

Desde el cine a la partitura. ¿Qué es lo que se sabe o conoce el compositor de música de cine?

RAÚL GONZÁLEZ USLAR

Músico, compositor musical, Universidad de las Américas, magíster en Educación, Universidad Andrés Bello, y estudios en Industrias de la Música, Universidad Alberto Hurtado.

Filiación institucional: Sociedad de Derecho de Autor (SCD). Chile

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

Mail contacto: r.g.uslar.17@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

From film to score: What a film music composer knows

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 47-65

Recepción: enero 2025

Aceptación: agosto 2025

RESUMEN

Si en los casos y estudios previos, publicados en números anteriores, el referente fundante fue Wagner respecto al modo de composición total que supone el drama romántico, el cual se prolonga al cine y la música incidental, en este artículo será Stravinski, destacando cómo él amplía el uso de los principios compositivos, descomponiendo y extendiendo la expresividad de los recursos melódicos, armónicos y rítmicos, al servicio de la obra dramática incidental, que también ha influido como recurso para los estudios de composición y sincronización musical en el cine. En este tercer artículo se analizan el modo dórico y eólico puro en la composición de la música de las películas *El gladiador*, con música de Hans Zimmer, y *Misión imposible*, del compositor Schierin. A diferencia de los dos artículos anteriores, se agrega un segundo contenido de análisis, el tempo y el ritmo como recurso compositivo para producir emociones fuertes asociadas a la imagen en movimiento.¹

Palabras Clave: Música, sincronización cine, escalas musicales, composición emociones efectos psicológicos, trama narrativa

ABSTRACT

If in previous cases and studies, published in previous issues, Wagner was the founding reference for the overall compositional mode of Romantic drama, which extends to cinema and incidental music, in this article it will be Stravinsky, highlighting how he expands the use of compositional principles, breaking down and extending the expressiveness of melodic, harmonic, and rhythmic resources to serve the incidental dramatic work, which has also influenced studies of musical composition and synchronization in cinema. This third article analyzes the pure Dorian and Aeolian modes in the composition of the music for the films *Gladiator*, with music by Hans Zimmer, and *Mission: Impossible*, by composer Schierin. Unlike the previous two articles, a second analytical element is added: tempo and rhythm as a compositional resource to produce strong emotions associated with the moving image.

Key words: Music, synchronization, cinema, musical scales, composition, emotions, psychological effects, narrative plot

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.5074>

¹Este artículo, además de los contenidos desarrollados, busca ser un homenaje, reconocimiento y recuerdo a la labor profesional de Toly Ramires, y las enseñanzas transmitidas cuando tomé clases particulares de composición musical con él. Este artículo y los dos anteriores citados en el mismo, son el fruto de los conocimientos que me enseñó para abordar esta investigación que comenzó hace más de cuarenta años y que hoy la transmito a las nuevas generaciones de jóvenes compositores para que en su música sean diversos y no anclen en una sola línea de composición o género. Su consejo sigue siendo válido, respecto al constante desafío para el artista, de crear, vuelen, mezclar, componer y descomponer, y especialmente abrir el corazón y la mente al proceso creativo. No existe una norma estática, solo los principios son eternos y desde ahí decantan en arquetipos y emerge la creación, desde las profundidades del inconsciente hasta hacerse arte, canción y poesía.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo es el tercero de tres publicaciones y, como tal, es una ampliación de los dos anteriores siguiendo el hilo conductor consistente en indagar sobre la naturaleza psicológica de los principales modos o escalas musicales y su efecto psicológico, empleadas para la creación de música para medios audiovisuales.

En dos textos previos (González, 2023, 2024a) se ha expuesto y descrito el desarrollo de la sincronización audiovisual en el cine, como del ajuste a la letra, siguiendo los modos musicales, especialmente vinculados a las escalas mayores y menores, derivadas del tradicional modo jónico, y adoptadas mayormente en Occidente, que han permeado al cine fantástico, de intriga, de ficción y dramático, durante el siglo XX. Esto bajo la influencia del esquema del drama wagneriano. En el presente texto, siguiendo con este tipo de estudios vinculados a la composición y sincronización audiovisual en el cine, se estudiará el uso de otros modos musicales, en este contexto, ligados especialmente al cine. Profundizando en esta vinculación audiovisual, se pondrá énfasis en el estudio y análisis que es capaz de identificar la escala musical y el segmento o sector de la misma donde se concentra la mayor carga emotiva del sentimiento de nostalgia o tristeza que la melodía transmite al sincronizarse con la imagen visual, por lo que una comprensión de la evolución de la trama, la identificación de momentos y escenas (umbrales y transiciones como señala Vogler (2002) donde la mayor o menor intensidad dramática se pone en juego, especialmente a través de la mayor o menor consonancia o disonancia melódica y, especialmente, armónica dentro del modo o escala musical utilizado por el compositor musical, será el centro del análisis.

Ahondando en este foco de análisis, además del análisis armónico en sincronización con la imagen cinematográfica, vamos hacer referencia a otras escalas o modos en relación con las emociones, teniendo como base la citada escala menor, por lo cual veremos otro aspecto de gran importancia en relación con el “Tempo” o *beat* y su efecto psicológico como generador o inductor de emociones.

Antes de iniciar el análisis, respecto al enfoque abordado, conviene conocer lo siguiente:



>> **Figura 1: modo eolio** Fuente: elaboración propia

Acerca del estudio objetivo (dogmático) en la composición musical

Así como Wagner influyó decisivamente en la organización del drama (González, 2023), en una suerte de integración y puesta en escena total de las artes audiovisuales, sentando las bases del desarrollo, particularmente del cine contemporáneo, podemos afirmar que autores como Ígor Stravinsky (2021) no solo llevan a nuevos límites la exploración de las fuerzas y masas sonoras, iniciadas por el Romanticismo, y exploradas en el impresionismo y/o expresionismo, sino que acentuó dos aspectos de interés para nuestro enfoque. Por un lado, renovó un interés por el estudio objetivo de los principios musicales y cómo estos se adaptan y son capaces de asimilar los nuevos avances de la música. Por otro lado, llevó a un nuevo límite el desarrollo contrapuntístico armónico melódico, al plano del desarrollo y exploración del ritmo, especialmente en su obra *La consagración de la primavera*, en un intento por acceder a nuevas posibilidades de expresión y composición, que él llamaba “dogmática”, para expresar y depurar la “disonancia polifónica”, como modo compositivo, para acceder a esas fuerzas de la naturaleza que él buscaba desentrañar.

Revisaremos estos dos puntos, como marco inicial, en tanto nos permite situar ambas coordenadas, como límites y horizontes para nuestros estudios. El estudio de la composición musical en función de sus principios y cualidades objetivas, y los límites, aún poco explorados, especialmente melódico a través de los llamados “modos”, en el estudio de la música para cine.

a.- La composición dogmática o basada en principios objetivos en la creatividad y composición musical

Luego de haber vivido un par de décadas en París (luego de la Primera Guerra Mundial), bajo el influjo, contacto y formación con destacados intelectuales de las vanguardias modernas —que abarcaran no solo la música sino especialmente la pintura—, al inicio de la Segunda Guerra Mundial inicia su viaje definitivo a los Estados Unidos, donde se radicará el resto de su vida y donde impartirá clases, junto a su labor creativa y musical, en el Harvard College de Cambridge. En el año inaugural de 1939 a 1940 presentará una disertación que quedará plasmada en su obra escrita *Poética musical* (Stravinsky, 2021). Allí, Stravinsky señala:

Yo quisiera situar mi sistema de confesiones entre lo que es un curso académico (retengo la atención de ustedes sobre este término, ya que pienso volver sobre él durante el transcurso de mis lecciones) y lo que podría denominarse apología de mis ideas generales. Empleo el vocablo apología no en un sentido corriente, esto es, de elogio, sino en un sentido de justificación y defensa de mis puntos de vista personales. Es decir, que

se trata en el fondo, de confidencias dogmáticas. (16)
Al ir desarrollando este punto, Stravinski une lo *dogmático* a lo *espiritual en el arte y la música* en una concepción unitaria y formal, muy propio de las vanguardias formalistas, que, por ejemplo, en pintura, autores del movimiento moderno, desde cubistas como Picasso, Metzinger o Gleizes hasta pintores abstractos como Kandinsky, Klee o la Bauhaus, desarrollaron en torno al proceso formal creativo y compositivo (García, 2021). Continuando con el discurso de Stravinski, el músico señala a sus alumnos y colegas: *Al hablar de legítimo sentido de esos términos lo hago con el propósito de recalcar el empleo natural del elemento dogmático, dentro del dominio de toda actividad en donde desempeña un papel categórico y verdaderamente esencial.* (17).

Respecto de la noción de dogma como principio, dice que:
... no nos es posible llegar al conocimiento del fenómeno creador independiente de la forma que manifiesta su existencia. Según esto, cada proceso formal deriva de un principio, y el estudio de este principio requiere precisamente aquello que llamamos dogma. Dicho en otra forma, la necesidad que tenemos de que prevalezca el orden por encima del caos, de que se destaque la línea recta de nuestra operación entre el amontonamiento y confusión de posibilidades e indecisión de las ideas, supone la necesidad de un dogmatismo. Sólo empleo, pues, estas palabras por lo que significan al designar un elemento esencial, propio para salvaguardar la rectitud del arte y del espíritu, afirmando que no usurpan aquí, de ningún modo, sus funciones. (17)

Mas adelante, complementa esta idea con la noción de un sentido de depuración del gusto y la creatividad individual, a través de la disciplina, para acceder a ese orden de actuar: *El hecho mismo de recurrir a eso que llamamos el orden, ese orden no nos conduce solamente a tomarle gusto: nos incita a situar nuestra propia actividad creadora bajo el amparo del dogmatismo. Por eso deseo que ustedes lo acepten.* (17-18).

b.- Los límites de la música.

Estudios como los de Stravinski consolidan y son parte de una tendencia en las artes modernas, en la búsqueda de dichos principios y sus posibilidades musicales nuevas. Así como Kandinsky propondrá como principios de la pintura “el punto y la línea sobre un plano”, o los constructivistas rusos el estudio de la tensión o la ruptura y desequilibrio visual de formas y principios en códigos minimalistas. En el caso de la música, estos componente mínimos y esenciales serán: la armonía-disarmonía (como base del contrapunto melódico), el mismo desarrollo modal como principio melódico compositivo-descompositivo, el sonido puro o compuesto y sus cualidades, así como el ritmo y el silencio. El horizonte hacia el cual se dirigen estos

estudios, en el caso de Stravinski, será, a decir de Harrauge (cit. en Mandalin, 2021), en su presentación de la obra *La consagración de la primavera*:

La relación entre ser humano y naturaleza fascina e inquieta a Martin Harriague. De eso que él evocaba en sus últimas creaciones (SIRENAS, FOSSILE, SERRE) —el renacimiento del viviente, su fuerza, la lucha por su supervivencia—, la obra iconoclasta y genial de Stravinski para los Ballets Rusos contiene todo y más. Por muchos motivos, la Consagración era una avanzada “revolucionaria”, tanto por su coreografía de Nijinsky como por su partitura. Harriague decide apropiarse del mito respetando la intención original del compositor: ilustrada por un rito pagano, “es la sensación oscura e inmensa en esa hora en la que la naturaleza renueva sus formas, y es el desconcierto vago y profundo de una pulsión universal” (Mandalin, p.1).

Por otro lado, Jacques Rivière describía esta obra como inauguradora de una nueva época marcada por la existencia:

“... de un “ballet biológico”: “la primavera en su esfuerzo, en su espasmo... Uno podría creer estar asistiendo a un drama de microscopio”. El martilleo rítmico complejo que confiere a la obra su fuerza salvaje y amenazadora conviene al lenguaje corporal de Martin Harriague, explosivo y terrícola. Debido a que la música se lo dicta, en esta ocasión renuncia a todo lirismo gestual; se concentra en el poder expresivo del movimiento primitivo y de las figuras fractales en las que el grupo de repliega, despliega o contrae como el viviente resurgido, se mueve por el camino antes de estallar. A Nijinsky, que osó romper de forma transgresiva con el lenguaje clásico, Harriague debe el pateo de los Augurios primaverales que “marcan, con su paso, el pulso de la Primavera”. (Mandalin, p.1).

Esta exploración de la música marcará un nuevo campo objetivo para la exploración dogmática de Stravinski, ya no solo por la relación melodía-emoción, sino por la relación música-cuerpo, pues:

Físicamente, se experimenta la energía salvaje y el pavor intemporal de ese grupo confrontado a la violencia del viviente, purificado por el rito. Se percibe la brutalidad y la necesidad de la ofrenda final de la elegida, principio femenino que encarna la energía de la primavera, la savia, pura y sana, que se alza, alegoría del viviente que se eleva hacia la luz. (Mandalin, p.1).



>> Figura 2: Retrato de Stravinski realizado por Jacques-Émile Blanche, año 1915. Fuente: <https://www.worldhistory.org/image/18575/stravinsky-by-blanche/>
 >> Figura 3: Retrato de Stravinski realizado por Picasso, año 1920. Fuente: <https://museupicassobcn.cat/microsite/picasso-retrats/es/personatge/igor-stravinsky/>
 >> Figura 4: Retrato cubista de Stravinski realizado por Albert Gleizes, año 1914. Fuente: <https://ojs.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/12608>

The Rite of Spring
Le Sacre du Printemps

First Part
 ADORATION OF THE EARTH
Première Partie
 L'ADORATION DE LA TERRE

IGOR STRAVINSKY
 Revised 1947
 New edition 1967

INTRODUCTION
 Lento $\text{♩} = 50$ tempo rubato
colla parte

Clarinetto 1 in La
 Clarinetto basso 2 in Sib
 Fagotto 1
 Corno 2 in Fa

>> Figura 5. Inicio partitura de la obra La consagración de la primavera, de Igor Stravinski. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=3lZgwtpgiZ4>



>> Figura 6. Decorado para el ballet *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinski, realizada por el pintor Nikolai Konstantinowitsch Roerich, año 1913. Fuente: <https://www.meisterdrucke.es/impression-art%C3%ADstica/Nicholas-Roerich/826507/Decorado-para-el-ballet-%22La-Consagraci%C3%B3n-de-la-Primavera%22-de-Igor-Stravinsky,-1945.html>

Efectos psicológicos auditivos de los modos o escalas musicales y los estados de ánimo generados por la melodía

Uno de los grandes problemas que plantea el modo mayor y el modo menor a la hora de asociarlos a la imagen en relación con las emociones y/o sentimientos con los cuales se espera crear una unidad imagen-música, consiste en que el ámbito de expresiones de ánimo queda limitado a esas dos formas modales.

El resto de los modos puros, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio quedan fuera del paradigma clásico que adquiere plena vigencia en el periodo del clasicismo. En este sentido, el modo mayor funciona en el modo jónico, lo cual lleva a la expresión de un tipo de matices emocionales o, dicho de otro modo, una limitación en cuanto a variedad y/o expresión de gradualidades en relación con las emociones y sentimientos que se pueden expresar con el resto de los modos. En otras palabras, los modos que no son el jónico en Do mayor DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO expanden o amplían el espectro de las emociones más allá de la forma occidental de sentir (Sentimos y o emocionamos

jónicamente y digo jónicamente porque el modo menor es un jónico alterado como ya se explicó en artículos anteriores). Cuando estudiamos o aprendemos armonía tradicional clásica, estudiamos las bases y principios que, por una parte, nos ayudan a comprender otros sistemas compositivos del siglo XX y que, por otra, justamente todo lo contrario, y que claramente fue lo que debió haber ocurrido con aquellos debates entre partidarios del *Bolero* de Ravel y los que no estaban de acuerdo con el compositor; entre quienes defendían el paradigma armónico clásico y los compositores del impresionismo francés.

Resulta obvio que un análisis bajo el paradigma clásico no funciona en tal contexto ni tampoco en este. En ese sentido, el estudio independiente del resto de los modos (dórico, frigio lidio etc.) nos permite comprender y experimentar psicológicamente otras especies o tipos de sentimientos/emociones, como, por ejemplo, la nota característica del modo eólico 6ta menor (b6), que imprime, melódicamente, un sentimiento de tristeza o melancolía que, a su vez, también se encuentra en el modo frigio, el cual es más intenso puesto que, a diferencia del eólico, el segundo grado melódico es menor.



>> Figura 7: Escala Modo Frigio Fuente: Elaboración propia

Por su parte, 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.



>> Figura 8: Escala Modo dórico Fuente: Elaboración propia

El modo locrio es muy similar al frigio, por lo tanto, su emocionalidad estará dentro del mismo ambiente emotivo. Difiere de este en su 5ª disminuida.



>>Figura 9: Escala Modo locrio Fuente: Elaboración propia

En el modo llamado mixolidio encontraremos, a diferencia del jónico, una séptima menor, la cual es determinante en cuanto a la expresión de la emocionalidad, puesto que, por un lado, contiene la suavidad de la séptima menor, que se asocia más a los acordes menores y, por otro, la fuerza de su tercera mayor. La tercera y la séptima de este acorde, llamado dominante de v grado, contiene el tritono (si, fa) o cuarta aumentada, que le confiere alta disonancia en el contexto del paradigma mayor y menor, dado que el tritono se produce entre los tonos guías (tercera y séptima del acorde) el cual ha sido muy usado por los compositores de música para cine para expresar llamados de atención tensional de acción, generalmente asociados a la orquestación de bloques armónicos de bronce.



>> Figura 10: Escala Modo Mixolidio Fuente: Elaboración propia

Por su parte, el modo lidio, al contener la cuarta aumentada, 7 (diferencia con el jónico) mantendrá la emocionalidad, por un lado, del jónico, pero, por otro, romperá la relación de semitono con el tercer grado, 4º+, y en relación con el mixolidio es mucho más suave, dado que su séptima mayor y su tercera mayor no generan tritono



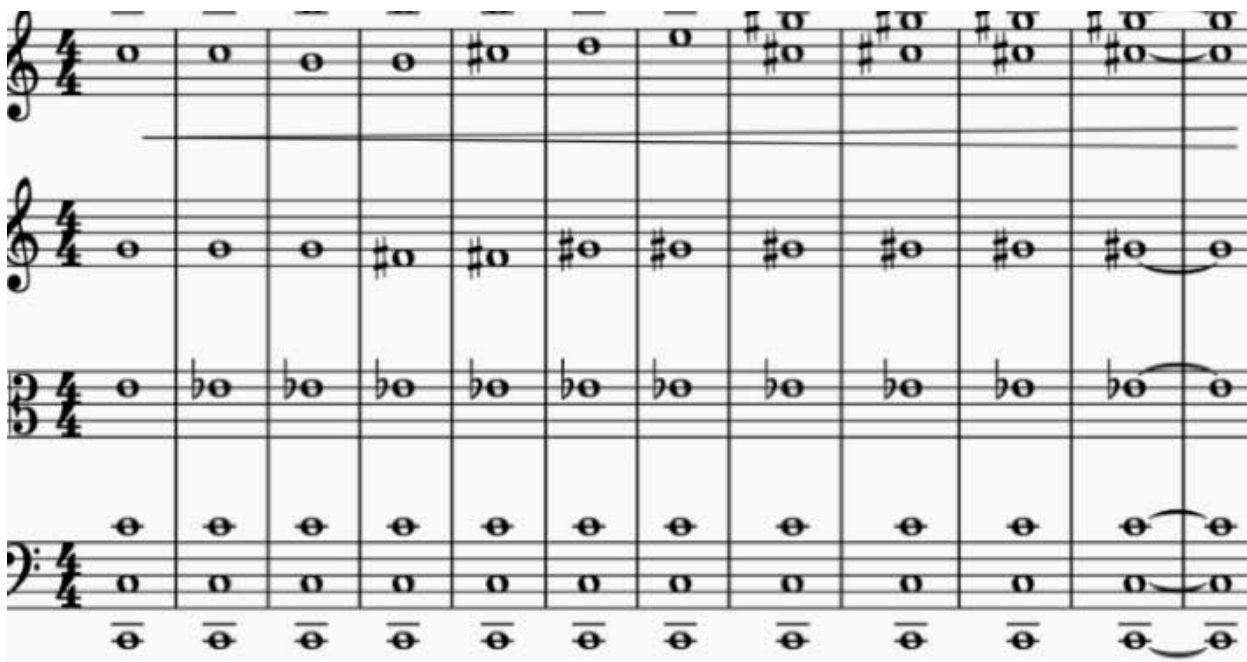
>> Figura 11: Escala Modo Lidio Fuente: Elaboración propia

En el análisis de casos, de los resultados, se analizan los siguientes puntos, en función de los films donde destacan:

CASO 1: Film INSOMNIA: Se analiza la armonía como efecto psicológico tensional

CASO 2: Film GLADIADOR: Se analiza la melodía en relación al modo eolio como efecto psicológico emocional y sentimental

CASO 3: Film MISIÓN IMPOSIBLE: Se analiza el ritmo y la melodía como efecto psicológico tensional



>>Figura 12: El miedo y la tensión, en este caso, se representa con estructuras de acorde que generados en el extremo derecho de la figura 12. Fuente: Elaboración propia

Efectos psicológicos de los intervalos de los acordes generados por la estructura armónica en la composición de música para cine.

En relación con la armonía existen dos polaridades que van desde la luz hacia la sombra, respectivamente, consonancia y disonancia. Estos dos extremos se pueden asociar al grado de luz y sombra relacionado con la forma o modo en que el cerebro del espectador de una obra cinematográfica hace lectura de la relación psicológica que expresa la trama o la imagen. Un extremo, el que contiene el mayor grado de consonancia, lo podemos asociar a la luz y, el otro extremo, con mayor grado de disonancia, a la sombra.

El miedo y la tensión, en este caso, se representa con estructuras de acorde en el sector de frecuencias medio y bajos, con estructuras de acordes donde la tendencia se inclina hacia el extremo derecho del ejemplo del pentagrama mostrado a continuación. Esto se puede conceptualizar de la siguiente forma:

CONSONANCIA: tranquilidad, calma, orden, alegría, claridad, luz, bondad, contemplación, verdad, paz.

DISONANCIA: misterio, maldad, oscuridad, siniestro, sombra, dolor, terror, locura, brutalidad, desconcierto, desintegración.



(+) CONSONANCIA

DISONANCIA (+)

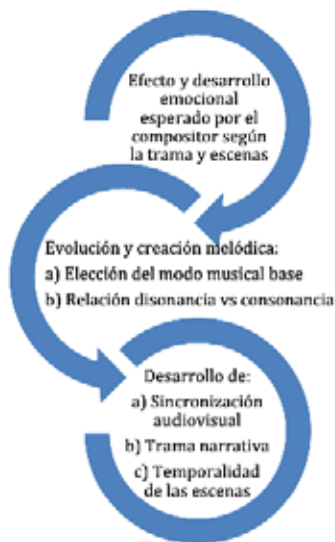
>> Figura 13. Esquema consonancia-disonancia

En los límites entre la consonancia y la disonancia se sitúa la tristeza, la nostalgia y la melancolía, correspondiendo a acordes menores con séptima mayor, acordes mayores con séptima mayor, acordes menores con #11 etc. Esto se ve en el siguiente esquema general.



>>Figura 14. Esquema general de las transiciones armónicas Fuente: Elaboración propia

Dicho lo anterior, podemos distinguir una vinculación triádica entre a) el efecto y el desarrollo emocional esperado por el compositor, b) la evolución melódica y c) su sincronización audiovisual, como la propia trama narrativa y el desarrollo temporal de las escenas. Esto nos ofrece como un campo o marco de estudio, que se puede reproducir en el siguiente esquema general:



>> Figura 15. Diagrama proceso de sincronización audiovisual para cine Fuente: Elaboración propia

El aporte de la psicología analítica junguiana y los trabajos de Campbell sobre la evolución del héroe en las tramas narrativas en función de los trabajos de Vogler (2002) para el cine.

Por último, y ahondando en la comprensión de los aspectos emocionales asociados a la trama, aparecen como relevantes estos aportes teóricos, pues, cada vez más, dentro de la propia evolución del cine dramático, este se caracteriza por la propia evolución de la trama puesta en juego y condicionada en relación con los rasgos psicológicos de los personajes, lo que produce una interface de análisis, necesaria de ser estudiada, en estos procesos de sincronización y creación musical para medios audiovisuales, como es el cine, donde este esquema es una continuidad de la evolución del drama, propuesto por Richard Wagner, en el siglo XIX, y que es tomado por parte importante el cine, durante el siglo XX y XXI (González, 2023).

El desarrollo de la teoría analítica o junguiana no solo se circunscribe al ámbito de la teoría psicoevolutiva y las consecuentes aproximaciones y enfoques psicoterapéuticos o del estudio de la personalidad (Peralta, 2015; Alonso, 2004; Sassenfeld, 2004), sino que ha abierto puertas y conexiones con el mundo del arte pictórico en general (Read, 1971; León, 2007; Quiroga, 2010; Cañete y Carrasco, 2023; García, 2024), y muy particularmente, al mundo del cine y la narración visual (Vogler, 2002; Galán, 2005; Uribe, 2010; Chamorro, 2017; Gómez, 2021; Catenacci y Gutiérrez, 2022; Quiroga-Méndez, 2022), y la novela (Hernández, 2007; Escobar, 2013; Núñez, 2014; Gómez y Hewitt, 2016; Cuenca, 2019).

Es así como el desarrollo y la aplicación de las teorías psicológicas de Jung al estudio de obras audiovisuales y narrativas es indispensable para entender el curso de las emociones, las posibles reacciones, la construcción de personajes y cómo se adaptan a roles en función de sus rasgos y complejidades psicológicas, a fin de articular narraciones, tramas y conflictos que estructuran una novela o un film. Según la revisión de estos temas por los autores señalados, la obra de Jung es abordada desde diversos conceptos como, por ejemplo:

La noción de arquetipos

- Arquetipos específicos
 - Máscara, sombra, *self*, madre-padre, anima-animus, viaje (Peralta, 2015).
 - Otros: (I Ching, cábala, figuras del tarot, símbolos y mitos orientales-occidentales de culturas antiguas).
- La noción de inconsciente colectivo, como fuente de un simbolismo individual y colectivo.
- La estructuración de contenidos como símbolos dentro de lenguajes mitológicos que estructuran el inconsciente.

- La noción de tipos psicológicos (sensación-intuición; pensamiento-sentimiento) y las orientaciones del psiquismo (introvertido-extrovertido).
- La teoría de los complejos.
- La interpretación de los sueños y contenidos oníricos.
- La teoría de la personalidad (Ataroma-Rojas, Castañeda, 2017).
- La noción psicoevolutiva de individuación, autorregulación y desarrollo personal.

En estas revisiones destacan libros como *Tipos psicológicos*, *Los complejos y el inconsciente*, *Encuentro con la sombra*, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, *El hombre y sus símbolos* o *Aion*. El estudio de las transformaciones que, vistas en su conjunto, nos permiten trazar una concepción más integral del desarrollo del psiquismo dentro de la vida anímica del sujeto en su ciclo vital (Sassenfeld, 2004).

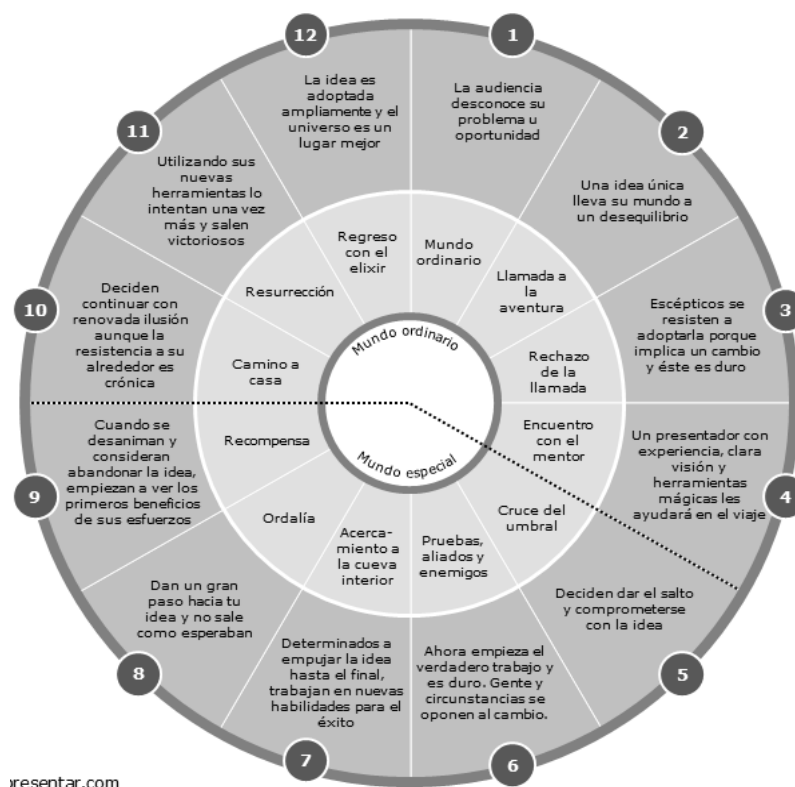
Para los efectos del presente artículo —y dentro de este esquema general junguiano—, autores como Campbell (2021) permiten complementar y ampliar la comprensión de Jung en el tratamiento de simbolismos, el curso y significación consciente o inconsciente de la experiencia dentro de una narración, aportando con una comprensión de cómo los rasgos de personalidad de los personajes les permiten o dificultan afrontar las vicisitudes de un recorrido

existencial, desde una narración compleja, que unifica lo mítico, lo simbólico, lo psicológico y lo literario, de las cuales se nutren artes como el cine. (Chamorro, 2017).



>> Figura 16. Propuesta narrativa del flujo camino del héroe. Fuente: Monique Villen (2025).

A partir de este esquema es posible trazar ciertos hitos que marcan las transformaciones y secuencias, que logra sintetizar Vogler (2022), y que se constituyen en verdaderas disyuntivas existenciales por las que el sujeto o personaje debe pasar, dentro de una trama mítica del héroe, que resulta, en términos junguianos, arquetípica.



>> Figura 17. Esquema del Camino del héroe según Vogler, a partir de los trabajos de Campbell Fuente: Vogler, 2002.



>> Figura 18. El viaje del héroe como evolución de la trama fílmica Fuente: Vogler, 2002.

Por cierto, estos momentos han sido fuente de estudios y aplicaciones no solo en el ámbito clínico, terapéutico o psicoevolutivo, sino particularmente, y de modo creciente, en las artes audiovisuales, en la formación de tramas, personajes, etapas, complejidades psicológicas, hitos o umbrales narrativos, de mayor o menor intensidad o tensión dentro de una historia o trama. De manera más acuciosa, Campbell (2018) propone, en sus estudios, diversos momentos por los cuales un héroe suele pasar, al hacer un estudio comparativo de diversos mitos antiguos, los que, sistematizados por autores como Vogler (2002), se formulan en un modelo único más integrado, que se puede ver en el siguiente esquema:

Es de suma importancia destacar los trabajos de este autor (Vogler, 2022) para el cine, y ciertos fines del presente artículo, pues desde el punto de vista de la trama fílmica, este esquema psicoevolutivo del héroe o personaje permite, además, comprender umbrales de mayor tensión y resolución dentro de una trama, integrados desde una mirada junguiana.

Destacaremos, de este esquema general, tres aspectos relevantes para la comprensión de la narración audiovisual fílmica en que se la ha usado:

1. Un primer aspecto destacable del esquema anterior es que la secuencia de cada uno de los hitos se enmarca en el paso del "mundo ordinario" y objetivo de la trama que, por la evolución de la propia historia, desencadena un "mundo subjetivo especial" de reacción, que mira desde las coordenadas o disyuntivas existenciales donde el héroe o personaje principal es puesto a prueba. Se articula, así, el paso de una mirada objetiva y otra subjetiva que marcan tensiones y derroteros. Ambas sustentan la historia, pero de distinto modo.
2. Por otro lado, destacan la identificación de umbrales dentro de la secuencia y evolución narrativa que se plasman, finalmente, en los actos y escenas del film.



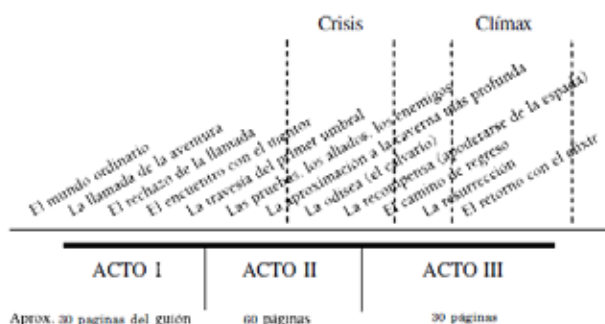
>> Figura 19. Ciclo narrativo filmico. Fuente: Vogler, 2002.

Este esquema permite generar y ordenar las tramas en narraciones propias del cine, a las que se ha ido ajustando e incorporando la industria fílmica con los años. Por cierto, no todas las películas con este formato mítico ocupan cada una de las etapas, pues pueden incorporar variaciones y diversos recursos, especialmente en la secuencia e intensidad de las escenas. Muchas veces, algunas historias empiezan en algún punto distinto de esta trama regular y con recursos como el *flashback*, el paralelismo narrativo, los cambios narrativos o puntos de mayor tensión, rapidez, resolución o captación del interés por parte del público dirigido, entre otros.

Las etapas que componen el viaje del héroe

1. El mundo ordinario.
2. La llamada de la aventura.
3. El rechazo de la llamada.
4. El encuentro con el mentor.
5. La travesía del primer umbral.
6. Las pruebas, los aliados, los enemigos.
7. La aproximación a la caverna más profunda.
8. La odisea (el calvario).
9. La recompensa (apoderarse de la espada).
10. El camino de regreso.
11. La resurrección.
12. El retorno con el elixir.

El modelo del viaje del héroe



>> Figura 20. Etapas del camino del héroe desde la evolución de actos en el film Fuente: Vogler, 2002.

En estos puntos es posible que la música actúe de un modo u otro, a fin de ser coherente con la trama, transiciones, secuencias, actos y escenas adoptadas por el director y los personajes.

3. Otro aspecto que Vogler (2002) propone y destaca es que el uso de este tipo de trama narrativa permite consolidar rasgos del personaje, perfilando su constitución arquetípica, especialmente en función del uso de arquetipos junguianos como las fuerzas complementarias, el encuentro con la sombra, los tiempos y tensiones internas-externas (Kronos y Kairós), las crisis y el desarrollo personal del personaje, la relación héroe-antihéroe y sus amplias variaciones, interacciones, pesos e intensidades dentro de la trama.

Los arquetipos como emanaciones del héroe



>> Figura 21. Los arquetipos como emanaciones del héroe Fuente: Vogler, 2002.

Por cierto, la evolución narrativa de los rasgos psicológicos del llamado personaje principal o héroe no tiene que ajustarse a la noción de héroe idealizado, pues muchas veces el héroe o personaje principal es casi un antihéroe. En la película *Insomnia*, el héroe, representado por Al Pacino, es un detective rudo y perspicaz, que ya ha pasado la mitad de su vida, y que está viviendo una etapa más bien decadente, pese a su experiencia y capacidades. Adicto a los fármacos para afrontar tanto el insomnio crónico como su pasado marcado por vivencias más bien traumáticas, decisiones e historias no superadas. Esto le acarrea contradicciones y culpas que lo constriñen y entorpecen, impidiéndole tomar decisiones, aumentando la sensación de constantes fallos y caídas, que anticipan parte del desenlace negativo, como cuando mata a su propio compañero en medio de una persecución del asesino en la niebla, momento del clímax de la propia trama fílmica, y también del desarrollo musical y sonoro del film, como analizaremos más adelante. Todos estos recursos aumentan la tensión a la cual la banda sonora debe adaptarse a fin de lograr una mayor sincronización audiovisual, dándole opciones al músico y cineasta de explorar, dentro de las complejidades de estas combinatorias, la solución y propuesta final creativa. Lo anterior nos permite un esquema de trabajo, tanto para un análisis como para la comprensión puesta en juego, en diversos casos de estudio, que se exponen a continuación.

METODOLOGÍA

Técnica: Estudio comparativo descriptivo sobre la base de estudio de casos.

OBJETIVOS:

Identificación de los modos musicales usados, umbrales en relación con los momentos escénicos dentro de la trama.

RESULTADOS

CASO 1: Análisis de la armonía según las emociones en el film INSOMNIA

La película *Insomnia* (2002), dirigida por Christopher Nolan y escrita por Hillary Seitz, protagonizada por Al Pacino, Robin Williams y Hilary Swank en los papeles principales, con Maura Tierney, Martin Donovan, Nicky Katt y Paul Dooley en papeles secundarios.

Desde el punto de vista de la trama, la película sigue a dos detectives de homicidios de Los Ángeles que investigan un asesinato en un pequeño pueblo de Alaska. El título hace referencia al insomnio que padece el protagonista debido tanto a las interminables horas de luz que hay en el pueblo como a los fantasmas personales que le impiden sentirse tranquilo, lo cual afecta la evolución psicológica del propio personaje, su dependencia de fármacos, el encapsulamiento del trauma previo, y que condicionan la evolución del film, en tanto introducen una tensión psicológica constante en la trama (Sarrais y De Castro, 2007).



>> Figura 22. Escena de clímax, de persecución en la niebla, previa al desenlace del final. Fuente: <https://cinemasips.com/2022/03/07/insomnia/7>

Desde el punto de vista de la evolución de la trama, el desenlace y clímax se va prefigurando y condicionando a poco, preparando la acción y evolución de los hechos según una evolución y desenvolvimiento dramático. En este drama en particular, de persecución de un psicópata, protagonizado por Robin Williams, el músico, aprovechando los propios rasgos psicológicos del detective, protagonizado por Al Pacino, opta por generar estructuras armónicas con alto grado de disonancia para expresar el momento de tensión provocado por la falta de visibilidad donde confunde la silueta del delincuente con la de su compañero.

En la escena, el protagonista, en medio de la niebla, confunde a su compañero con el asesino que ambos intentan capturar, lo que nos ofrece un momento para evaluar la escena en función de la propia evolución armónica.

Es así como, en este caso, el compositor traduce a lenguaje musical, el momento más tensional que experimenta el policía frente al supuesto asesino que se mueve entre la espesa neblina, situación que le impide tomar la decisión de disparar o no. Finalmente lo hace, dándole muerte a su

propio compañero de investigación. En este caso no es la melodía, sino la disonancia de la estructura de los acordes empleados para generar el ambiente de incertidumbre y tensión. La técnica empleada para crear la música de esta escena se puede expresar en el principio de consonancia y disonancia armónica.

En la figura siguiente se puede apreciar el sector de acordes consonantes para generar luz psicológica y el sector de acordes disonantes o tensionales que se pueden utilizar para transitar entre la luz y la sombra, pues en la escena mencionada el compositor crea estructuras de acorde a partir del compás seis:



>>Figura 23. Acordes consonantes vs acordes disonantes a partir del compás 6 reproduce reacciones de miedo y tensión Fuente: elaboración propia

2. Análisis melódico del modo menor puro, fuera del paradigma “Modo menor clásico” en Film El Gladiador

CASO 2: El gladiador (Gladiator)

En este film, cuando el protagonista recuerda a su familia que se encuentra lejos, Hans Zimmer crea una melodía a partir del modo eólico. Sin duda, este momento del héroe, que constituye un umbral desde el punto de vista narrativo, como señala Vogler, es visto como un momento clave que Zimmer identifica para realizar una composición musical que marcara el conjunto del film, así como la transición entre la mirada externa y la mirada interna, que es donde se inicia el camino del héroe en tanto toma conciencia de su destino, y como este quedó marcado por los acontecimientos externos que lo alteraron. En consecuencia, resulta trascendental y aparece como una muy buena elección para detenernos en su análisis musical. Con este caso, se aclara el concepto o distinción mencionado en el primer artículo sobre modo eolio puro y aquel modo eolio vinculado a la escala natural, armónica y melódica empleado en el paradigma “Modo menor”, que no es otra cosa que el mismo “Modo mayor”, pero alterado en sus grados 3ª y 6ª y que, generalmente, en la escuela clásica es usado, aplicando el acorde Dominante7 para resolver a la tónica.

En cambio, en el modo puro, el dominante es un acorde menor tal como lo evidencia la melodía de de Zimmer que se ve en el siguiente pentagrama.



>> Figura 24. Melodía Film El Gladiador, de Hans Zimmer
Fuente: Elaboración propia

Al analizar este segmento de la melodía aparecen diversas nomenclaturas que hacen alusión a aspectos distintos del análisis melódico y armónico. Una importante aclaración respecto de los números que se encuentran sobre la melodía (debajo de los acordes: Dm, Gm, C, F, etc.) o grados armónicos, donde el primer compas representa el primer grado armónico, el segundo compás el cuarto grado armónico, el tercer compas representa el séptimo grado armónico, el cuarto compas representa al séptimo y tercer grado armónico, y el quinto compas representa el sexto grado armónico, etc.) en el modo dórico de la melodía. No siempre en el mundo académico se hace el distingo entre grados de la línea melódica y grados de la armonía o acordes que genera la melodía. Son dos cosas diferentes, los **grados con números romanos son para la armonía** y los **algebraicos para la melodía**. Nada tienen que ver estos números que identifican la melodía con los números algebraicos que se le agregan a los números romanos de la armonía, como por ejemplo es común ver en la música popular V grado seguido de 9+ o, 5- etc. Estas son las extensiones 9,11,13 que pueden estar alteradas o no, y en los casos de las cuartas suspendidas (sus 4) y otras alteraciones pero que a diferencia de los grados melódicos

se refieren al acorde, en cambio los números algebraicos en este análisis se refieren específicamente al modo melódico. Una de las razones por las cuales la mayoría de los análisis de la melodía resulta ineficiente o incompleto o peor aún “no se comprende” es por el desconocimiento de cómo se debe abordar el estudio de la melodía para poder individualizarla y no confundirse con las extensiones, teoría diferente, como se ha visto en los anteriores artículos (Gonzalez, 2023, 2024) que veremos en los siguientes artículos pronto a publicarse.

En la música clásica el acorde Dominante de V grado del modo mayor sigue funcionando en el modo menor, cuestión que, por lo demás, evidencia que, generalmente, el modo menor clásico no emplea el modo eolio puro como debió haber sucedido, por ejemplo, en la música renacentista. Esta distinción es de tremenda importancia puesto que la tendencia que se impuso con mayor fuerza en el siglo pasado fue la clásica, principalmente por los manuales y tratados de armonía que aún se siguen usando como parte del currículo actual.

Esto es una de las diferencias importantes. La mayoría de la música popular mantiene, hasta nuestros días, el V grado Mayor 7. Una bella excepción la podemos encontrar en la



>> Figura 25. Afiche film El gladiador. Fuente: https://www.tripadvisor.es/AttractionProductReview-g194739-d17371941-Tour_of_the_Gladiator_in_the_Val_d_Orcia_with_the_Vespa_125-Chiusi_Tuscany.html#/media/17371941/?albumid=-150&type=ALL_INCLUDING_RESTRICTED&category=-150

canción “El sonido del silencio” de Simon and Garfunkel, compuesta en el modo eolio puro, donde claramente se siente la diferencia en el estado de ánimo que genera la canción ya en los primeros compases.

CASO 3: Análisis del punto de vista rítmico-melódico en el Film Misión Imposible

El “TEMPO” o beat. Cómo los compositores de música para cine generan o expresan la emoción de máxima tensión. Veamos el caso de la partitura general del film



>> Figura 26. Partitura musical para el film Misión imposible. Fuente: elaboración propia

No voy hacer referencia o a repetir análisis sensacionalistas que existen en variada literatura al respecto y también en videos de YouTube. Sin perder de vista el objeto de estudio de los artículos anteriores y de este No debemos olvidar que lo que estamos investigando es la relación con la escala empleada y las emociones, por lo que nuestro foco de atención está puesto en la mística de las diferentes escalas utilizadas para transmitir sentimientos y emociones sincronizadas con la imagen en movimiento. Dicho esto, antes de abordar el aspecto del ritmo en el siguiente caso, resulta interesante el análisis de la melodía o motivo principal de los primeros compases de la música de *Misión imposible*. Como se puede evidenciar, la armadura con dos bemoles nos plantea la tonalidad de Si bemol. Pero como la tónica melódica es Sol, podríamos pensar que la melodía principal esta en el modo menor Sol menor. Sin embargo la escala, es la escala de blues con base en el modo dórico. En el primer pentagrama de la figura 26 podemos ver el motivo principal y en los dos pentagramas siguientes la escala de blues y su base modal dórica en el pentagrama final. Mencionar, también, que en el compás cinco, segundo tiempo, el contrapunto de la melodía superior (Pentagrama superior clave de Sol) altera la estructura armónica del acorde de tónica dórico y que además convierte al modo en la escala de blues con una 5ª - (quinta menos), es decir, un dórico con su quinta alterada, lo que agrega una nueva tensión. (Para el estudiante de armonía de la escuela clásica no resulta fácil identificar qué o cuáles modos se emplearon en esta composición, pues la composición no se ajusta al paradigma, modo mayor y modo menor de los clásicos puesto que el paradigma pertenece al mundo del Jazz).

Dado que en este artículo resultaría demasiado extenso referirme a una metodología de análisis para la identificación de los diferentes modos a propósito del estudio de la composición musical, sugiero leer la primera parte de la explicación que se encuentra en el artículo anterior sobre el análisis de la canción *Gracias a la vida* de Violeta Parra (González, 2024a), donde se da a conocer la mecánica de la melodía en relación con sus grados activos e inactivos en el modo jónico, las operaciones de resolución y/o el retardo con sus correspondientes excepciones, que, son según el destacada maestro y arreglista chileno Toly Ramírez (González, 2024b)². La mejor forma de comprender los conceptos modales, es comprender que la tónica en la melodía no necesariamente debe ser el primer tono de la escala deducible por la armadura de la tonalidad. Los mismos principios que operan en la construcción melódica jónica pueden ser llevados al terreno del resto de los modos que no son el jónico, lo que se constituye en una técnica compositiva y teórica para así poder identificar los diferentes modos en una composición y, además, como recurso compositivo. (González, 2024b).

²Con quien tomé clases particulares en los años 90 del siglo XX.



>> Figura 27-29. Afiches de diversas versiones de Misión imposible. Fuente: <https://ar.pinterest.com/pin/727190671109932442/>

La emoción generada por el ritmo

Nuestro siguiente análisis se refiere a la relación que se genera entre el aspecto rítmico de la melodía y la emoción de máxima tensión, por ejemplo, frente a situaciones donde lo que está en juego es la propia vida. Como se sabe, las emociones, a diferencia de los sentimientos, aparecen en periodos cortos de tiempo; por lo mismo, se vinculan con la inmediatez. En este caso, el compositor recurre a aquella parte de la música que conecta con el movimiento físico, con la acción, la velocidad y máxima tensión de la película *Misión imposible*, protagonizada, en sus diversas versiones fílmicas, por Tom Cruise. Ya vimos el efecto psicológico creado por la melodía, veremos ahora lo que los músicos llamamos “el Tempo” y el ritmo como efecto psicológico.

El corazón, cuando nos encontramos relajados y en calma, generalmente late entre 60 y 100 veces por minuto. Esto equivale, aproximadamente, 1 a 1.66 latidos por segundo. Y lo hace de un modo uniforme. Cuando corremos, entre 120 y 160 latidos por minuto. Imaginemos a una persona corriendo a una velocidad uniforme, en tal condición lo que varía es el TEMPO. Se produce una diferencia entre caminar y correr en relación con los latidos del corazón,

pero si se interrumpe esa regularidad con frenadas bruscas, saltos complejos y toda suerte de obstáculos peligrosos que obligan a acelerar más aún o a frenar, allí se rompe la regularidad, la simetría, lo que es clave. Lalo Schiffrin, entonces, utiliza el compás de 5/4 y no de 4/4, ni tampoco ternario. El compás de cinco cuartos es considerado un compás irregular o asimétrico, ya que no sigue el patrón tradicional de los compases ya mencionados. Cada beat, pulsación o latido tendemos a contarlo en mitades o tercios, pero al ser cada compás de cinco tiempos o, dicho de otro modo, de cinco latidos, psicológicamente se experimenta la sensación de que algo se corta o vuelve a comenzar, se ve alterado el principio de simetría. En este punto encontramos la primera genialidad del compositor, pero vamos por más análisis generado por las dos melodías donde claramente el aspecto rítmico —que sabemos identifica al movimiento, al cuerpo físico— está plasmado en la melodía del compás inferior (ver figura 30) que es una parte de la figura anterior (figura 29), permitiendo separar la melodía superior de la inferior, como se muestra a continuación.

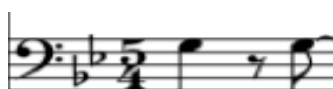


>> Figura 30. Partitura inferior de la melodía central de la banda sonora para serie Misión Imposible. Fuente: elaboración propia

Se aprecia en la voz superior (expresada en clave de sol) de la partitura (figura 31), el aspecto mental representado por la melodía del pentagrama superior con sus alteraciones en la armonía, y a su vez, en el pentagrama inferior (en clave de fa) se aprecia la melodía central (en 5/4) (figura 33) donde el cromatismo re, re bemol, do, sobre todo re bemol, bajada de semitono que genera el efecto Doppler que a modo de ejemplo o comparación se puede escuchar después de que la ambulancia pasa haciendo sonar la sirena con la alteración propia de la cuarta aumentada, sonido alterado que se encuentra fuera de la armadura de Si bemol, constituye la segunda genialidad.-



>> Figura 31. Voz superior expresada en clave de sol con sus alteraciones melódicas (re bemol) Fuente: Elaboración propia



>>Figura 32. Voz inferior en clave de fa, segmento tema central Fuente: Elaboración propia

En esta porción (figura 32) se acentúa el quiebre rítmico que acompaña el desarrollo melódico

Es decir, se debe tener en cuenta que actúan dos melodías sonando en forma simultánea, (contrapunto), una para el cuerpo y otra para la mente dentro de un contexto rítmico contra simetría.

Por último, el silencio de corchea, preciso, en el segundo tiempo de cada compás del tema principal, constituye otro recurso para romper la simetría y para concentrar la tensión en el contexto de peligro que, como señalamos, entra en diálogo con las exploraciones formales y, en buena medida, es heredera del trabajo de autores como Ígor Stravinski.

CONCLUSIÓN

En primer lugar, se plantea como fin de una serie dedicada al estudio de los modos musicales y su destacada evolución dentro la música para cine, así como su rol en la sincronización y utilización dentro de la trama y desarrollo de escenas y sentido usualmente dramático.

Se debe destacar cómo los modos o escalas analizadas son la configuración melódica de los arquetipos occidentalmente recepcionados y como tales son la materia prima del compositor de cine. En este contexto, el cine del Siglo XX, y XXI se ha transformado en un verdadero laboratorio compositivo para diversos músicos, ajustando cada vez más un estudio de los efectos emocionales de cada escena, permitiendo una renovación y vigencia de la teoría modal hasta nuestros días.

Este ajuste constante audiovisual entre imagen y música según cada película, que condiciona el proceso creativo, permite adecuarse a la propia evolución del filme, en función de la propia evolución narrativa de la imagen, para la cual su vinculación con teorías como las de Jung o Campbell ha sido fructífera en las últimas décadas. En cuanto al objeto de estudio que busca identificar y comprender la naturaleza de las escalas musicales en relación con las emociones empleadas en la composición para medios audiovisuales en el fondo, lo que el cineasta hace es contar una historia con imágenes y el compositor contar la misma historia por medio de frecuencias de sonidos musicalmente ordenados en grados de mayor o menor simetría. Ahí se encuentra el mejor esfuerzo del arte de la sincronización para medios audiovisuales, como se estudió en el primero de los artículos referente a este tema (González, 2023).

Cabe mencionar también que el segundo artículo en el cual hago un análisis melódico de la canción gracias a la vida resulta realmente interesante toda vez que Violeta hace de su canción su historia y donde las imágenes arquetípicas son prácticamente imágenes metafísicas o arquetípicas, en el mismo sentido que los films que hemos analizado aquí. La canción o composición melódica, en sí misma, es un conjunto de imágenes y por lo mismo los tres artículos conforman una unidad donde el hilo conductor de los tres artículos sería la búsqueda o la identificación de los sentimientos y emociones en un segmento de las melodías que narran una historia, drama o aventura. Estos elementos, a través de una adecuada sincronización con la trama, potencia el desarrollo de arquetipos narrativos.

Para finalizar y un poco para responder qué es lo que los compositores saben en primer lugar es el manejo de los conceptos modales donde distinguen claramente lo que es el estudio de la melodía individualizada de la armonía y a su vez la armonía individualizada de la melodía así también como el conocimiento de las extensiones del acorde que como ya aclaramos tal estudio no identifica necesariamente la anatomía de los modos o melodía. Por

esta razón es necesario recurrir a la técnica de Percis (ver artículo anterior) para trasladar esa misma técnica aplicada al modo jónico al resto de los modos. Si el análisis se realiza solamente con números romanos estudiando los grados armónicos y las extensiones no puede haber profundización y una comprensión más precisa para expresar el misterio de las emociones y sentimientos arquetípicos que se ocultan detrás de lo visible.

A través del estudio de estas obras, se puede constatar que los compositores de cine estudiados, poseen un conocimiento completo, y comprensión de las reglas de armonías provienen de principios y que lejos de encerrar o limitar el proceso creativo, son recursos para mejorar y crecer como compositor.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso G., Juan Carlos "La Psicología Analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia", en *Universitas Psychologica*, vol. 3, núm. 1, enero-junio, 2004, pp. 55-70. Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64730107>
- Atarama-Rojas, Tomás; Castañeda-Purizaga, Lucía; Agapito-Mesta, Claudia Los arquetipos como herramientas para la construcción de historias: Análisis del mundo diegético de "Intensamente" *Ámbitos*, núm. 36, 2017, pp. 1-16 Universidad de Sevilla, Sevilla, España Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16851142003>
- Campbell, Joseph. 2017. *El poder del mito*. Madrid. España. Capitán Swing Libros.
- Campbell, Joseph. 2018. *Las máscaras de Dios*. Vol. I-IV. Madrid. España. ATALANTA
- Cañete Islas, O., & Carrasco Guzmán, Álvaro. (2023). Tipos psicológicos junguianos y creatividad en arte y arquitectura. Reflexión desde la experiencia docente universitaria". *Revista Liminales*
- Catenacci, J. & R. Gutiérrez (2022). Análisis del western: evolución, arquetipos e importancia del héroe en el género. *Revista Chilena de Semiótica*, 17 (34-49).
- Cressova, N. 2007. "Bajo el signo de Proteo". Tesis para optar al grado de Literatura Comparada. Universidad de Granada. España.
- Chamorro Ramos, Adria. 2017. El viaje del héroe campbelliano. Continuidad y ruptura del monomito en la fantasía épica contemporánea. Facultat d'Humanitas. Universitat Pompeu Fabra. España
- Cuenca Orellana, N. (2019). "Los arquetipos narrativos tradicionales en las películas destinadas al público infantil: Pixar Animation Studios" (1995-2015). *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 6(12), 81-94. <https://doi.org/10.24137/raeic.6.12.10>
- Escobar, Ana. 2013. "Arquetipos representados en los personajes de inútil combate, de Enrique Martínez Sobral". Tesis de Licenciatura en Letras, Universidad de San Carlos. Guatemala.
- Sarraís, F.; P. de Castro Manglano. 2007. El insomnio The insomnia. En Revista: *Sistema Sanitario de Navarra*, 2007 Vol. 30, Suplemento 1 En: <https://scielo.isciii.es/pdf/asisna/v30s1/11.pdf>
- Fernández, Viviana H. 2007. Arquetipos junguianos y arcanos mayores en *Cien años de soledad*. Análisis de las vidas de los personajes de la novela como etapas del camino hacia la totalidad psíquica". En: <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/arquetipos-junguianos-y-arcanos-mayores-en-cien-aos-de-soledad-0/>
- Galán Fajardo, Elena. La creación psicológica de los personajes para cine y televisión. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, vol. 3, núm. 1, 2005, pp. 263-273 Asociación Nacional de Psicología Evolutiva y Educativa de la Infancia, Adolescencia y Mayores Badajoz, España Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=349832310025>
- García Gómez, A. "Cubismo musical". Rev. AISTHESIS, n 71; pp. 59-187. 2022
- García, Sinuhe, 2024. "El arte como vehículo de transformación psíquica: Una exploración de los arquetipos y símbolos en la Psicología Analítica de Carl Gustav Jung". Tesis de Especialización. DMC, Puerto Vallarta, México.
- Gómez Flores, Teresa del Carmen, 2021. "La figura del antihéroe en la película Joker". Tesis para optar al grado de Máster en Comunicación. Universidad de Sevilla. España
- González Uslar, R. (2023). "El arte de la sincronización de música para medios audiovisuales: Bases para una metodología de composición musical para banda sonora". *Márgenes. Espacio Arte y Sociedad*, 15(23), 128-136. <https://doi.org/10.22370/margenes.2022.15.23.3603>
- González Uslar, R. (2024). "Tristeza y arquetipos en *Gracias a la vida*, de Violeta Parra: Bases para la aplicación de las escalas en su composición musical". *Márgenes. Espacio Arte y Sociedad*, 17(27), 37-53. <https://doi.org/10.22370/margenes.2024.17.27.4613>
- Quiroga Méndez, M.P. (2022). "Los sueños del mundo, una interpretación del cine desde la psicología analítica". *Clínica e Investigación Relacional*, 16 (1): 107-127. [Recuperado de www.ceir.info] DOI: 10.21110/19882939.2021.160107
- Jung, Carl. 2003. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires. Paidós

- Jung, C. G.; Campbell, J.; Wilber, K.; von Franz, M-L.; Bly, R.; Dossey, L.; Peck, M. S.; May, R.; Pierrakos, J.; Sanford, J. A.; Nichols, S.; Greene, L.; Hannah, B. Bradshaw, J. y otros. 2026. Encuentro con la sombra. El poder del lado oculto de la naturaleza humana. CreateSpace Australia. Independent Publishing Platform, 2016
- León del Río, Mª Belén. "Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C. J. Jung". En: *Arte, individuo y sociedad* 2009, vol. 21 37-50
- Núñez de la Fuente, Sara. 2014. "El arquetipo de la gran madre. UNA LECTURA JUNGUIANA DE LA PUERTA DE LOS PÁJAROS". EN: *SIGLO XXI, LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLA. REVISTA DE LA CÁTEDRA MIGUEL DELIBES*, N°. 12, 2014 pp. 157-179
- Peralta Flores, Shirley. 2015. "Conociendo los arquetipos, persona, sombra, anima y animus, en el camino de la individuación en los integrantes de la pareja de la mediana edad, desde la psicología junguiana". Tesis para optar al grado de magíster en Psicología Clínica adultos. Universidad de Chile.
- Read, Herbert. 1971. *Imagen e idea*. Ed. F.C.E.
- Sassenfeld Jorquera, André Michel. 2004. "El desarrollo humano en la psicología junguiana –Teoría e implicancias clínicas–". Memoria para optar al título de Psicólogo. Universidad de Chile.
- Stravinski, Ígor. 2021. *Poética musical*. Madrid, España. Acantilado.
- Uribe Montes, Alexander 2010. El universo del que no te recuperas. Arquetipos y mitos en la obra de David Lynch Jhon En: <https://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/flodepalabra/article/view/895>
- Vogler, Christopher. 2002. *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. M Non Troppo

SITIOS ONLINE

- González Uslar, R. 2024b. CLASE ARMONIA NIVEL A2. En: <https://www.youtube.com/watch?v=N8I-5vTP9LI>
- Malandain. 2021. "La consagración de la primavera". *Boletín digital del Ballet Biarritz Francia*. En: La consagración de la primavera - Ballet Malandain
- Stravinski, Ígor. *La consagración de la primavera*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=3lZgwtpgiZ4>