

Tristeza y arquetipos en *Gracias a la vida*, de Violeta Parra: Bases para la aplicación de las escalas en su composición musical

RAÚL GONZÁLEZ USLAR

FILIACIÓN INSTITUCIONAL. Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). Chile

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0514-2492>

CONTACTO: producciones.raul@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

Sadness, and archetypes
in "Thanks to life", by
Violeta Parra: Bases for the
application of scales in its
musical composition

2024. Vol 17. N° 27

Páginas 34-53

Recepción: marzo 2024

Aceptación: agosto 2024

RESUMEN

El presente artículo busca analizar e identificar en qué parte o en qué compases de la melodía de la canción *Gracias a la vida*, de Violeta Parra, se evidencia con mayor fuerza el sentimiento de tristeza. La base teórica empleada como método para abordar el objeto de estudio son dos, respectivamente. Este estudio se lleva a cabo según los trabajos seminales de Percy Goetschius, seguido en Chile por los trabajos del maestro nacional Toly Ramírez, sobre los grados activos y pasivos en la composición musical. Se completa este análisis con una revisión de contenido de la letra, según criterios de Carl Jung, en su teoría de los arquetipos y tipos psicológicos.

Palabras clave: Violeta Parra, sentimiento, tristeza, melodía, arquetipos, psicoanálisis.

ABSTRACT

This manuscript seeks to analyze and identify in which part or in which bars of the melody of the song "Thanks to life" by Violeta Parra, the feeling of sadness is most strongly evident. The theoretical basis used as a method to address the object of study are two respectively. This study is carried out according to the seminal works of Percy Goetschius, followed in Chile, by the works of the national teacher Toly Ramírez, on the active and passive degrees in musical composition.

This analysis is completed with a review of the content of the lyrics, according to Carl Jung's criteria, in his theory of archetypes and psychological types.

Keywords: Violeta Parra, feeling, sadness, melody, archetypes, psychoanalysis.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2024.17.27.4613>

1. INTRODUCCIÓN

En términos generales, el presente manuscrito busca identificar, analizar y relacionar el sentimiento de tristeza en la melodía de la canción *Gracias a la vida*, de Violeta Parra, teniendo como base teórica y metodológica mis apuntes de clases sobre construcción melódica con el destacado arreglista y orquestador nacional, Toly Ramírez, basado en los estudios de Percy Goetschius, musicólogo norteamericano. Esto, dada la importancia que le dan a la vinculación entre música y emociones, desde la composición, atendiendo a las formas de composición activa y pasiva de sus grados, dentro de un enfoque modal de análisis.

Por su parte, existe bastante información sobre la trayectoria artística musical de Violeta Parra. Desde el punto de vista compositivo, Violeta Parra fue autodidacta y destaca su capacidad de escribir letras que calzan con su métrica, propia del contrapunto del canto popular. Tradición que proviene de una larga herencia de cantores, desde los trovadores medievales, y que se prolonga y extiende en América. Por lo mismo, se hace pertinente complementar este estudio con una aproximación desde nociones de la psicología analítica de Carl Jung, como los arquetipos y los tipos psicológicos.

2. FUNDAMENTOS

2.1. Marco Teórico

Contextualización histórica de la obra musical compositiva de Violeta Parra. En Chile, la tradición de los cantores populares ha sido cultivada y heredada desde la Colonia, abarcando una larga práctica de cantores y cantoras, cuya rapidez y capacidad para improvisar, cantando y rimando en precisas medidas, como la octava y la décima, derivadas del verso alejandrino tradicional. Así lo señala la editorial de la Revista Musical Chilena (1958), donde se señala que:

Atraída por una certera intuición y guiada por su instinto netamente popular, Violeta Parra supo llegar al corazón del genio de nuestro pueblo y descubrir sus más preciosos tesoros, los que está dando a conocer a todo Chile.

Violeta Parra sabe tocar nuestros instrumentos folklóricos, la guitarra y el guitarrón y cantar a lo poeta. Sabe escribir versos a “lo divino” y a “lo humano”, compone sus propias melodías y puede improvisar unas décimas si la ocasión lo exige. En los velorios de angelitos ha sido invitada a cantar junto a grandes cantores, “de aquellos que no se dejan acompañar por cualquiera”, y cuando va de pueblo en pueblo y de rancho en rancho, buscando trozos perdidos del magnífico fresco folclórico de Chile, no es una entraña entre los viejos cantores campesinos. No llega al pueblo con el espíritu de un erudito que busca lo interesante sino como la hermana mayor de los cantores populares. (71)



>Figura 1. Violeta Parra, en encuentro de folcloristas. Fuente: Consejo de la Cultura, 2017

>Figura 2. Arpillera en foto de Violeta Parra. Fuente: Consejo de la Cultura, 2017

No deja de ser importante el que diversos autores destaquen la trascendencia de esta canción en la obra de Violeta Parra, y que, además, refleja y encarna en su propia biografía (Consejo de las Artes, 2017), una evolución vital y creativa que se consolida como parte de una universalización de su canto que, desde sus raíces, tan particulares y propias, logra producir. Según Concha (1995):

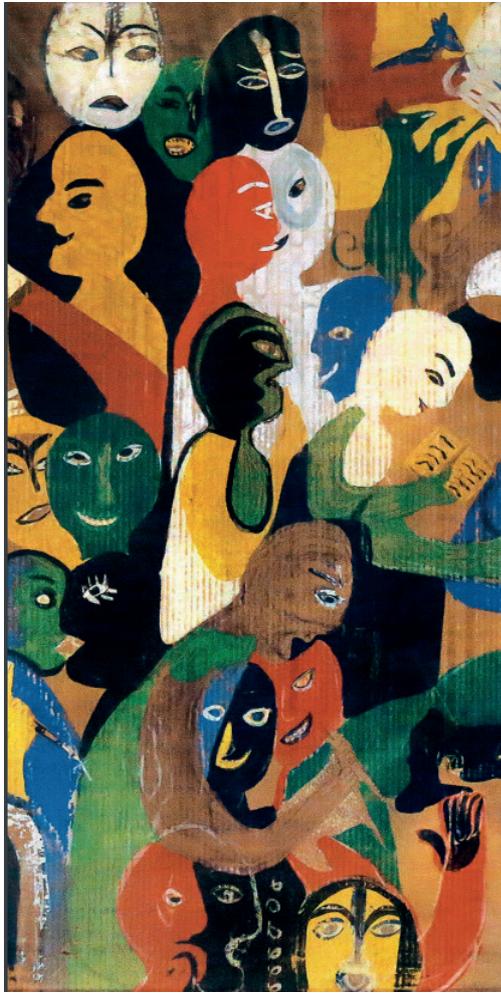
Después de su muerte, ocurrida en febrero de 1967, en la Universidad Católica de Santiago se desarrolla una "Semana de Violeta Parra". El día 3 de diciembre, en ese evento, se efectuó una mesa redonda sobre obra y vida de la música chilena. Participan diferentes personalidades de la cultura nacional y el escritor peruano José Arguedas quien, luego de manifestar su admiración, concluye la primera intervención: "Estoy de acuerdo en que la obra de Violeta Parra se convertirá muy pronto en un vínculo americano que trascenderá a los otros países porque en ella está contenida esta amalgama formidable que es Chile" (Arguedas 1968: 72). Y en otro punto afirma: "Ella es lo más chileno de lo más chileno que yo tengo la posibilidad de sentir; sin embargo, es, al mismo tiempo, lo más universal que he conocido en Chile". (72)

Creatividad y formación de arquetipos

En este sentido, puede plantearse que muchas de sus composiciones, así como la propia vida de Violeta Parra, adquirieron verdaderos rasgos arquetípicos, no sólo en un sentido metafórico general, sino en términos del uso que Carl Jung le da al concepto, en tanto reflejo de una suerte de complejización vital y creativa, que supone una verdadera suerte de transmutación psicológica del plano simbólico, por parte del creador. La consecuente arquetipificación del proceso psicológico inconsciente en base a las propias vivencias, que se transforma en algo creativo (en este caso, una canción). La creatividad estaría dada por una constante tensión generativa entre estos dos planos: por un lado, el propio proceso psicológico interno de la vivencia, única e irrepetible y, por otro lado, por su manera de contactar con los planos relacionales, colectivos y culturales, y en este sentido, universales.

Otro rasgo que daría cuenta de este proceso de arquetipificación, en tanto dimensión simbólica creativa, fruto de una compleja y rica interacción, es la posibilidad de observar la tensión e involucramiento entre las imágenes y sensaciones internas muy vívidas, no exentas de contradicciones e impulsos, que están fuertemente cargadas de emociones personales, en especial, los quiebres vitales, pero que son únicas y propias de cada vivencia, las que se alternan con un esfuerzo, más consciente, por darles un lugar en la propia vida, así como un cierto orden o regulación, que permita ajustarlas a una medida y control o cauce volitivo social y colectivo.

Esta arquetipificación, en tanto formación interna de contenidos, significaciones, vivencias e imágenes, es parte de una elaboración y organización simbólica y de actos que conforma una unidad constante y existencial del psiquismo. Para Jung (1982), esta constante organización de experiencias sería parte del propio proceso de individuación y desarrollo personal, el trasfondo sobre el cual se debe comprender toda experiencia significativa en su ciclo vital. Las crisis particulares son parte, siempre, de un proceso vivencial mayor. Es el fluir de la vida lo que nos expone a momentos de configuración, crisis, intensificación y reorganización de las experiencias, donde lo que, muchas veces, juzgamos como fijo, inmutable y constante, al entrar en crisis, se transforma en verdaderos nudos o complejos existenciales, vividos, incluso, con mucha angustia y trauma. La elaboración psíquica supone, entonces, un gran y constante esfuerzo vital por integrar (o no) las complejidades internas y externas de la vida, sus relaciones y ámbitos interpersonales (Sassenfeld, 2008), y estas, con su dimensión pasada, actual y futura, según cada época, circunstancias o coyuntura existencial. Esta recurrencia de experiencias similares en la vida y la historia y cultura, desarrolla ciertos modos o patrones generales, en los cuales las personas, de cada época, viven experiencias similares importantes y recurrentes, y que se pueden caracterizar a través del estudio y comprensión de los símbolos, cosmovisiones asociadas, sus prácticas, sueños, etc. Hitos comunes como la vida, la muerte, las relaciones significativas, los fracasos o superaciones que se elaboran y viven, individualmente, de manera simbólica, como verdaderos procesos de despertar de conciencia, de renacimiento, pérdida o caída, uniendo, así, la experiencia vital individual a la del conjunto de la humanidad colectiva, cultural e histórica (Jung, 1992, 2008, Jung, von Franz, Henderson, Jacobi y Jaffé, 1984). De este modo, eventos intensos como el dolor y las experiencias traumáticas, en muchos casos, están vinculados a los propios procesos creativos, donde se viven con más intensidad estas complejidades. Por lo mismo, la canción *Gracias a la vida* constituye un caso ejemplar, donde estos planos internos, propios de las vivencias personales más profundas, expresan anhelos, pulsiones, tensiones y quiebres vitales profundos, que, en este caso, se relacionan con los propios procesos creativos que buscan no solo dar cauce a estas crisis, como parte de un orden creativo, sino llevarlas a un cierto límite simbólico-existencial, desde donde se viven intensamente. Esto toma mayor nitidez al considerar que esta canción, y otras como *Volver a las 17*, son parte de la última etapa compositiva y creativa de Violeta Parra, que, como sabemos, se suicidaría poco tiempo después.



>Figura 3-4. Arpilleras de Violeta Parra. Fuente: Consejo de la Cultura (2017)

1.2. La encarnación arquetípica de los procesos creativos-culturales

Estos procesos de complejización y elaboración simbólico-existencial de la experiencia vital-creativa, y sus rasgos arquetípicos, han sido descritos, en el arte, especialmente por el destacado escritor y ensayista mexicano Octavio Paz (2006, 2010), como parte, además, de la propia cultura, cosmovisión, espiritualidad y religiosidad de los pueblos, donde los arquetipos, en tanto complejos simbólicos, constantemente se están reelaborando y actualizando, en las coyunturas existenciales propias de todas las épocas. Y, aun así, destaca su potencia vivencial y existencial, que les da una vitalidad e intensidad que resulta, siempre nueva. Como señala Paz (2006):

La poesía vive en las capas más profundas del ser, en tanto que las ideologías y todo lo que llamamos ideas y opiniones constituyen los estratos más superficiales de la consciencia. El poema se nutre del lenguaje vivo de una comunidad, de sus mitos, sus sueños y sus pasiones, esto es, de sus tendencias más secretas y poderosas. El poema funda al pueblo porque el poeta remonta la corriente del lenguaje y bebe en la fuente original. En el poema la sociedad se enfrenta con los fundamentos de su ser, con su palabra, primera. El poema es mediación entre la sociedad y aquello que la funda. Sin Homero, el pueblo griego no sería lo que fue. Sus poemas son el origen de Grecia. Lo mismo debe decirse de toda creación realmente clásica, en el sentido más inmediato de la palabra: ser modelo, arquetipo viviente. El poema nos revela lo que somos y nos invita a ser eso que somos. (40-41)

En este sentido, la obra de Violeta Parra, para nosotros, "funda esa palabra nueva".

1.3. *Implicancias para el arte de una aproximación interdisciplinaria.* Teniendo en cuenta lo anterior y desde el punto de vista de su relevancia y complementariedad con un estudio y enfoque musical del análisis de la canción *Gracias a la vida*, se puede decir que la metodología empleada en este trabajo es interdisciplinaria y complementaria a la hora de responder la pregunta principal del presente artículo, por comprender aspectos musicales-compositivos, y simbólicos-expresivos, desde el punto de vista que suscitan las emociones, asociadas a esta canción, dado el consenso de ver, en esta canción, un momento cúlmine, sino arquetípico, en la prolífica producción de Violeta Parra.

Más puntualmente, y desde el punto de vista compositivo musical, nos ha de interesar la relación entre el intervalo de semitono entre el quinto grado y el sexto grado melódico en el modo eólico, en la melodía de la canción *Gracias a la vida*, donde nos preguntamos si es ahí donde se cristaliza la esencia de la tristeza o melancolía, así también como en opus 28 de Federico Chopin, y de igual modo que en

Tristán e Isolda (Primer compás) de Wagner, teniendo como referencia los primeros compases de estas composiciones. Pregunta que, a su vez, puede generar otras, como, por ejemplo, si las melodías tristes compuestas bajo el paradigma occidental proveniente de Europa del siglo XIX, y en consecuencia, aquellas composiciones creadas en el modo mayor, pueden dar origen a otro tipo de conexiones neuronales en quienes escuchan tales melodías. Qué tan cultural puede ser la forma de sentir, y que tan connatural a la manera en que el cerebro lee las estructuras de simetría presentes en la naturaleza, en el sentido de que el cerebro tiende a rechazar aquello que no responde a un orden o a patrones más o menos simétricos en el proceso cognitivo, y que, por lo mismo, en relación con las escalas musicales, la diferencia entre ellas es precisamente un orden que varía en razón de porcentajes de alta simetría y baja simetría, (disonancia y baja disonancia)¹. Volviendo a la escala menor que nos interesa, sabemos que Violeta Parra fue autodidacta en relación con los estudios de composición. Así lo demuestran innumerables trabajos dedicados a analizar su obra musical.

1.3. Los tipos psicológicos. Un enfoque modal para el problema del surgimiento creativo de la consciencia

Recientemente, la importancia de desarrollar el plano del arte desde enfoques psicológicos, como Carl Jung, ha sido destacado por autores como Ospina (2023), Mellados (2022) y Cañete & Carrasco (2023), quienes destacan campos como la arteterapia, la psicoplástica, el cine, y la arquitectura. En la literatura tradicional, sin duda destacan los trabajos de Herbert Read (1971, figura 4) sobre el expresionismo y el desarrollo gestual, pre-simbólico, y sus significativas aportaciones al problema de la educación a través del arte.

Realismo	=	Pensamiento
Suprarrealismo	=	Sentimiento
Expresionismo	=	Sensación
Constructivismos	=	Intuición

>Figura 5. Sistema de correspondencias generales, entre tipos psicológicos y corrientes artísticas. Fuente Read (1969, p.123)

¹En un próximo trabajo, se presentará un estudio similar a este pero en relación a la escala pentatónica, escala de cinco sonidos con un alto grado de consonancia, que podemos encontrar en la música China o japonesa y también en la música altiplánica de américa y que al no tener este semitono, en tales melodías no se siente triste o melancólica.

En los últimos años, la principal tendencia analítica se ha centrado en una comprensión general sobre el estudio del símbolo inconsciente y su elaboración arquetípica en el plano individual, clínico o cultural (Barrionuevo, 2012; Peralta, 2015; Vargas, 2021; Ovalle, 2022), o bien, trabajos germinales como los de von Franz (Franz; Hannah; Jung; Tauber, 2017; Mellado, 2022), respecto al concepto de imaginación activa, o elaboraciones afines como la teoría del “camino del héroe”, de autores como Campbell (2018) o la evolución simbólica de la conciencia en la historia humana (Newmann, 2017), apartándose del propio modelo de los Tipos Psicológicos (Jung, 1985; Cañete y Carrasco, 2023), sobre el que nos centraremos ahora.

Los Tipos Psicológicos y el arte

Para introducir el modelo de los Tipos Psicológicos de Carl Jung (1985) hay que considerar algunas coordenadas esenciales para este autor y que, en su vinculación con la expresión artística, deben entenderse como parte de un proceso vital que involucra dinámicas y contenidos conscientes e inconscientes. Siguiendo el modelo analítico general de Jung (1985), esta dinámica es la base del proceso de individuación y desarrollo personal. Al respecto, Alonso (2018, 2004) asevera que el proceso de individuación se da dentro de un modelo general del funcionamiento psíquico, el que, de modo didáctico y gráfico, puede ser representado:

... Como un gran círculo en el que una pequeña porción superior sería la consciencia; una segunda porción mayor sería el inconsciente personal cuyas unidades funcionales son los complejos (...) y en la parte inferior del círculo estaría una enorme porción que constituye el inconsciente colectivo, una de las ideas más novedosas de Jung. Jung plantea que, además de los contenidos inconscientes personales, existen otros: los arquetipos, que pertenecen a un inconsciente más amplio, y que nunca estuvieron antes en la consciencia, sino que son elementos que existen como herencia de la humanidad. El ego estaría gravitando en el umbral entre la consciencia y el inconsciente personal. Todos estos contenidos son sistemas dinámicos que participan en un proceso continuo de interacción y transformación. (Alonso, 2018: 326-327).



>Figura 6. Esquema del funcionamiento psíquico junguiano. Fuente: Alonso 2018.

Por cierto, como señala Alonso (2004), en la teoría de los Tipos Psicológicos de Jung: *las personas no utilizan estas funciones por igual, sino que desarrollan más una de estas y dejan otra parcialmente desarrollada, mientras que las otras dos permanecen en un plano indiferenciado e inconsciente* (57).

Para Jung (1985), por un lado, hay dos modos de expresión consciente —la sensorial y la intuitiva—, que se las puede describir como irracionales, *en tanto no buscan necesariamente la expresión de una idea mental en tanto realidad trascendente a la experiencia, pues se definen más por el aquí y ahora* (Cañete y Carrasco, 2023: 85). Y, por otro lado, existe lo que Jung plantea como otro eje donde se ubican tanto lo racional, lo reflexivo y lo analítico, que permite componer y descomponer ideas, como, por otro lado (dentro de este mismo eje) y confrontando lo racional, está el plano de la expresión sentimental. Estos se articulan como opuestos en tanto comparten un criterio común, que es la búsqueda de expresarse a través de una idea o ideal o, mejor dicho, de un sentido trascendente y por eso no están tan regidos por el aquí y el ahora.

Como señalan Cañete y Carrasco (2023): *...uno puede incluso seguir desarrollando esta idea. Uno puede entrar a preguntarse, por las hibridaciones e interrelaciones que, durante el ciclo vital, tienen lugar. Por ejemplo: ¿qué hay entre la intuición y el sentimiento?, ¿qué tipo de elaboraciones hay entre esos dos mundos conscientes?* (85). Esto nos ofrece un marco de coordenadas, para comprender, en el caso de estudio del tema *Gracias a la vida*, por donde discurre su sensibilidad arquetípica y simbólica, y los movimientos que, desde el punto de vista de su expresión, son evidenciados en la evolución de la letra. Nos detendremos en este punto al exponer los resultados.

$\text{♩} = \text{c. } 64$

Me man-da-ros u-na car - ta por el co-me-o tem-pan -

no en e-sa car-ta me dí - cen que ca-yó pre-so mi her - ma - no

y sin más-ti-ma con gri - llas por las ca - llas lo a-mus-tra-ron. Sí!

Ej. N° 1 *La carta*

>Figura 7. Fragmento partitura canción La carta. Fuente: Torres, 2004

2.2. ANTECEDENTES

2.1. *Antecedentes de algunos análisis de otros artículos y tesis sobre la composición que se han hecho de la obra musical y poética de Violeta Parra.*

En el artículo “Cantar la diferencia, Violeta Parra y la canción chilena”, de Torres (2004), el autor se pregunta: ¿Qué fue lo que cantó y cómo, que aún perdura como difícil y obstinada memoria? En breve, postulamos que Violeta Parra y su canto son tanto un emblema como un motor de proceso instalador de un nuevo imaginario de la cultura tradicional popular. (53-54). En este texto, el autor se refiere a la emigración campo-ciudad en el contexto agrario en relación con la industrialización, momento en que Violeta comenzará su trayectoria como compositora. El autor analiza la canción *La carta*, de la cual mostramos un fragmento de su partitura (figura 31).

Por su parte, también destaca el estudio de Olivia Concha sobre Violeta Parra (1993). En ese artículo, Olivia Concha Molinari analiza diecisiete piezas para guitarra sola, grabadas por Violeta Parra, las cuales eran inéditas a la fecha de tal artículo. Allí, en un análisis académico muy completo —donde, a modo de ejemplo, analiza un “tema libre” de Violeta Parra—, la autora se centra en describir el diseño rítmico, basado en la progresión de las tónicas, y

como estas conforman una estructura regular, compositiva mayor. También describe la evolución de las tensiones como elemento distintivo de su análisis. En dicho estudio, ella señala, respecto de este tema libre n°2 (figura 4), respecto a un fragmento de su partitura, que:

En la coda el pedal de tónica sostiene un primer motivo tratado en forma de progresión ascendente (a, a', a''), luego aparece un segundo motivo que, con un breve pasaje a la subdominante, conducirá cadenciosamente desde el compás 38 hasta la conclusión en tónica.

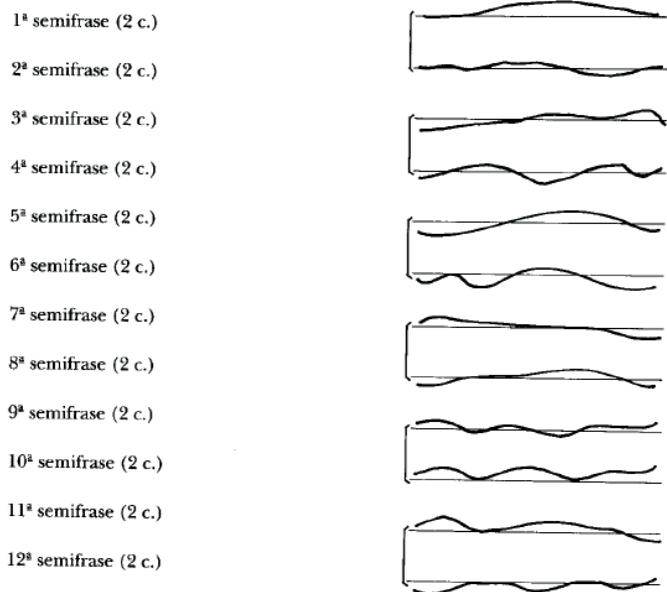
Luego señala, en su descripción del tema libre n°2, sobre la progresión compositiva, que:

En el primer período las frases aparecen diseñadas, más bien, bajo el estímulo visual que sonoro. El perfecto y equilibrado movimiento de las alturas del antecedente, ofrece un análogo e interesante relieve de líneas geométricas del consecuente, el que se mueve especialmente de forma paralela o convergente y/o divergente con un resultado estético-acústico armonioso de forma y contenido.

Este análisis del fraseo melódico se expresaría con un esquema de la evolución del fraseo y sus tensiones vocales,



Ejemplo 3
Tema libre N°2



>Figura 8. Análisis de progresión melódica de "tema libre n° 2", de Violeta Parra. Fuente: Concha, 1995

>Figura 9. Diseño melódico iconográfico del tema libre n° 2, de Violeta Parra. Fuente: Olivia Concha (1995)

Para el presente estudio, es necesario destacar que este tipo de análisis, si bien completo en su propósito, no da cuenta aún de algunos aspectos relevantes que el presente artículo busca destacar, tales como la importancia del análisis en función del movimiento resolutorio (y sus excepciones) de los grados melódicos activos hacia los grados melódicos inactivos, tan importantes para poder determinar si la melodía se circunscribe dentro de algunos de los diferentes modos que no son ni el modo mayor ni el modo menor, paradigma que, en algunos casos, impide abordar con mayor nitidez el espíritu arquetípico de una composición, puesto que la esencia de la música es la melodía. Esto porque cada modo tiene su peculiar sentimiento y atmósfera emotiva, fenómeno que se visibiliza claramente en el impresionismo francés. Por esta razón, en el apartado correspondiente de este artículo, hago una síntesis de los estudios sobre melodía que realicé con el maestro Toly Ramírez (González, 2024) para que se pueda comprender mejor este trabajo de investigación. En la observación de la resolución o retardo de los grados activos melódicos es donde con mayor nitidez se siente la naturaleza del arquetipo modal que se manifiesta al interior de la melodía hasta el límite máximo, donde las palabras ya no pueden describir lo infinitamente intangible. En otras palabras, la teoría que propongo es un esfuerzo por profundizar aún más en la comprensión de la unión que surge entre arquetipo modo melodía y la fuerza emocional del artista creador

2.2.- La melodía y sus leyes naturales según Percy Goetschius, estudiado por el especialista chileno Toly Ramirez. Síntesis de los apuntes de clases de mi maestro.

Cualquier serie de notas es una melodía cuando las notas están arregladas apropiadamente considerando la gran ley de interrelación natural de proyección suave y sensible y también con suficiente variedad en los valores del tiempo, la melodía es buena y de otra manera es defectuosa. La elección de las notas sucesivas aparte del ritmo está sujeta fundamentalmente a dos leyes primarias de relación denota la de la escala natural y la de los acordes principales.

Primera regla: Una melodía puede seguir la línea de la escala mayor en dirección ascendente o descendente con libertad casi ilimitada. Estas progresiones a través de la escala son regulares y por consiguiente invariablemente permitidas cuando ellas confirman la inclinación melódica inherente de los así llamados grados activos e inactivos. Todas las escalas mayores están divididas en dos clases de grados (figuras 4 y 5), primero los grados inactivos los cuales debido a una relación con la tonalidad como punto de reposo en el grupo familiar de notas no tienen inclinación a mover a menos que sean impedidos por el compositor, estos grados son el 1º y el 3º y el 5º de la escala. Los grados activos son aquellos que están fuera del centro de reposo y por consiguiente contienen dentro de ellos mismos el impulso de volver a la condición de

inmovilidad precisamente como los objetos mueven hacia el centro de la tierra en obediencia a la ley de gravedad o como un péndulo oscila desde ambos lados a su posición vertical como punto de reposo

Tonalidad de Do mayor

Figura 01



>Figura 10. Grados activos e inactivos del modo mayor.
Fuente: Elaboración propia

Grados activos e inactivos del modo menor



>Figura 11. Grados activos e inactivos del modo mayor.
Fuente: Elaboración propia

La razón de por qué en ciertos casos en una melodía no se cumple esta ley natural, que se puede observar claramente en las melodías del periodo clásico (siglo XVII), es porque existen cinco excepciones a esta regla que el autor expone claramente con ejemplos de análisis melódicos de los compositores clásicos. En primer lugar, cuando se produce la progresión melódica 3°4°5° el 4° no resuelve al 3°. Cuando se produce la secuencia 5°6°7°8° el 6° no resuelve al 5° y cuando se produce la secuencia 8°7°6°5° el 7° no resuelve al 8°. Existen otras excepciones por recurrencia melódica y por retardo. Las excepciones por retardo las veremos en el análisis de la canción *Gracias a la vida*. Ejemplo:



>Figura 12. Grados activos e inactivos del modo mayor.
Fuente: Elaboración propia

Las otras excepciones de esta atracción natural de los grados activos hacia los inactivos son la recurrencia melódica y el retardo de las resoluciones. Esta teoría en que se fundamenta el análisis de Toly Ramírez, a su vez se basa en el texto del curso de construcción melódica de Percy Goetschius, sobre análisis de composiciones del periodo clásico, donde se evidencian estas leyes y principios melódicos presentes en las melodías del periodo clásico relativas al modo mayor (modo jónico) y el modo menor, respectivamente.

3. OBJETIVOS

Analizar, identificar y relacionar el sentimiento de tristeza en la melodía de la canción *Gracias a la vida* con los arquetipos modales

4. RESULTADOS

1. Análisis simbólico de contenido de la letra desde los Tipos Psicológicos de Jung

Desde un punto de vista general, podemos afirmar que el eje central de mayor fuerza y expresividad de los contenidos e imágenes metafóricas se da en el plano de la sensorialidad, la cual es tensionada y compensada, tanto por un pensamiento lúdico-constructivo (muy fuerte, por el uso de la métrica compositiva y, aun, estilística) y una búsqueda progresiva del sentimiento, como horizonte vital, al cual se dirige y que, puede decirse, logró su transmutación final al hacerse universal, desde el punto de vista de cómo evoluciona el contenido, melódicamente hablando. Más aún, la tristeza —que se caracteriza por ser una emoción y, por tanto, estar acotada a un “aquí y ahora”—, al volverse recurrente, por diversas experiencias vitales, adquiere un rasgo sentimental más permanente. Es una emoción que, siendo muy lúdica, inicialmente, se va impregnando de sentimiento. He aquí la principal tensión que marca su expresividad simbólico-existencial.

De hecho, al analizar la letra, casi todos los versos y estrofas son nítidamente sensoriales. Solo el primer verso de cada estrofa (*Gracias a la vida, que me ha dado tanto...*), puede decirse que tiene una amplitud y un horizonte existencial desde donde valora y ordena las diversas experiencias, que puede anticipar una aproximación progresiva hacia la emoción, pero, en tanto afirmación inicial, es más bien un juicio sintético que, incluso, puede ser considerado como un pensamiento anclado en la evidencia que le otorgan las experiencias sensoriales más particulares que, luego, va enumerando. Solo en el último verso, de la última estrofa, se muestra cómo busca universalizarse y explotar, por así decirlo, en un nuevo plano de universalidad (ya no de lo particular, del “aquí y ahora”). De hecho, destaca el “paso a paso”, con el cual se construye cada verso y estrofa, de manera reiterativa, siguiendo el peso del cultrún, que tensiona, condiciona y constriñe la evolución melódica,

como veremos más adelante, pero que, además, no se vincula ni busca evolucionar hacia la intuición. Violeta no anticipa mundos, ni siquiera los imagina, solo los vive, paso a paso, instante a instante.

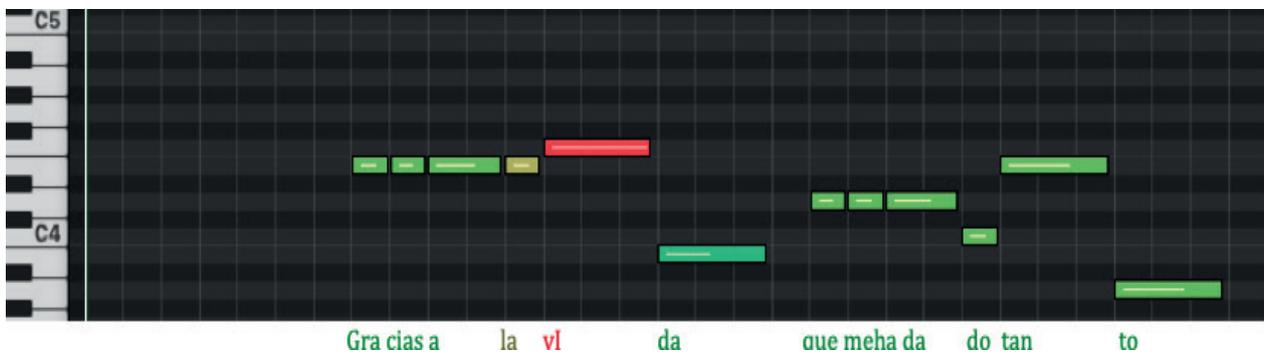
Pareciera, por momentos, que, particularmente en el último verso de cada estrofa, va, lenta y de manera progresiva, en la medida que avanza la canción, aumentando la tensión y la carga emocional que desbordará, finalmente, en un sentimiento que universaliza, en el último verso de la estrofa final, el conjunto de la canción. La repetición (cual monodia) de los versos 2, 3 y 4 en cada estrofa está siempre cargada de un conjunto de contenidos e imágenes nítidamente sensoriales. Incluso, muchas palabras particulares están cargadas de brillo y sonoridades sensoriales (como cuando dice: ... **martillos, turbinas, lamentos, chubascos**, en el verso 4 de la tercera estrofa). Esto genera una tensión secundaria, entre los versos 1 y 5 que aportan un marco y contraste racional (entre pensamiento y sentimiento) a la evolución cancin y sensorial, de los versos 2 al 5, siendo esto un patrón constante, propio de la canción. Siguiendo este análisis: en el caso del verso 5 de la segunda estrofa, que dice: *la ruta del alma, del que estoy amando*. En este verso pareciera que, desde una imagen de concreitud sensorial, emerge un cierto horizonte más expansivo y universal, a través de la imagen que bien pudiera ser más sentimental, si se quiere, con la imagen de “la ruta del alma”, a la cual se dirige, pero esta imagen queda acotada, luego, al alma de un ser en particular, el que ella: ... *está amando*.

Hay que mencionar, por cierto, que en la estrofa anterior (estrofa 1), la imagen del verso *en las multitudes*, también sugiere una amplitud (a modo de eco universal), pero que se resuelve, en el mismo verso, de manera sensorial y concreta (... *al hombre que yo amo*). (Véase figura 5). Esto también sucede en otras estrofas. De este modo, dentro de la monodia, se va introduciendo una tensión *in crescendo*, tanto en la evolución melódica, como en el contenido y elaboración simbólica de la canción. En este sentido, el modo mixolidio dominante también es, mayormente, un modo puro, sin hibridaciones. El tempo y ritmo también son constantes. La coherencia entre estos planos es muy significativa, lo que permite que se alineen e intensifiquen su fuerza expresiva entre ellas.

Gracias a la vida que me ha dado tanto
 Me dio dos luceros, que cuando los abro
 Perfecto distingo lo negro del blanco
 Y en el alto cielo su fondo estrellado
 Y en las multitudes el hombre que yo amo

Gracias a la vida que me ha dado tanto
 Me ha dado el sorido y el abecedario
 Con él las palabras que pienso y declaro
 Madre, amigo, hermano y luz alumbrando
 La ruta del alma del que estoy amando

TIPO PSICOLÓGICO (contenido del verso)			
Pensamiento	intuición	Sensación	sentimiento
x			
		x	
		x	
		X	
		x	
TIPO PSICOLÓGICO (contenido del verso)			
Pensamiento	intuición	Sensación	sentimiento
x			
		x	
		x	
		x	
		+/-	+/-



>Figura 13. Esquema inicial de análisis de los versos y estrofas de la canción según los criterios junguianos. Fuente: elaboración propia

>Figura 14. Fragmento de partitura de Gracias a la vida, primeros compases. Fuente: elaboración propia (en Logic pro)

2. Aplicación de las teorías de los autores mencionados para la identificación de los grados melódicos que concentran el sentimiento de tristeza.

Melodía: Concepto: Según el Diccionario Enciclopédico de la Música, melodía se define como: Resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo. Tanto la articulación regular del tiempo a través del latir del corazón y la respiración, como la capacidad de producir y discriminar variaciones en la frecuencia de los sonidos, son características fisiológicas normales del ser humano. Las funciones que definen a la melodía y el lenguaje hablado se asemejan tanto que las dos pueden considerarse capacidades fundamentales de la especie humana. Mientras que el lenguaje hablado es una forma de comunicación, en todas las culturas humanas la melodía ha servido como una forma de expresión emocional. Este uso de la melodía es también una capacidad común a otras especies animales, puesto que las aves y los delfines, por ejemplo, emiten secuencias organizadas de tonos variables. La entonación del lenguaje es esencial para el significado de las palabras. En muchos idiomas africanos y asiáticos los sistemas tonales son mucho más ricos que los idiomas con raíces indoeuropeas, razón por la cual para un europeo resulta particularmente difícil aprender idiomas como, digamos, un dialecto chino actual. Este tipo de inflexión "melódica" para determinar el significado del lenguaje es verdaderamente sorprendente.

Desde una perspectiva personal, definimos melodía como: una sucesión de sonidos encadenados y ordenados coherentemente en diferentes largos de duración y altura a través de un hilo conductor llamado motivo, similar al lenguaje hablado.

Primer acercamiento a la melodía de la canción *Gracias a la vida* de Violeta Parra.

Desde un punto de vista general, la melodía de *Gracias a la vida* se organiza a partir del modo eólico o el modo menor. Es en este semitono que la melodía transita de Mi, (E) grado inactivo melódico, pasa a FA, (F) grado activo, donde se produce el mayor peso emocional y se cristaliza el sentimiento de nostalgia y dolor de la canción (González, 2023).

En relación con el sentimiento de tristeza, en el periodo del Romanticismo existieron compositores que utilizaron como recurso emotivo esta relación de semitono en el modo menor, tal como se observa en el *Preludio opus 28 en mi menor* de Federico Chopin (Figura 8)

Figura 15. Fragmento partitura Chopin, *Preludio op 28 en mi menor*. Fuente: elaboración propia (en software musescore)



También en *Tristán e Isolda*, en el primer compás, Wagner utiliza exactamente los mismos grados melódicos, y no solamente eso, sino que la misma tonalidad de la canción *Gracias a la vida*.

Tal como se puede apreciar en la imagen anterior, Violeta Parra utilizará el mismo recurso que Chopin y el mismo de Wagner, pero sigue un curso totalmente diferente (en Chopin, solo cambia la altura puesto que opus 28 está en Mi menor, pero son los mismos grados melódicos). En los compases siguientes, la melodía *Gracias a la vida* entra a la tonalidad de Do mayor para pasar inmediatamente a Fa Lidio la cual conecta con Mi7, volviendo así a la tonalidad original, La menor. Estos cambios de tonalidad están sincronizados arquetípicamente con los cambios en las imágenes que proyecta el poema (letra de la canción). Se pueden distinguir las siguientes clases de imágenes arquetípicas que evocan el poema en relación con la armonía y escalas y modos utilizados en la construcción de la melodía. En primer lugar, los dos primeros versos se sitúan en el modo menor (La menor) *Gracias a la vida que me ha dado tanto, me dio dos luceros...* Justo en el momento... *que cuando los abro...* la armonía se abre a otra tonalidad, Do mayor.

Tristan and Isolde

Preludio

Richard Wagner



>Figura 16. Elaboración propia (en software MuseScore)

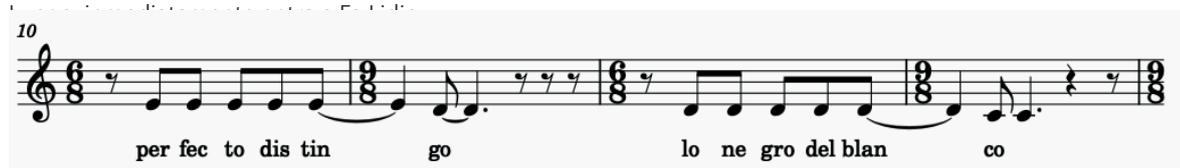


>Figura 17. fragmento partitura Gracias a la Vida;



>Figura 18. Fragmento partitura Gracias a la vida.

Fuente: elaboración propia



>Figura 19. Fragmento partitura Gracias a la vida.

Fuente: elaboración propia

Para retornar a la tonalidad menor de origen cuando nombra al "hombre que ella ama". Nuevamente, el

momento más triste de la canción



Figura 20 y 21. Fragmento partitura *Gracias a la vida*.
Fuente: elaboración propia

Para continuar, analizo las ideas arquetípicas que se desprenden de las imágenes arquetípicas del paisaje poético.

La letra y las imágenes arquetípicas en relación con la melodía:

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me dio dos luceros, que cuando los abro
Perfecto distingo lo negro del blanco
Y en el alto cielo su fondo estrellado
Y en las multitudes el hombre que yo amo

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado el sonido y el abecedario
Con él las palabras que pienso y declaro
Madre, amigo, hermano y luz alumbrando
La ruta del alma del que estoy amando

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado el oído que en todo su ancho
Graba noche y día, grillos y canarios
Martillos, turbinas, ladridos, chubascos
Y la voz tan tierna de mi bien amado

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la marcha de mis pies cansados
Con ellos anduve ciudades y charcos
Playas y desiertos, montañas y llanos
Y la casa tuya, tu calle y tu patio

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto
Así yo distingo dicha de quebranto
Los dos materiales que forman mi canto
Y el canto de ustedes que es mi propio canto
Gracias a la vida que me ha dado tanto



>Figura 22. Letra canción Gracias a la vida. Fuente: elaboración propia

Como se puede apreciar, la forma de agrupar las ideas, el primer verso de cada estrofa siempre es el mismo, el agradecimiento a la vida, y en el quinto, la presencia de su amado, con excepción de la quinta estrofa que trasciende al amor universal de humanidad. Los segundos versos de cada estrofa conectados con los sentidos, los terceros con los paisajes, etc. y agrega al final, en la última estrofa, un sexto verso idéntico al primero.

La influencia del compás ternario (seis octavos), típico del cultrún como un marcador del tiempo cíclico en la cosmovisión mapuche, refuerza la relación del inicio y el final de cada estrofa, que tiende a un patrón que se repite, pero que en la medida que avanza no solo cumple la función de enfatizar la relación con el ser amado, sino que, en la última estrofa, se muestra, además, como una apertura universal de su experiencia de dolor y amor. En este sentido, podemos decir que este sentimiento personal, al hacerse universal, se vuelve arquetipo, se evidencia así lo que Carl Jung (2007) llama *Mysterium coniunctionis*, o unión de opuestos que opera en el plano psíquico, primando un esfuerzo integrativo de las diferencias.

Esta descripción en el plano simbólico de la experiencia poética tiene un correlato melódico, ya no solo de la evolución repetitiva cíclica del compás ternario cultrún con el primer y último verso de cada estrofa, sino que al final, al transmutar en un arquetipo universal, la melodía transita a un punto crítico toda vez que se identifica, al interior de la misma, aquella relación de distancia o intervalo de semitono y sexta menor respecto a la tónica (escala menor eólica o modo menor). Precisamente es en la primera sílaba de la palabra vida cuando estamos en presencia del aspecto más triste de la melodía, donde el grado melódico activo Fa tensiona la armonía y se aleja de su centro inactivo natural del modo eólico. Puede decirse que estas dos sílabas concentran la mayor tensión melódica de la canción.

En relación con las imágenes arquetípicas del texto, existen cinco arquetipos que sustentan la canción. Primero, el arquetipo de sabiduría universal manifestada en los opuestos Bien-Mal, que se expresa en los términos *perfecto distingo lo negro del blanco*. En segundo lugar, el arquetipo

del amor universal que se expresa en los términos *...el canto de ustedes que es mi propio canto*. En cuarto lugar, el arquetipo del amor humano expresado en *La ruta del que estoy amando* y un quinto arquetipo que expresa el paisaje sonoro de la canción. Estos cuatro arquetipos principales se relacionan con los dos cambios de tonalidad. En el primer cambio, donde abandona transitoriamente la tonalidad menor original, modula a Do mayor, momento en que la escala se transforma en jónica subjetivamente menos triste que el modo eólico y cuando modula a Fa Lidio, tal como se puede apreciar en el gráfico anterior.



>Figura 23. Violeta Parra, cantando y tocando guitarra en Peña La Reina (foto de Sergio Larraín), Santiago. Fuente: Consejo de la Cultura (2017)

5. CONCLUSIONES

Ideas fuerza

1. Es en este semitono que transita de Mí, (E)grado pasivo melódico, a FA(F), grado activo, donde gravita el mayor peso emocional y donde se cristaliza el sentimiento de nostalgia y dolor de la canción (González Uslar,2023). En el artículo anterior presenté un estudio sobre la relación entre la escala musical menor Occidental, la imagen arquetípica en el cine y el sentimiento de tristeza donde se concluye que es el grado 6º y 5º melódico en relación con la tónica en el modo menor que transmiten tal emoción. Tales grados melódicos son los mismos que se pueden observar, por ejemplo, en el Opus 28 en Mi menor de Federico Chopin (Figura 16)



>Figura 24. Preludio *Opus 28, Federico Chopin*, grados melódicos (en rojo: grado 6; en verde: grado 5) (software musescore). Fuente: elaboración propia

Todo el peso del sentimiento de tristeza recae sobre el 6º y 5º grados melódico del modo menor, tal como se puede apreciar también en la melodía de Violeta. En segundo lugar, podemos concluir, también, que la canción *Gracias a la vida* se inspira sobre la concepción clásica y académica del llamado modo menor derivado del modo mayor, tal como lo expone Persis Goetschius (1900), pero que —y aquí viene lo interesante— la compositora en ningún momento utiliza el séptimo grado # melódico en la construcción de la melodía de su canción. Podemos concluir que, si bien la estructura armónica pertenece al modo menor, la melodía pertenece al modo eólico puro. Obviamente, en el quinto grado armónico se encuentra el séptimo grado melódico Sol sostenido, pero solo forma parte de la armonía del V grado armónico de La menor. En tercer lugar, solamente utiliza siete sonidos para construir la melodía. (Figura 17)



>Figura 25. Notas musicales de *Gracias a la vida* utilizadas en la construcción melódica. Fuente:

elaboración propia

En relación con Persis, la melodía cumple con las resoluciones y excepciones, tal como señala en su texto (Figura 18).



Figura 26. Fragmento partitura *Gracias a la vida*. Fuente: elaboración propia

“Gracias a la...” se encuentra en el centro de reposo de la tonalidad. “Vida que me has dado tan...”, es donde se concentra la tensión emocional y musical, porque el sexto grado melódico no resuelve en el siguiente compás, en cambio desciende al segundo grado. La tensión del sexto grado se une a la tensión del segundo grado y este último a la tensión

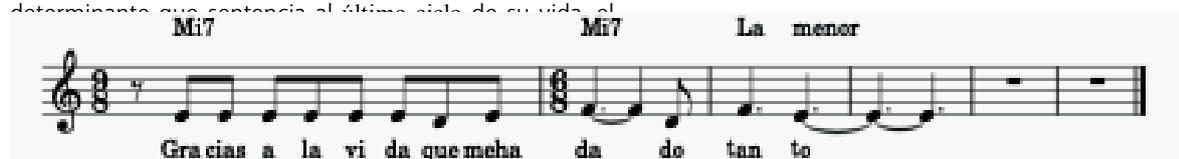


>Figura 27. Fragmento partitura *Gracias a la vida*. Fuente: elaboración propia

del cuarto grado (6°, 4° y 2°), donde finalmente se resuelve el sexto grado que había quedado en suspenso. “Gracias a la...” se encuentra en el centro de gravedad de la tonalidad, puesto que sus grados son inactivos. “...vida que me ha dado...” se encuentra en el punto de mayor tensión, ya que sus grados son todos activos y retardan su resolución y en “... tanto...” resuelve volviendo la melodía al punto de reposo. Pero lo que realmente evoca la tristeza de su melodía es la relación entre el quinto grado melódico y el sexto grado melódico, muy similar al *Opus 28 en mi menor* de Federico Chopin como se puede apreciar en el gráfico 16, lo que queda demostrado, pues la melodía de Chopin insiste en 5°, 6°, 5°, 6° 5°, 6°

Otro aspecto interesante respecto de la melodía de la canción es el diseño de la escala que utiliza la compositora. Es el modo eólico puro. En ningún momento ocupa el Sol sostenido en la melodía y, sin embargo, la armonía es tradicional, ajustada al clásico modo menor. Pero donde más resulta interesante el análisis melódico es en la estructura de la forma de la canción. Se distingue una parte cíclica en cada estrofa. Sin embargo, esta situación no necesariamente determina que la melodía tenga solamente

en su forma una sola parte. El principio y final de cada estrofa están en La menor, en el modo eólico, donde, por lo demás, se concentra claramente el aspecto más triste de su vida en relación con su amor humano “del hombre que yo amo”. Además, el acorde G7 dominante produce un punto de clímax justo en el momento en que la letra de la canción emprende vuelo saliendo de la tonalidad menor para abordar transitoriamente la tonalidad de Do mayor en los versos intermedios que hablan del paisaje arquetípico. Esos versos intermedios son diferentes y constituyen, para mí, la segunda parte de la canción. Lo que determina la segunda parte son los puntos de clímax que separan una parte de otra. Una parte A de una parte B, una parte triste de otra no tan triste, una parte que agradece a la vida a pesar de un amor no correspondido (tristeza modo menor) y de una parte no tan triste que narra el paisaje poético de su vida. Agrega entonces Violeta un sexto verso a la última estrofa donde pone término al ciclo repitiendo las mismas palabras, “gracias a la vida que me ha dado tanto”, pero esta vez con una melodía diferente, resolutiva y determinante que cierra el último ciclo de su vida. El



>Figura 28 Fragmento partitura Gracias a la vida.
Fuente: elaboración propia

6. DISCUSIÓN

La explicación de los grados activos e inactivos de Percy Goetschius se fundamenta en sus análisis sobre obras del periodo clásico que el mismo autor presenta en su curso de Construcción Melódica y, por lo mismo, representa una verdad científica y que, por lo demás, se focaliza en la mecánica de la melodía que surge del centro gravitacional generado por la tónica. Una de las utilidades entre otras, más relevantes del conocimiento que aporta este autor es que facilita clarificar y comprender con mayor nitidez la mecánica natural que se produce en el encadenamiento melódico, y poder así abordar el análisis de la relación SENTIMIENTO- EMOCIÓN – MELODÍA- ESCALA. Tengo que aclarar al respecto que el mencionado autor solamente se remite al análisis de la mecánica y leyes que rigen la coherente construcción melódica. El análisis respecto a la dimensión emotiva de los grados activos e inactivos es mi aporte personal que hago a la enseñanza de la composición musical y también la base para trasladar esta teoría del modo mayor y menor al resto de los modos.

La pregunta: El por qué y qué es lo que en el diseño de una melodía nos evoca una emoción o un sentimiento

diferente a otra, se vincula con la relación frecuencial (vibración) entre las diferentes alturas por las que transita una melodía. Estas alturas o distancias también llamadas intervalos o distancias entre la nota musical o tono (sonido) de origen (sonido 1 o primer grado de la escala) alteran nuestra psiquis (distancias más cortas, distancias más largas) en todo el espectro de nuestras emociones las cuales varían en una medida similar o análoga entre lo que en física se llama consonancia y disonancia, correspondiente respectivamente al grado de estrés o relajación que experimenta el sistema nervioso. Cuando los grados activos melódicos resuelven el sistema nervioso descansa y mientras no resuelven se mantiene en tensión. El llamado efecto Mozart no es otra cosa que la música de un periodo musical, el clasicismo que precisamente buscó ese equilibrio a diferencia del romanticismo, periodo de la música donde como ya vimos se caracteriza por aquellos intervalos de la escala menor que en muchos casos nos evoca tristeza (Chopin, Wagner y otros compositores del periodo, siglo XIX donde también ya vimos que la canción gracias a la vida recepciona arquetipos del romanticismo). Por el contrario, también la música que se utiliza para la meditación contiene altos grados de consonancia, es decir frecuencias que entre sí no se encuentran fuera de la tónica y que por lo mismo evita transitar a través de los campos tonales. Las monodias de la edad media no conocieron los campos tonales situación que facilitaba la conexión con lo eterno.

Volviendo a nuestro punto de partida, que comenzó como un viaje al interior de la melodía de Violeta y los arquetipos universales y eternos, finalmente valoraremos el tesoro que ella nos ha dejado. Algo de ella se queda con nosotros y algo de nosotros se queda para siempre en su propio canto.

7. BIBLIOGRAFÍA

Alonso G., J. C. (2018). "La individuación desde el enfoque de Carl G. Jung". *Revista de Psicología Universidad de Antioquia*, 10(1), 325-343. <https://doi.org/10.17533/udea.rp.v10n1a13>

Alonso G., J. C. (2004). "La Psicología Analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia". *Revista Universitas Psychologica*, 3(1), 55-70. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64730107>

Campbell, J. (2018). *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*. Vol. I, Editorial Atalanta.

Cañete Islas, Omar., & Carrasco Guzmán, Álvaro. (2023). Tipos psicológicos junguianos y creatividad en arte y arquitectura. Reflexión desde la experiencia docente universitaria. *Revista Liminales. Escritos Sobre Psicología y Sociedad*, 12(24), 81-102. <https://doi.org/10.54255/lim.vol12.num24.733>

Catalán Teresa 2003. *Sistemas compositivos temperados en*

el siglo XX. Ed Institució Alfons el Magnànim. Colecció Compendium Musicae. Valencia, 2003.

- Concha Molinari, O. 1995. Violeta Parra, compositora. *Revista Musical Chilena*, 49(183), p. 71 – 106. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1115>
- Consejo de las Artes. 2017. Violeta Parra. Después de vivir un siglo. Ed. A IMPRESIONES S. A. Chile. Recuperado en: https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2017/08/violeta_parra_despues_de_vivir_un_siglo.pdf
- Editorial, C. 1958. Entrevista: Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares. *Revista Musical Chilena*, 12(60), p. 71-77. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12534>
- Goetschius, Percy. 1900. *Exercises in Melody-writings. A systematics course of melodic composition*. Ed. Schirmer. New York.
- González Uslar, R. 2024. CLASE ARMONIA NIVEL A2. En: <https://www.youtube.com/watch?v=N8I-5vTP9LI>
- González Uslar, R. 2023. "El arte de la sincronización de música para medios audiovisuales: Bases para una metodología de composición musical para banda sonora". En: *Márgenes. Espacio Arte y Sociedad*, 15(23), 128-136. <https://doi.org/10.22370/margenes.2022.15.23.3603>
- Jung, Carl G. 2018. *Escritos sobre espiritualidad y trascendencia*. Ed. TROTA. España
- Jung, Carl. 2007. *Mysterium Cominctionis*. Obras Completas, Volumen 14. Trotta. España
- Jung, Carl G. 2008. *Aion. Contribución a los simbolismos del Sí mismo*. Ed. Paidós. España
- Jung, Carl. 1985. *Tipos psicológicos*. Vol. 1 y 2. Sudamericana.
- Jung, Carl G. 1982. *Formaciones del inconsciente*. Ed. Paidós. España.
- Jung, Carl G.; von Franz, M. L.; Hederon, J.; Jacobi, J.; Jaffé, A. 1984. *El hombre y sus símbolos*. Ed. TENESA. España.
- Mellado Villavicencio, J. 2023. "La sabiduría de la imaginación: ¿Cómo conocer sus facultades e integrar estos nuevos enfoques creativos en los procesos educativos y de transformación personal?" *Márgenes. Espacio Arte y Sociedad*, 15(23), 36-50. <https://doi.org/10.22370/margenes.2022.15.23.3608>
- Neumann, E. 2017. *Los orígenes e historia de la conciencia*. Ed. Traducciones junguianas. Perú
- Ospina Barreiro, Carolina. 2024. Terapia en movimiento e imaginación activa: Psicología analítica y la escucha del cuerpo. En: *Revista Márgenes. Espacio Arte y Sociedad*, 16(25), 151-158. <https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3897>

- Paz, Octavio. 2010. *La casa de la presencia*. Vol. I, *Obras Completas*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Paz, Octavio. 2006. *El Arco y la Lira*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Ovalle Vergara, Margarita. 2023. "Alma, Mito y Cosmovisión en un Mundo Cambiante: Esenciales de la Psicología Analítica y del Camino Descendente". *Márgenes. Espacio Arte y Sociedad*, 15(23), 76-84. <https://doi.org/10.22370/margenes.2022.15.23.3611>
- Read, Herbert. 1969. *La educación por el arte*. PAIDOS.
- Read, Herbert. 1971. *Imagen y verdad*. FCE.
- Sassenfeld, André. 2015. *Intersubjetividad y Psicología junguiana. Recorridos entre psicología junguiana y psicoanálisis relacional*. Ediciones SCPA. Chile
- Torres, R. 2004. Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. *Revista Musical Chilena*, 58(201), p. 53–74. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12448>