los espacios, así como características que observaremos en trabajos posteriores como los enmascarados o referencias a la mitología. Esto es algo que va a desarrollar en el tercer videoclip de esta serie titulado *Fighter* (2003). Encontramos ciertas similitudes en el estilo de este cortometraje con la etapa manierista a la renovación fría de 1996—1999, donde

lo encuadres y la iluminación parecen tener influencia de David Lynch. Un ejemplo es *Most Hight* (1998) que, aunque se considera una obra de transición muestra signos elaborados además de cosméticos, prendas sofisticadas y códigos (Pascual, 2011).

Conclusiones

El cortometraje *Knowing Through Nothing* (2014) de Floria Sigismondi utiliza la interrelación entre música e imagen de una forma sincrónica, de esta forma se resaltan aquellos aspectos narrativos y referenciales como por ejemplo es el uso del velo. Es, por tanto, un producto que produce en el espectador un efecto sincrónico audiovisual de fluidez del discurso narrativo desde su comienzo hasta el final mediante la interpretación de la protagonista femenina y el contexto que la rodea. Los numerosos elementos referenciales, sobre todo surrealistas, informan sobre parámetros subyacentes a la narración que han de ser interpretados por parte del espectador. Esta forma de enriquecimiento del discurso también se encuentra perfectamente integrada en los tiempos del cortometraje. Volviendo al mito que titula este trabajo, la naturaleza de Narciso, enamorado de sí mismo pero ajeno a su belleza, puede ser interpretada como la figura femenina a quien observamos entre el día y la noche, vagando y luchando por descubrir su cabeza del velo mediante gestualidad y movimientos corpóreos complejos. Aunque Narciso parece no prestar atención a las musas con las que se encuentra, imagen y música, el espectador no es consciente de las referencias artísticas de forma directa, se encuentran presentes en la narración definiendo y conduciendo la misma de forma indirecta. Finalmente, la protagonista

femenina adquiere su personalidad, se desvela, y entra en contacto con las musas de forma directa convirtiéndose en una nueva mujer libre que ha quemado su máscara en conjunción de diferentes artes. Es por tanto una pieza perfectamente estructurada y elaborada desde la unidad narrativa y musical. La naturaleza comercial del cortometraje subyace a la imagen y al sonido no perceptible de forma directa para el espectador. Ambos parámetros se mueven en una intencionalidad indirecta que, junto con las referencias plásticas y musicales entre otras, presenta los productos de lujo objetos de la promoción. Tanto la composición del audio del cortometraje, como la distorsión de la realidad se entrelazan en perfecta simbiosis narrativa donde una nueva realidad es presentada al espectador desde varias perspectivas artísticas. Es este un producto que abarca numerosos componentes conceptuales provenientes de diferentes ámbitos artísticos como la fotografía, la música, la pintura entre otros. Ello supone una exploración artística desde la lógica de los sueños, la superstición, la coincidencia y el misticismo para el espectador sin ser consciente totalmente de ello. Esto es definitorio en el resultado del mismo, ya que, aunque recolecta diferentes extractos referenciales y visuales; resulta un producto coherente en el discurso y rico artísticamente en la narración.

Bibliografía

AUMONT, J. La teoría de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores. Grupo Planeta, 2004, Madrid, 90-150.

BONIN, T. & SMILEK, D. "Inharmonic music elicits more negative affect and interferes more with a concurrent cognitive task than does harmonic music". *Attention, perception & psychophysics*, 2015, 78.

BODNER, E. GILBOA, A. & AMIR, D. D. "The unexpected side—effects of dissonance". *Psychology of Music - PSYCHOL MUSIC.*, 2007, 35, 286-305.

CALVO, M, Rene Magritte, (España, 2020).

<https://historia-arte.com/artistas/rene-magritte>

DE VERA, L., GONZÁLEZ, J. Y RIAL, R.V. "Reptilian waking EEG: slow waves, spindles and evoked potentials". *Electroencephalography & clinical Neurophysiology*, 1994, 90, 298-303.

EISENSTEIN, S, M. *El sentido del cine*. Siglo XXI Editores, 1997, Madrid.

FINEBERG, J. "Spectral music: history and techniques". Overseas Publishers Association, 2000, published by license under the Harwood Academic Publishers imprint.

IITTI, S., *IAWM Journal*, web (2002)
https://web.archive.org/web/20061003173857/http://www.iawm.org/articles_html/iitti_saariaho.html

Internet Movie data base (2020)

<https://www.imdb.com/>

KRUMHANSL, C.L. *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. Oxford University Press, 2010, Inglaterra, 22-98.

GÁMEZ, S., Giorgio de Chirico: "pintor del misterio laico" (2018).

<https://www.descubrirelarte.es/2018/09/17/giorgio-de-chirico-pintor-del-misterio-laico.html>

GORDON, K., Jamie Bochert, (2009)

<https://www.interviewmagazine.com/music/jamie-bochert>

GRISEY. "Tempus ex machina: a Composer's Reflections on Musical Time". *Contemporary Music Review*, 1978, 2 (1):238-275.

KOELSCH, S. "Brain correlates of music-evoked emotions". *Nat Rev Neurosci*, 2014, 15, 170-180.

MORO, C. (1945). Pequeña antología de Chirico. El hijo pródigo, número 22. México.

Nozaradan, S. Exploring how musical rhythm entrains brain activity with electroencephalogram frequency-tagging. *Phil. Trans. R. Soc.*2014, B3692013039320130393

<http://doi.org/10.1098/rstb.2013.0393>

PASCUAL, P. Lo monstruoso en los vídeos de Floria Sigismundi y Chris Cunningham en los años noventa (1993-1999). Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2011, Valencia.

ROMO, M. "Entre lo obscuro y lo sublime". *Trama y fondo: revista de cultura*, No. 15, 2003 (Ejemplar dedicado a: El Bien), 149-152.

ROSE, F. "Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music". *Perspectives of New Music*, 1996, 34 (2): 6-39.

Squarespace, (2020),

<http://www.franciswolves.com/#press>

TOSTADO, C. Giorgio de Chirico, Hebdomeros. UAM/SIC/ Secretaria de Culturade Puebla, Los Insospechables, 1, 2004, México.

La autora

González Brito, Almudena es Profesora del área de Música de la Universidad de La Laguna, su línea de investigación analiza los lenguajes artísticos de las artes escénicas contemporáneas como la danza y la música desde la perspectiva de la interpretación, la neuromusicología y la neuroestética.