

El arte de la sincronización de música para medios audiovisuales. Bases para una metodología de composición musical para banda sonora

RAÚL GONZÁLEZ USLAR

> Creador e intérprete musical. Licenciado en Música, Máster en Curriculum, Universidad Andrés Bello. Integrante Sociedad de Derecho de Autor - SCD, Chile
producciones.raul@gmail.com
ORCID 0000-0002-0514-2492

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte Sociedad

El arte de la sincronización de música para medios audiovisuales. Bases para una metodología de composición musical para banda sonora

Diciembre 2022 Vol 15 N° 23

Páginas 128 a 136

ISSN electrónico 0719-4436

Recepción agosto 2022

Aceptación octubre 2022

DOI 10.22370/margenes.

2022.15.23.3603

RESUMEN

El presente artículo intenta identificar al interior de las melodías de dos fragmentos de películas (El lado oscuro del corazón y Cinema Paradiso) el sentimiento de nostalgia a partir del estudio de los grados activos y pasivos del modo eólico y el modo menor, identificando los grados 5 y 6 melódicos como las notas características, las cuales generan el sentimiento de nostalgia. Para tal efecto se transcriben ambas melodías y se comparan para establecer la relación imagen sentimiento melodía. En el marco teórico se plantean las bases de lo que fue la producción de música para cine del siglo XX. Luego se hace alusión a los siete modos del medievo y su cristalización final posterior al renacimiento. A continuación se analizan las melodías ya comentadas a la luz de las imágenes de un fragmento de la película.

PALABRAS CLAVE

modo menor, modo puro eólico, nostalgia, cine, melodía

The art of synchronizing music composed for audiovisual media. Bases for a methodology of musical composition for soundtrack

ABSTRACT

This article attempts to identify within the melodies of two film fragments (The dark side of the heart and Cinema Paradiso) the feeling of nostalgia from the study of the active and passive degrees of the wind mode and the minor mode, identifying the degrees 5 and 6 as the characteristic notes, which generate the feeling of nostalgia. For this purpose, both melodies are transcribed and compared to establish the relationship image feeling melody. In the theoretical framework, the bases of what was the production of music for cinema in the 20th century are laid out. Then allusion is made to the seven modes of the Middle Ages and their final crystallization after the Renaissance. The melodies already mentioned are analyzed in the light of the images of a fragment of the film.

KEYWORDS

minor mode, pure wind mode, nostalgia, cinema, melody

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene por finalidad identificar auditivamente en la escala menor, propia del modo menor y el modo eólico, sentimientos de nostalgia y/o tristeza en base a la selección de fragmentos distintivos e icónicos de dos composiciones musicales para cine. Estas son Cinema Paradiso, con música de Ennio Morricone, producida por Cristaldi, F. y dirigida por Tornatore, G. (1988). Nuovo Cinema Paradiso, Italia: TF1 Films Production (A Falla Ramírez-2010-ciencia. lasalle.edu.co) y El lado oscuro del corazón del director Subiela, Argentina, 1992 (revista UIS Humanidades).

Para tal efecto se analizan un modelo de melodía y armonía respectivamente, respecto de la escala menor generada por el modo menor y la escala menor generada por el modo eólico para identificar sentimientos de tristeza y nostalgia.

ANTECEDENTES

Marco Teórico

La importancia de los modos musicales es decisiva y gravitante en el desarrollo de la música, especialmente occidental, a través de las formas mayores y menores. A modo descriptivo inicial, debemos referirnos a los siguientes puntos:

1. Diferenciar la función de la melodía en el modo menor y su variante más similar, el modo eólico,

Tonalidad de Do menor



Do menor eólico



2. La relación interválica de los grados melódicos

Para analizar de qué forma los compositores unifican los sentimientos de tristeza que expresa la música con la imagen, se analiza el modo menor y su variante más similar, el modo eólico. En este sentido, para entender la relación de las estructuras armónicas es necesario, como señala Persichetti (1989) que,

... la comprensión del proceso armónico puede comenzar con la comprensión de los intervalos melódicos y armónicos del sonido (11). Para entender la importancia de un intervalo en la música, debemos entender que: un intervalo, como cualquier otra sonoridad musical, puede tener diferentes significados para distintos compositores. Mientras sus propiedades físicas son constantes, su uso varía con el contexto de la obra a que pertenece (11).

Sin embargo, esto aún debe enlazarse al desarrollo visual de la imagen, propio del lenguaje cinematográfico. En este análisis por imagen entenderemos todo aquello que se ve en una proyección cinematográfica. Por modos entenderemos las siete escalas que se deducen a partir de la escala mayor. Para esto, es necesario comprender cómo se da la particular vinculación cultural que conforma lo que usualmente hoy en día conocemos como música para cine, para lo cual, es importante detenerse en los antecedentes que llevaron, como parte de la propia evolución de la música romántica

en torno al drama wagneriano, y cómo esta influyó decisivamente dentro de las fuentes que alimentaron la producción de la música de cine.

La influencia wagneriana en la musicalización del cine

Desde una mirada histórica, podemos rastrear y reconocer esta relación entre música e imagen, en tanto lenguaje audiovisual, con mucha nitidez en la obra de Wagner (Aizpún, 2018), cuya vinculación se da en torno a la dramatización de escenas en la ópera, del siglo XIX.

Es importante recordar que el drama wagneriano se basa en la opción trágica de la relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco, heredada de los estudios nietzscheanos, como diversos biógrafos lo destacan. Al respecto, autores como Fischer-Dieskau (1982) señalan la importancia de la revisión y sentido romántico con que se elabora la tragedia griega, especialmente en Nietzsche, para centralizar en el dolor, la resolución de la tensión entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Esto lo heredará Wagner, como parte del ethos musical del drama, y que se traspasara a la música y buena parte del cine. Para este autor:

El estudio de los griegos, la entrega a la música, basados creativamente en el instante, pero presentes siempre para él gracias a la obra de Wagner, y finalmente la apasionada veneración por Schopenhauer, de esta mezcla todavía no fermentada de trabajo filológico profesional, conocimiento filosófico propio y veneración desarrolló luego Nietzsche su posición solitaria en la historia del espíritu de la edad moderna (73).

Más aún:

Para Nietzsche, la discrepancia entre ambos conceptos se anula en el drama griego. Los discutibles dioses gemelos griegos Apolo y Dionisios se unían en necesaria dependencia mutua. La vivencia de Tristán fue la que le permitió al joven Nietzsche conocer de cerca lo dionisiaco y lo que le impuso a reflexionar sobre ello. En la embriaguez y lo orgiástico del lenguaje de Tristán, el dolor parecía provocar la alegría, la alegría parecía convertirse en dolor (73).

La importancia de este hito, para el cine, influyó decisivamente en lo que hoy en día entendemos como música para films, desde el siglo XX hasta nuestros días.

Es así como, composiciones musicales para cine de autores como John Williams (Molina, 2021) contienen las ideas centrales y los mismos principios compositivos desarrollados por Wagner respecto a la musicalización del drama, vinculación que se proyecta y hereda el cine, tanto desde sus inicios en el cine mudo, como de los primeros filmes sonoros. Basta comparar el comienzo del tercer acto de "La Valquiria" (Die Walküre¹), la segunda ópera de la tetralogía "El Anillo del Nibelungo", con la música de "La Guerra de las Galaxias" (Star Wars), tanto la orquestación como los leitmotifs no solo han servido de modelo para el compositor mencionado, sino que prácticamente la mayoría de los compositores de música para cine han tenido como base arquetípica a Wagner. Según autores como Mcgee (2013):

(...) para Wagner, la música debía estar subordinada a los requerimientos del contenido dramático, siendo un medio de expresión y no un simple acompañamiento discontinuo, la cual dista de la ópera tradicional, donde las



unidades estructurales eran muy breves: no eran actos, sino arias, duetos, coros de carácter autónomo. Como resultado, Wagner desarrolló una forma de drama en el cual la realidad externa, visible, se representa en la escena, mientras que la realidad interna (lo metafísico) es articulada por la música. Es así que, en su obra el nivel más profundo en el que los conflictos dramáticos se vivían y se personificaban en la música, no solo en el drama (...) (25).

Dado lo anterior, podemos puntualizar la herencia e influencia wagneriana en lo que podemos definir lo que van a ser algunos Principio de la Sincronización Audiovisual, vigentes hasta hoy, que irán evolucionando desde este radical cambio propiciado e iniciado por Wagner. Es de suma relevancia esto, pues, las ideas de drama, y con ellas, nociones como el leitmotiv, la apoteosis romántica, el uso de orquesta, la inspiración de masas o mareas sonoras que acentúan los momentos de tensión o distensión dramática, pero muy especialmente, la verdadera fusión que se da entre el drama y la música en el desarrollo de una historia, determinarán el rol clave de la partitura, en cómo pensar, desde la imagen, su trama, ordenamiento en secuencias y evolución dramática, y que será heredado rápidamente, desde sus inicios, en la vinculación y asimilación de esta en el cine mudo, y que la estructuran al trabajo de sincronización como un área de estudio propio y campo interdisciplinario. De este modo, luego de Wagner, encontraremos que con la llegada del cine mudo, se escriben las primeras partituras para cine mudo, como por ejemplo la composición para la película “El Asesinato del Duque de Guisa” (L’Assassinat du duc de Guise²), pionera en este sentido.

De este modo, la forma de la sincronización con la imagen en el principio generalmente se hacía con los músicos en el mismo momento de la exposición de la película. Se acostumbraba a sincronizar por medio de indicaciones en la partitura que hacían alusión al momento en que los músicos debían interpretar la pieza musical correspondiente a la imagen. Resulta interesante el manual creado por Erno Rapée en Nueva York en 1924: *Motion Picture Moods for Pianists and Organists, Adapted to 52 Moods and Situations*.

Esta colección incluía un repertorio de “grandes compositores” del siglo XIX, similar en títulos, autores y lenguaje al utilizado en manuales de acompañamiento de cine silente, el cual consistía en cincuenta y dos composiciones que hacían referencia a cincuenta y dos estados de ánimo, desde piezas en modo menor para sincronizar en los momentos que se requería exaltar la imagen con sentimientos de nostalgia o tristeza y generalmente aquellos que estaban en el modo mayor para acompañar la imagen con sentimientos de alegría. Además, en el mismo manual se sugerían algunas composiciones de compositores clásicos o románticos para asociarlas al momento oportuno a la imagen correspondiente según criterios de este autor. Este manual comenzó a aplicarse incluso en algunas ciudades de Chile a partir de 1910 hasta la invención del cine sonoro en 1927. Lo más común en este comienzo de la sonorización del cine mudo fue la intervención de un pianista el cual improvisaba de acuerdo a lo que iba ocurriendo en la escena, aunque la gran mayoría interpretaban piezas de compositores clásicos, situación que ocurría en Chile y de la cual daban cuenta sobre el artículo de cine mudo en Chile.

A partir de 1927 comienza un nuevo hito en la música para cine. Por primera vez se unirá la imagen con el audio, conformando una unidad integral de sonido e imagen. Aparecerá el término “Banda

> Figura 1. Registro fotográfico de Wagner, en el siglo XIX. Fuente: gettyimages <https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/wilhelm-richard-wagner-german-composer-ca-1875-fotograf%C3%ADa-de-noticias/526189040?adppopup=true>

sonora” para significar la parte sonora de una proyección audiovisual, como, por ejemplo, sonidos o ruidos ambientales, música, o diálogos. Los compositores como Max Steiner (1930 a 1950, King Kong de 1933), quien compuso la banda sonora del film Lo que el viento se llevó (1939), o el caso también de John Williams en los años 1970 y 1980 tomarán el modelo sinfónico del romanticismo (1800 a 1900). Todos estos compositores reconocieron el lenguaje musical al interior de las escalas musicales y los tipos de acordes que expresan emociones o sentimientos que emanan de aquello que se está viendo o se expresa por medio de palabras habladas o escritas. Para autores como: DW. Griffith *la música establece el ambiente de lo que los ojos ven y guía las emociones. Es la parte más emocional de un film.* (cit. en Karlin, 1994:152). En ese sentido la relación entre los efectos psicológicos auditivos de los modos o escalas musicales y los estados de ánimo generados por la melodía, es donde ponemos el énfasis esencial de nuestro análisis. Para tal logro nuestro estudio se concentra principalmente en el modo menor, el modo eólico.

Los modos musicales

El término modo o modos a menudo se utiliza para referirse a la música litúrgica medieval, donde se empleaban estas siete escalas de forma pura, lo que llevó finalmente después de un largo proceso en el tiempo a convertirse a lo que hoy llamamos modo mayor y modo menor.

A continuación, presentamos los siete modos donde solamente el primero (jónico) fue el centro y base de la mayoría de la música perteneciente al período clásico. Los otros seis comenzaron a introducirse a finales del siglo XIX y serán la base del estudio de los próximos artículos, dado que en este artículo se abordarán solamente el análisis deducible de las melodías en el modo menor y en el modo puro eólico.

El resto de los modos puros, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio quedan fuera de este estudio por la enorme extensión de conocimiento que abarca su teoría. Sin embargo, a modo de vista general, podemos decir que el modo Jónico funciona en el modo mayor lo cual lleva a una limitación en cuanto a matices y/o expresión de gradualidades en relación con las emociones y sentimientos que se pueden expresar con el resto de los otros modos.

El estudio independiente del resto de los modos nos permite comprender y experimentar psicológicamente otras especies o tipos de sentimientos/emociones, como, por ejemplo, la nota característica de modo eólico 6ta menor (b6) que imprime melódicamente un sentimiento de tristeza o melancolía, el cual se puede apreciar en la mayoría de las composiciones del periodo correspondiente al romanticismo. Tal como señala López Quintás: *Una tonalidad en modo mayor suena, en general, más decidida, fuerte, abierta, afirmativa y alegre que la tonalidad en modo menor, que da una impresión más cerrada, adusta, sombría, triste, nostálgica* (cit. en Inaraja, 2017) son la base esencial del presente estudio. También se encuentra en el modo frigio, este sentimiento de nostalgia y tristeza, aunque un poco más intenso que el modo eólico, cuyo segundo grado melódico, es menor. El modo Dórico al poseer su tercera menor al igual que los mencionados anteriormente (eólico, frigio) más su sexta mayor, se aleja del ámbito de lo nostálgico, siendo menos triste que el eólico y mucho menos que el frigio. Por su parte, el modo locrio es muy similar al frigio por lo tanto su emocionalidad estará dentro del mismo ambiente emotivo. En cuanto al mixolidio y modo el lidio, un análisis más detallado se realizará en



> Figura 2. Afiche film Cinema Paradiso, año 1988. Fuente: <https://hernandezrendonjocelyn.wordpress.com/cinema-paradiso/>

> Figura 3. Modos y o escalas musicales. Fuente: Elaboración propia.

la próxima publicación dado que en este estudio nos interesa analizar el modo menor y el modo eólico puro como ya lo mencionamos.

En consecuencia, dado lo expuesto anteriormente, podemos afirmar, respecto al análisis que se propone, que este se basa en dos principios compositivos generales aportados, dado su impacto y amplio uso en el cine del siglo XX.

La identificación del modo menor y su variante más similar, el modo eólico para analizar de qué forma los compositores identifican o reconocen los sentimientos de tristeza que expresa la música en relación con la imagen. Radigales (2008) señala al respecto que se debe buscar la unión entre: *tonalidades menores y un aire que suscite tristeza en una escena triste* (27).

Objetivo general

El análisis propuesto, intenta identificar la relación psicológica entre música y emociones en el contexto audiovisual de la música para medios audiovisuales a partir del análisis de la melodía.

Metodología

Se propone, en términos generales, un estudio comparativo de casos, en base a criterios tales como:

- Identificación de bases melódicas en films distintivos (leitmotiv),
- Descripción de escenas, asociado a la sincronización musical,
- Relaciones melódicas en base al modo menor y al modo puro eólico asociado a la nostalgia.

Para esto, se siguen los siguientes pasos:

1° Selección de los autores

2° Selección del fragmento musical de cada composición

3° Transcripción del fragmento a partitura o pentagrama (melodía)

4° Identificar la tonalidad

5° Identificar grados melódicos, de cada melodía y asignar números a cada grado

6° Identificar los grados melódicos característicos del modo eólico o su similar modo menor

7° Comparar ambas melodías (de cada melodía respectivamente) y

Lado oscuro del corazón



Cinema Paradiso



CASO 1: FILM: “EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN”

En este ejemplo será la melodía, el leitmotiv que se repite a intervalos a lo largo de toda la película para crear el ambiente de la escena.

Por su parte, el núcleo dramático del film está dado porque en la escena principal, estudiada, el protagonista se encuentra invadido por un sentimiento de amor no correspondido. Tal como lo describe Vieira Posada (2012):

El diseño sonoro extradiagético, por su parte, incluye la voz poética, que es declamativa, cuando el poema se escucha mientras el actor camina por la calle, y también incluye la música incidental, bien lograda en este filme mediante la construcción de Leit-Motivs que refuerzan los estados de ánimo extremos que viven los protagonistas: acercamiento vs. alejamiento (33).

En este sentido, música, imagen y poema conforman la unidad psicológica.

Como se aprecia, el principio compositivo operante en relación a la escala empleada para la composición es el modo eólico a través del cual se evoca la tristeza y la nostalgia de aquello que ya fue o que ya no existe. El mismo protagonista recita un poema de Oliverio Girondo mientras se aleja caminando por una calle en la noche:

*...llorar a lágrima viva, llorar a chorros, llorar la digestión,
llorar el sueño, llorar ante las puertas y los puertos, llorar de amabilidad y de amarillo, abrir las canillas, las compuertas del llanto, empaparnos el alma, la camiseta, inundar las veredas y los paseos y salvarnos a nado...*

A continuación presentamos la transcripción del fragmento de la melodía de la escena descrita de la película “El lado oscuro del corazón”. Los grados melódicos 6 y 5 generan el sentimiento de nostalgia toda vez que se puede observar en ambas melodías dado que el semitono que se produce en el quinto y sexto grado son la característica tanto del modo menor y del modo puro eólico respectivamente



Si comparamos la línea melódica con el modelo del modo eólico, se constata claramente que el compositor emplea este modelo para la composición de la melodía. La característica esencial, el punto más sensible de la melodía, se encuentra en el Fa(F) que luego resuelve a la nota Mi(E) que se encuentra en el compás tres. Esta secuencia Fa, Mi



Es el alma arquetípica³ del modo eólico, y las podemos encontrar en innumerables composiciones en distintos órdenes (5, 6, 5, 5, 5 6, 6, 6, 5 etc.) que expresan sentimientos de tristeza o nostalgia, tal como se puede apreciar en el fragmento del episodio de la película en análisis.

Es interesante mencionar también, que esta melodía aparecerá durante toda la película en momentos claves donde el personaje principal recuerda a la mujer con la cual mantiene un vínculo

CONCLUSIÓN

Sabemos que el modo jónico, el cual es idéntico a la escala mayor y que también es la base del modo mayor y modo menor, fueron los dos modelos compositivos tanto de la melodía como de la armonía clásica. Sin embargo, el resto de los modos puros (dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio) no se incorporaron en la teoría de la composición musical en el periodo clásico de la música occidental. Desde el medioevo hacia el renacimiento las primeras melodías, debieron haber sido intentos de construcción melódica indistintamente en los siete modos, sin incorporar el concepto de campos tonales. Esta forma natural de descubrimiento de los siete modos que se deducen a partir de la escala mayor, con el tiempo fue derivando hacia las composiciones jónicas, es decir que los otros seis modos fueron cayendo en desuso. El brillo y la fuerza del modo jónico (primer modo) fue lentamente desplazando al resto de los modos. El proceso evolutivo no llevó a ocupar estos otros modos menores mencionados, sino que fue el mismo modo jónico que se alteró dando origen así a lo que hoy se conoce como el "Modo Menor". Por esta razón cuando se presentaban las obras musicales se señalaba: "Opus 7 en Si bemol Mayor" o "Opus 7 en Si bemol Menor" únicas dos posibilidades donde los compositores de la época van a poner su mejor esfuerzo y todo su talento compositivo, como su desarrollo contrapuntístico y armónico. En este punto, debemos reflexionar en torno a la importancia de la siguiente pregunta, que nos lleva este análisis:

¿Qué hubiese ocurrido si a cada modo independiente se le hubiese aplicado el mismo criterio y las funciones análogas al modo mayor respetando cada grado y obviamente sin alterar los quintos? ¿Hubiese sido posible?

Una posible respuesta sería que además del modo mayor y el modo menor, habrían existido los otros seis modos que, y aquí viene lo interesante, habrían permitido enriquecer enormemente el campo de la composición musical de la música perteneciente al clasicismo, con muchas más variedades de matices y de atmósferas emocionales de expresión. Más tarde llegaron los compositores del impresionismo a innovar precisamente en estos aspectos quienes no fueron del todo comprendidos por su época dado el paradigma "Modo Mayor, Modo Menor".

De esta forma los tratados de armonía siguieron enseñando el modo mayor y modo menor sin tener en cuenta una teoría para el resto de los modos que no son el jónico. Esta realidad nos abre una puerta a un mundo compositivo con variedad de posibilidades creativas para los jóvenes compositores en el campo de la música popular como en la música de cine. Como ya sabemos, dentro de los siete modos hay dos relaciones de semitonos situados entre diferentes grados de la escala según el modo. En estos semitonos es donde la mayoría de las veces se sitúan las características anímicas de cada modo, generadoras de los diferentes tipos de emociones en cada escala modal.

En relación con el arquetipo o principio que gobierna el ámbito de las emociones y sentimientos en la relación Imagen-Música se puede constatar claramente que las notas que diferencian a un modo del resto de los otros modos, representan la esencia donde se concentra con mayor nitidez el arquetipo emocional del drama o historia fílmica.

BIBLIOGRAFÍA

- Aizpún Vilchez, Iosune (2018) La teoría de la obra de arte total como categoría formal en el primer Romanticismo alemán DOI: <http://dx.doi.org/10.15517/h.v8i1.31464> En: Revista de la Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica. Año 2018, Volumen 8, número 1, pp. 1-27. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades/article/view/31464>
- Falla Ramírez, A. (2010) La película El lado oscuro del corazón: elementos de la modernidad artística y poética.
- Fischer-Dieskau, Dietrich (1982) Wagner y Nietzsche. El mistago y su apóstata. Ed. Contrapunto Altalena.
- Inaraja, I. S. (2017) La expresión del sentimiento de nostalgia en la música que Nino Rota compuso para el cine de Federico Fellini. Doctoral dissertation, Universidad CEU San Pablo.
- Jung, Carl Gustav (2004) Arquetipo e inconsciente colectivo. Editorial Paidós.
- Mcgee, B. (2013) Aspectos sobre Wagner. Barcelona: Acantilado.
- Molina, Juan José (2021) El leitmotiv musical y la dramaturgia cinematográfica: funcionalidad de los temas de John Williams en la película "El imperio contraataca" desde el punto de vista de la articulación con la imagen. Tesis para optar a doctor en Ciencias de la información, Universidad Complutense. España.
- Persichetti, Vicente (1989) Ed. Real Música.
- Purcell, F., González, J. Pablo (2014) Amenizar, sincronizar, significar: Música y cine silente en Chile, 1910-1930 en: Muse, Volumen 35, n° 1; pp 88-114. DOI: 10.1353/lat.2014.0006 disponible en: <https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/13314/Enliven,%20synchronize,%20signify%20Music%20and%20silent%20cinema%20in%20Chile,%201910-1930.pdf>
- Radigales, Jaume (2008) La música en el cine. Editorial UOC.
- Sharp, Daryl (1996) Lexicon Junguiano. Ed. Cuatro Vientos.
- Vieira Posada, G. J. (2012) Cine y poesía en El lado oscuro del corazón, de Eliseo Subiela.
- Wagner, Richard (2011) El anillo del Nibelungo - La Valquiria: Cabalgata / Sigfrido: Murmullos del Bosque del Acto III. En: <https://www.youtube.com/watch?v=ZFKwLhNs1L8>

NOTAS

- 1 Ver: Wagner, Richard (2011) El anillo del Nibelungo - La Valquiria: Cabalgata / Sigfrido: Murmullos del Bosque del Acto III. En: <https://www.youtube.com/watch?v=ZFKwLhNs1L8>
- 2 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=r6jr-UC1VkJQ>
- 3 Recordemos que, para Carl Jung (2004), revisado en Sharp, Daryl (1996), un arquetipo hace referencia a los elementos estructurales y primordiales de la psique humana (28), más específicamente:

Los arquetipos son sistemas de aptitud para la acción y, al mismo tiempo, imágenes y emociones. Se heredan con la estructura cerebral —en verdad, son su aspecto psíquico. Por un lado, representan un conservantismo instintivo

muy fuerte, y por otro, constituyen el medio más eficaz concebible para la adaptación instintiva. Así que, son, esencialmente, la parte infernal de la psique... aquella parte a través de la cual la psique se una a la naturaleza (28).

Poema de Oliverio Gironde, recitado por el actor principal mientras camina en la noche en la calle al mismo tiempo que se escucha el leitmotiv de la banda sonora.

§