

La función de la música en la narración audiovisual desde la Poética de Aristóteles

The Role of Music in Audiovisual Storytelling from the Perspective of Aristotle's Poetics

Quiñonero Pertusa, P. y Gutiérrez Delgado, R.



Pablo Quiñonero Pertusa. Universidad de los Andes (Chile)

Doctor en Comunicación por la Universidad de Navarra y profesor asistente ordinario en la Facultad de Comunicación de la Universidad de los Andes (Chile), donde imparte las asignaturas de Guión cinematográfico, Introducción a la Comunicación Audiovisual y Escritura y estilo. Su investigación aborda el estudio de la integración de la música como parte de las narraciones audiovisuales.

<https://orcid.org/0000-0002-7351-5844>, pquionero@uandes.cl



Ruth Gutiérrez Delgado. Universidad de Navarra (España)

Profesora Titular en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra, donde imparte Guión de series y Epistemología de la comunicación. También es Profesora Invitada en el Doctorado en Comunicación de la Universidad de Los Andes (Chile). Líder del proyecto MYHE (Mythmaking y heroísmo en la poética audiovisual), es autora de *Si Aristóteles levantara la cabeza. Manual de escritura de series* (2023). Sus líneas de investigación se centran en poética audiovisual, mito, heroísmo, epistemología.

<https://orcid.org/0000-0002-7258-3466>, rgutierrez@unav.es

Recibido: 14-04-2024 – Aceptado: 30-06-2024

<https://doi.org/10.26441/RC23.2-2024-3574>

RESUMEN: La música es un elemento que aparece de forma sistemática como parte de la estrategia retórica de las narraciones audiovisuales y es, en esa medida, una parte constitutiva de las mismas. Dado que los relatos audiovisuales, en especial, los de ficción, pueden considerarse como obras poéticas en el sentido aristotélico, cabe preguntarse acerca del papel que la música juega en esa condición poética. En este artículo se plantea una propuesta teórica que explique el papel de la música en la obra de ficción. Para el desarrollo de esta propuesta, se parte del corpus aristotélico, en concreto, *Poética*, *Política* y *Retórica*, donde la música puede comprenderse como un recurso expresivo vinculado con la representación poética. En particular se estudia el aspecto emocional de la música en una teoría de las emociones, que parte de los estudios de M. Nussbaum y M. Scheler, en cuyas aportaciones se conectan los procesos emocionales con el reconocimiento de unos valores éticos. El posible trinomio valor ético-emoción-expresión musical ha de servir al objeto de discernir la función que la música cumple en el “dejarse seguir” de la historia en su conjunto, al señalar tanto un estado emocional prevalente como una cualidad ética de la acción.

Palabras clave: música; emoción; ética; Aristóteles; poética; narración audiovisual.

ABSTRACT: Music is an element that appears systematically as part of the rhetorical strategy of audiovisual narratives and is, to that extent, a constitutive part of them. Since audiovisual narratives, especially fictional ones, can be considered as poetic works in the Aristotelian sense, it is worth asking about the role that music plays in this poetic condition. In this research article, a theoretical proposal along these lines is put forward that will serve both to explain the role of music in the work of fiction and to analyze it. For the development of this proposal, the basis of the theory is based on the Aristotelian corpus (in particular, *Poetics*, *Politics* and *Rhetoric*), from which music can be understood as an expressive resource linked to the representation and creation of emotion. For this point, it is proposed to develop a theory of emotions, elaborated fundamentally from the studies of M. Nussbaum and M. Scheler, whose contributions connect the emotional processes with the recognition of ethical values. These ethical values, linked to emotions and their corresponding musical expressions, are to serve the

purpose of discerning the function that music fulfills in the “letting oneself be followed” of history as a whole, by pointing out the prevailing emotional state or adjusted to the action.

Keywords: music; emotion; ethics; Aristotle; poetics; audiovisual narrative; storytelling.

1. Introducción

La música es un elemento de expresión que, en los formatos narrativos audiovisuales, se resiste a ser sistematizado. De esta dificultad de sistematización se derivan numerosas propuestas teóricas. Puede hallarse una revisión de las teorizaciones más notables en *Theories of Soundtrack* de J. Buhler (2018). Las razones de esa dificultad se concretan en dos: a) por un lado, la música, por la complejidad de sus códigos, precisa de una especialización para ser estudiada que es exclusiva de los músicos y musicólogos. Lo cual cierra el campo de la música al ámbito de los expertos y dificulta su interpretación; b) por otro lado, desde el punto de vista poético, hay una gran divergencia de enfoques y propuestas sobre la manera en que la música se integra como parte del relato audiovisual, tal y como se deduce del recorrido histórico que propone Buhler (2018).

Esta investigación parte de la intuición de que la música se armoniza con la historia porque también cumple una función narrativa, no sólo de acompañamiento o marcado interés estético. Por ello, aquí se persigue sistematizar el significado musical y su contribución al sentido de la historia, así como señalar las principales propiedades de la música articulada coherentemente desde la tradición de la *Poética* de Aristóteles. Para articular esta hipótesis es necesario, en primer lugar, sentar unas bases contextuales y establecer un marco para una argumentación adecuada:

- A. La tradición aristotélica iniciada con la *Poética* conserva una sólida actualidad. Dos de las principales contribuciones académicas se pueden encontrar en la reapropiación llevada a cabo por Paul Ricoeur (2001, 2004) y en la glosa que Stephen Halliwell hace a la *Poética* (1998). Respecto a su aplicación al medio audiovisual, destaca la línea de investigación iniciada por Juan José García-Noblejas con *Poética del texto audiovisual. Introducción al discurso narrativo de la imagen* (1982). En el ámbito profesional audiovisual la principal manifestación en este contexto es la aparición de textos y manuales de escritura de guion (Gutiérrez Delgado, 2023) que se apoyan en la *Poética*.
- B. El estudio de las narraciones desde la *Poética* de Aristóteles permite estudiar la música como *melopeya*.
- C. La música es un elemento recurrente en las narraciones audiovisuales: parte integrante de la denominada “banda sonora”. Por lo tanto, puede formar parte de la estrategia retórica de cualquier obra audiovisual.

Teniendo en cuenta esto, la *Poética* aristotélica ofrece un punto de partida adecuado para explorar la manera de abordar una teoría de la música “narrativa”. Partiendo de estas bases, la presente investigación se propone el objetivo de articular una propuesta teórica que sirva para explicar y analizar el modo en el que la música se integra como parte del significado compuesto y completo de las narraciones audiovisuales.

2. Marco referencial

Sobre el sentido y la necesidad de la música en las narraciones audiovisuales conviene tener claro que no puede ser analizada, en sentido estricto, como algo aislado del conjunto de la pieza audiovisual de la que forma parte. La música adquiere y efectúa su función armónica como *melopeya* como parte del conjunto de la obra (*Poética*, 1456a, 25-32). Una de las principales consecuencias de sostener la naturaleza integradora es que, en el análisis de las músicas de las narraciones audiovisuales, a menudo se entrelazan diversos enfoques epistemológicos.

El recorrido de esta cuestión puede comenzar con la histórica disputa acerca de si la música tiene o no tiene significado¹ para continuar con los factores retórico y estético. En la intersección entre estos campos se halla lo que podría llamarse el “corazón” de la cuestión: la narración. Cuando, al valorar estos fenómenos, se dirige la atención hacia lo narrativo, las extensiones que se deben explorar para afrontar la cuestión con rigor quedan algo más limitadas. Desde el momento en el que se fija la parte musical del relato audiovisual como algo armónico con el conjunto de la narración, las cuestiones acerca del significado de la música en dicho relato pasan necesariamente por el sentido del mismo. Lo cual centra la atención en el significado del relato.

En ese sentido, Aristóteles define el relato, la fábula como *mythos* (1450a, 38-19, 1450b, 4): “La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia (...). La tragedia es, en efecto, imitación de una acción (...)”. El *mythos* se convierte en la regla que unifica la estrategia comunicativa y, por lo tanto, en la fuerza ordenadora de todos los recursos expresivos que componen el relato. También de la *melopeya* o música. A esto se refiere Ricoeur cuando afirma que:

El rasgo fundamental del *mythos* es su carácter de orden, de organización, de disposición, que se refracta, a su vez, en todos los demás factores: armonía del espectáculo, coherencia del carácter, concatenación de los pensamientos y, finalmente, disposición de los versos. (Ricoeur, 2001, p. 56)

Este planteamiento requiere tomar tres precauciones. En primer lugar, la de explorar la descripción de la música dentro del corpus aristotélico; en segundo lugar, la de revisarla condición de medio para la imitación de la música como parte de la *mímesis* poética; así como, en tercer lugar, entender la música como *mímesis*, para acabar analizado de qué manera se integra la *mímesis* musical en el conjunto de la *mímesis* poética.

La comprensión de las narraciones audiovisuales como formas de *mímesis* poética puede ofrecer una descripción de la necesidad y función de la música en dichas narraciones. Entendiendo el carácter argumental de la música, es decir, su intención retórica, se comprende la relación entre la emoción y la representación de la acción práctica con la finalidad de ponderar su valor cognoscitivo. A partir de ahí, es posible calibrar el juicio poético-moral sobre la acción, reenfocado con las emociones adscritas a su condición moduladora. Una vez armonizados esos pares de relaciones retórico-éticos, es posible estudiar el lugar que ocupan en el *mythos* global.

2.1. Algunas nociones sobre la melopeya en la Poética y la Política de Aristóteles

Para elaborar una propuesta sobre la música en los relatos audiovisuales dentro de la tradición aristotélica, es imprescindible tener en cuenta las alusiones a la música que Aristóteles hace en dos de sus textos fundamentales: la Poética y la Política. Esta relación, que se amplía a la *Retórica* y a la *Ética*, responde a una perspectiva académica comparativa adoptada, entre otros, como se ha mencionado, por S. Halliwell en *Aristotle's Poetics* (1998, p. 5): “Aristotle, while avoiding such outright moralism, still expects tragedy (and mimetic art in general) to be conformable to a moral understanding of the world”. Como se mostrará, la conexión estética de la música con lo emocional (*pathos*) y de lo emocional con la ética, hacen relevantes la Retórica y la Ética, tal y como se ha dicho.

A) La Poética

Al considerar la música (*melopeya*) como uno de los elementos de la tragedia en la *Poética* cabe, a su vez, destacar dos temas en concreto: a) la consideración de la *melopeya* como el más importante de los “aderezos” (1450b, 16-17) de la tragedia: “De las demás partes, la melopeya es el más importante de los aderezos; y, por otro lado, b) las consideraciones acerca del papel del

¹ A este respecto resulta esclarecedor acercarse al concepto de “música absoluta” de Dahlhaus (1999, pp. 10-11) y a la discusión sobre el significado de la música entre Radford y Kivy (Kivy, 2005, pp. 99-122).

coro en la tragedia (1456a, 25-30). Téngase en cuenta que al exponer las partes de la tragedia, Aristóteles se refiere a la melopeya como al “coro” [*méllos*], en el segundo de los momentos de la enumeración: “de estos elementos esenciales se sirven, por decirlo así, [todos], pues toda tragedia tiene espectáculo, carácter, fábula, elocución, canto y pensamiento” (1450a, 13-14).

Acerca de la *melopeya* como importante “aderezo” de la tragedia, conviene detenerse un momento en lo que Aristóteles entiende por “lenguaje sazonado” [*hdusmenos logos*]: “Entiendo por “lenguaje sazonado” el que tiene ritmo, armonía y canto, y por “con las especies [de aderezos] separadamente”, el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto” (1449b, 28-31). Más allá de la cuestión, más o menos evidente, de si Aristóteles se refiere sencillamente a si el texto es recitado o cantado, resulta relevante valorar las implicaciones metafóricas de la denominación de “aderezos” [*hêdusmata*].

Tal y como observa Sifakis, el uso de *hêdusmata* es una referencia metafórica al ámbito culinario. Afirma que, a pesar de que los aderezos son habitualmente considerados como elementos añadidos, no esenciales a la comida, son precisamente los aderezos los que caracterizan el arte de cocinar, de ahí se deriva, en gran medida, la fuerza de la imagen:

(...) the proper use of *hêdusmata* is identified, not only with the art of cooking, but with the civilized way of eating: without the seasoning, foodstuffs like meat or fish are undesirable and almost as if they would be eaten raw. (Sifakis, 2001, pp. 23-24)

Desarrollando el concepto de *hêdusmata*, Sifakis interpreta que los aderezos del lenguaje de los que habla Aristóteles no son un adorno insignificante del texto, sino que la música sirve al discurso como un añadido de *sentido*, como una ampliación de su capacidad imitativa. Dicha ampliación estaría relacionada con cualidades éticas y emociones, cuya formulación está más allá de las capacidades expresivas del “lenguaje llano”:

(...) by helping to reveal ethical qualities and emotions that lie beyond the limits and expressive capabilities of ordinary speech, and often transcend the boundaries of individual characters and impart a specific *ethos* to a dramatic situation or a scene as a whole. (Sifakis, 2001, pp. 25-26)

Según Halliwell, Aristóteles dedica poca “atención” al coro y a lo lírico en el texto (1998, p. 238). Pero el mismo Halliwell lo adscribe al esquema siguiente, que puede arrojar varias luces: ‘Rythm, language and music’ (1998, pp. 238-239). Es decir, la “música” como tal no puede desligarse del “lenguaje” y del “estilo”. Según Halliwell, hay que tomar junto el elemento musical y el poético en la función del coro. En el coro esa doble dimensión se relaciona con “the plot-structure of tragedy” (1998, p. 240). En cuanto al elemento lírico del papel del coro en la tragedia (recuérdese que melopeya es equivalente a *poesía lírica*), interesa subrayar la problemática que Aristóteles plantea de evitar la práctica de la *embolima*. Con este término, Aristóteles da entender dos cosas: una posible explicación de por qué presta poca atención al elemento lírico, pese a que lo incluye en su comprensión del “tragic drama into a theory as a whole” (Halliwell, 1998, p. 240); y, en segundo lugar, se refiere a esos momentos musicales confiados al coro que se figuraban en algunas tragedias completamente desconectados de la acción representada. En esa línea, Weiss describe el término *embolima* como “choral songs that are just “thrown in”, without any particular relevance to the dramatic context” (Weiss, 2018, p. 6). Halliwell, por su parte, se refiere a la *embolima*, para quejarse de poetas que, como Agathon, “have used choral songs which bear no relation to the subjects of the plays in which they are inserted” (1998, p. 240). Esto es, la *embolima* denotaría inadecuación —disarmonía— con el todo, el conjunto de la historia, el *logos* y *mythos* de la historia. La pregunta que se desprende de este requisito de evitar la *embolima*² tiene que ver con la relación entre la música y la fábula [*mythos*], con la manera en que el “aderezo” musical de las partes líricas participa de la

²Para una revisión crítica de las diversas interpretaciones posibles del concepto de *embolima*, cfr. *The Chorus of Drama in the Fourth Century BCE: Presence and Representation*. (Jackson, 2020, pp. 147-165)

acción representada. Lo cual indica, por oposición, que la música, cuando está bien armonizada con el *mythos*, ya sea por subordinación del coro a los actores (Halliwell, 1998, p. 241) o por participación del coro de manera subsidiaria, contribuye al aporte de sentido.

Easterling observa en el coro trágico a un grupo “construido” de testigos que aporta respuestas colectivas y normativas a los eventos que suceden en la obra (Easterling, 1997, p. 163). Mediante estas respuestas, el coro actúa como una especie de guía “espiritual” del espectador; desarrolla una suerte de función psicagógica que puede considerarse análoga a la que muchas veces cumple la música en las narraciones audiovisuales: indica al espectador cómo se ha de sentir al respecto de lo que presencia.

Puede decirse, que hay dos aspectos generales que definen al coro como guía o intermediario entre la acción y la audiencia: a) el coro dirige la atención de la audiencia hacia los elementos dramáticamente pertinentes (Easterling, 1997, p. 161), como los llantos de Medea fuera de escena; y b) el coro, como sentir colectivo, puede establecer las pautas de la postura emocional que la audiencia debe adoptar ante los eventos de la representación (Easterling, 1997, p. 163).

La labor del coro consiste así en involucrar a la audiencia emocional e intelectualmente. Esta razón explica el rechazo de Aristóteles por la *embolima*: la aparición de fragmentos musicales desconectados de la acción representada detiene el relato y obstruye el proceso de involucración de la audiencia, al quebrar los principios de la necesidad y la verosimilitud. La *embolima* se puede categorizar de esta manera como una forma de “falacia dramática” o “sofisma poético” en lo musical utilizando la terminología propuesta por Gutiérrez Delgado (2008, pp. 165-193).

B) La *Política*

Para comprender adecuadamente los razonamientos de Sifakis, Halliwell y Easterling, es conveniente partir de las ideas sobre la música expuestas en el libro VIII de la *Política*:

(...) en los ritmos y en las melodías, se dan imitaciones muy perfectas de la verdadera naturaleza de la ira y la mansedumbre, y también de la fortaleza y la templanza y de sus contrarios y de las demás disposiciones morales (y es evidente por los hechos: cambiamos el estado de ánimo al escuchar tales acordes), y la costumbre de experimentar dolor y gozo en semejantes imitaciones está próxima a nuestra manera de sentir en la presencia de la verdad de esos sentimientos. (1340a, 19-24)

Al respecto de este texto, Halliwell argumenta que Aristóteles atribuye a la música, al mismo tiempo, semejanzas (*homoiomata*) e imitaciones (representaciones miméticas) (*mimemata*) del “carácter” (*ethos, ethé*) o de “sentimientos éticos” [*ethical feelings*, en Halliwell] (Halliwell, 2009, p. 158)

Este fragmento de la *Política* se presta a cierta controversia. Tal y como señala Brüllmann, conviene no perder de vista que, en esta parte del texto, Aristóteles está valorando la pertinencia de incluir el estudio de la música en la educación de los jóvenes. Por lo cual, parece que Aristóteles mezcla elementos de distinta naturaleza al describir la *mimesis* musical: habla al mismo tiempo de emociones (como es el caso de la ira) y de “disposiciones morales”. “While courage and temperance are virtues of character, and gentleness is sometimes labeled a virtue, sometimes an emotion, anger is no doubt an Aristotelian example for an emotion» (Brüllmann, 2013, p. 358). Para resolver la aparente contradicción del texto, Brüllmann propone valorarlo a la luz de la teoría ética de Aristóteles:

(...) Aristotle’s theory of moral virtue itself provides a rationale for the perplexing idea that the arousal of an emotion can be connected with the representation of a virtue, because in that theory the virtues of character are identified with emotional responses.³ (Brüllmann, 2013, p. 365)

³ Énfasis en el original.

Según la propuesta de Brüllmann, no hay ambigüedad en cuanto a la relación de la *mimesis* musical con las emociones o las “disposiciones morales”, si se entiende todo como referido a la virtud moral. Ambos elementos pertenecen a la definición del objeto de la música: la música imita disposiciones morales y provoca, al mismo tiempo, la aparición de emociones. Tal y como señala Fortenbaugh, al enfatizar que cabe comprender las emociones en la teoría aristotélica como un fenómeno complejo que implica una evaluación y un juicio por parte del sujeto, se percibe la relación entre la disposición moral y las emociones (Fortenbaugh, 1969, p. 167). Desde este punto de vista, las emociones no sólo son abarcables por la ética, sino que son constitutivas en la configuración del carácter. En la *Ética Nicomáquea*, Aristóteles lo expresa así:

Estoy hablando de la virtud ética, pues ésta se refiere a las pasiones y acciones, y en ellas hay exceso, defecto y término medio. Por ejemplo, cuando tenemos las pasiones de temor, osadía, apetencia, ira, compasión, y placer y dolor en general, caben el más y el menos, y ninguno de los dos está bien; pero si tenemos estas pasiones cuando es debido, y por aquellas cosas y hacia aquellas personas debidas, y por el motivo y de la manera que se debe, entonces hay un término medio y excelente; y en ello radica, precisamente, la virtud. (EN 1106b, 16-25)⁴

Este vínculo entre emoción y ética es lo que parece justificar, en última instancia, la incorporación de la música como parte del ideal educativo que Aristóteles persigue en su *Política*. Si la importancia pedagógica de la música se deriva de su capacidad para imitar disposiciones morales y provocar emociones en quien la escucha, parece adecuado considerar la dimensión moral que la música ofrece al integrarse en el *mythos*.

De este modo, asumiendo la relación entre la *Poética* y la *Política*, se puede afirmar que la participación de los aderezos musicales como parte del todo de la obra poética se realiza gracias a su capacidad para la expresión y evocación “sentimientos éticos”, así como a la provocación de emociones (*pathos*). A este respecto, no obstante, afirma Peponi que existe una brecha entre la *Política* y la *Poética* en lo que respecta a la fuerza dramática de la *melopeya* que quizá podría haber sido salvada por una discusión sobre la forma en que el canto y la música afectan a la experiencia cognitiva y emocional del público del drama (Peponi, 2013, p. 25).

3. Metodología

Así pues, el desarrollo de esta teoría debe partir de la consideración de las narraciones audiovisuales como *mimesis* poéticas, y de la música como una forma de *mimesis*. Por último, se trata de revisar de qué manera se integra la *mimesis* musical en la *mimesis* poética.

3.1. *Mimesis* poética y narración audiovisual

Conviene ahora detenerse en los argumentos que permiten considerar las narraciones audiovisuales como obras poéticas en el sentido aristotélico.

Dado que la tragedia es el tipo de narración más profundamente descrito en la *Poética*, se corre un cierto riesgo de tomar el todo por la parte. Ricoeur es consciente de la traslación de lo trágico a todo el campo de lo narrativo y, por esa razón, plantea como un problema el “saber si el paradigma de orden, característico de la tragedia, es susceptible de extensión y de transformación, hasta el punto de poder aplicarse al conjunto del campo narrativo” (Ricoeur, 2004, p. 91). No obstante, la pregunta no está orientada tanto a las partes constitutivas específicas de la tragedia como a la propia estructura en partes, según la cual se define. Sin embargo, hay indicios en la *Poética* que hacen posible la extrapolación.

⁴ A este respecto, conviene mencionar el análisis que propone Halliwell acerca de la *mimesis* musical como expresión de emociones. Según argumenta, la *mimesis* musical no es estricta “imitación”, sino que parte de su efecto mimético se justifica precisamente en su capacidad de provocar emociones en la audiencia. (Halliwell, 2009, p. 159)

Conviene recordar —tal y como hace el propio Ricoeur (2004, p. 84)— que Aristóteles establece una jerarquía entre las partes de la tragedia y que dicha jerarquía está determinada por las tres categorías según las cuales se distinguen las obras poéticas/imitaciones unas de otras: los objetos, los medios y los modos de la imitación (1447a, 16). De esta manera, en el caso de la tragedia, según Ricoeur, el objeto de la imitación queda determinado por la fábula, los caracteres y los pensamientos (*mythos, ethe, dianoia*), los medios son la elocución y el canto (*lexis, melos*) y el modo es el espectáculo (*opsis*). Ricoeur aclara que, en una segunda jerarquización dentro del conjunto del objeto de la imitación, Aristóteles subordina los personajes y el pensamiento a la acción, afirmando que “los hechos y la fábula (*mythos*) son el fin de la tragedia” (1450a, 22). La fábula —estructuración o disposición de los hechos— es, de este modo, el elemento en función del cual han de operar todos los demás, el único que no admite un carácter accesorio. De hecho, así lo subraya Aristóteles al afirmar que “el más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos [*μῦθος, mythos*];” (1450a, 15).

De estas consideraciones se desprende que todas las formas de *mimesis* poética tienen en común la composición de la fábula. A este respecto se pregunta Ricoeur si cabe referirse tanto a la epopeya como al drama como narración, a lo que él mismo responde afirmativamente: “(...) no caracterizamos la narración por el “modo” —por la actitud del autor—, sino por el “objeto”, ya que llamamos narración exactamente a lo que Aristóteles llama *mythos*, la disposición de los hechos”. Cfr. (Ricoeur, 2004, p. 88). Ricoeur establece una cierta equivalencia entre la *mimesis* y la fábula (*mythos*), confirmando al *mythos* como único elemento susceptible de ser considerado como común a toda obra poética, puesto que el único concepto globalizador que contiene la *Poética* es el de *mimesis* y, en el ámbito de lo poético, el *mythos* es la *mimesis praxeos* (*representación y estructuración de los hechos*).

Descrito el *mythos* en estos términos, queda por resolver, al respecto de las obras poéticas dramáticas —es decir, aquellas en las que la acción es representada— la incógnita que rodea a la articulación de los medios de la imitación. Queda pendiente ofrecer una definición de la razón de pertinencia de los elementos considerados “medios” en el texto de Aristóteles.

Por un lado, Ricoeur plantea que “entre el *mythos* y la tragedia no hay sólo una relación de medio a fin o de causa natural a efecto, sino una relación de esencia” (Ricoeur, 2001, p. 55), y, por otro, la tragedia se define como tal por la presencia y articulación del resto de sus partes. Es decir, se dice de la tragedia que es tragedia por la manera en que se articulan los seis elementos que la componen. De ahí que deba haber un correlato entre el *mythos* y los elementos que componen un drama poético trágico. Respecto a la articulación de los elementos de la tragedia, Ricoeur afirma que “constituyen una estructura en la que todo se ordena en torno a un factor dominante: la trama, el *mythos*” (Ricoeur, 2001, p. 55). En el caso particular de la tragedia, según Ricoeur, *lexis, opsis* y *melos* desempeñan conjuntamente un papel instrumental, puesto que “son los medios empleados para lograr la imitación” (1449b, 33-34). Halliwell, por su parte, conecta la cualidad mimética de una obra con su efectucción a través de sus propios medios particulares: “(...) all mimetic works are likenesses, and they are so by virtue of having been made to represent imaginable realities in the perceptual and semantic properties of their particular media” (Halliwell, 2009, p. 189)

Resulta, entonces, que el *mythos* —la disposición de los hechos—, en cuanto esencia, es la fuerza ordenadora del resto de los elementos característicos de una determinada forma poética:

El rasgo fundamental del *mythos* es su carácter de orden, de organización, de disposición, que se refracta, a su vez, en todos los demás factores: armonía del espectáculo, coherencia del carácter, concatenación de los pensamientos y, finalmente, disposición de los versos. (Ricoeur, 2001, p. 56)

Por lo tanto, puede adelantarse que, considerada una narración audiovisual como obra poética, la disposición de los elementos musicales habrá de ser valorada, en primer lugar, según criterios relativos a su ajuste a la fuerza ordenadora de la fábula. Es decir, del *mythos*. Este ha de ser el punto de partida para el desarrollo de unas categorías de análisis de lo musical desde la perspectiva poética.

Recapitulando lo expuesto en este apartado, se puede decir que de estas argumentaciones de Ricoeur al respecto de la *Poética* se deducen, fundamentalmente, dos ideas: a) que, aunque los medios y el modo varíen, se conserva el *mythos* como principio operativo de toda forma narrativa, lo cual abre las puertas a una traslación de las estructuras descritas en la *Poética* de Aristóteles a los medios narrativos audiovisuales; y b) que siendo el *mythos* lo esencial, cada forma narrativa tiene unos elementos (partes, si se prefiere) que le son propios y que son configurados, precisamente, por su *mythos*. Lo cual, por un lado, refuerza el carácter legitimador del argumento de la presencia de música en la definición de la tragedia y, por otro, permite contemplar la posibilidad de una conexión definible entre el *mythos* de una ficción audiovisual y su música.

Para ello, conviene detenerse en dos rasgos presentes en la *mimesis*, según Halliwell: su carácter intencional y su naturaleza cultural. Junto con la concepción del *mythos* como fuerza ordenadora de los elementos característicos de un medio narrativo particular, empieza a vislumbrarse parte del horizonte que Ricoeur establece con su teoría de la “triple mimesis”. Subrayar el carácter cultural inherente a toda configuración poética implica aceptar su desarrollo en el tiempo humano y para el tiempo humano, quedando definido el proceso en tres momentos clave: a) lo configurado es *mimesis physeós* en un sentido amplio, es decir, es siempre en remisión a lo real y toma como base una cierta tradición, un estado de cosas anterior a la configuración; b) al mismo tiempo, a través de la configuración se desarrolla la capacidad esclarecedora de la obra poética mediante la disposición comprensible de los acontecimientos, lo cual tiene siempre el carácter de una cierta *evolución e innovación* interpretativas de la cultura que deviene en un crecimiento del marco cultural establecido a través de la referencia; y c) lo culturalmente mediado exige ser interpretado por los miembros de una comunidad de lectores/espectadores con unos valores, convenciones y tradiciones en común. A esto hace referencia Ricoeur cuando, hablando del mundo que una obra poética despliega y que el lector/espectador recibe, afirma que este mundo desplegado es un mundo cultural (Ricoeur, 2004, p. 111). Así también se entiende la posibilidad planteada por Redfield de considerar al poeta como un creador de cultura (Redfield, 2012, p. 22).

3.2. La mimesis musical

Se parte de la definición de la música como una forma mimética, según la *Poética* (1447a, 13) y la *Política* (1340a, 19). Concebida la expresión musical como una forma de mimesis, el siguiente paso para su caracterización se atiene a la triple distinción de la mimesis por los objetos que imitan, por los medios que emplean para hacer la imitación y por los modos de imitar (1447a, 16-18).

A) El objeto de la mimesis musical

Volviendo al fragmento citado de la *Política* (1340a, 19-24), Aristóteles identifica emociones y disposiciones morales como aquello cuya imitación se da de forma muy perfecta en la música.

El análisis —antes mencionado— que realiza Halliwell sobre los conceptos de imitación y semejanza hace posible una mejor comprensión de la propuesta de Aristóteles sobre la imitación musical. Según Halliwell, el concepto de semejanza (*homoiomata*) tiene un fundamento lógico, es una cuestión de atributos compartidos (Halliwell, 2009, p. 158) o de relación de semejanza por coexistencia (Gutiérrez Delgado, 2018, p. 297). En ese sentido, en la posibilidad de identificar atributos o cualidades compartidas no se agota el sentido de “mimesis”. Aunque la semejanza es un componente de la acción imitadora, no toda relación de semejanza es mimética ni es el único elemento, como afirma Gutiérrez Delgado, al recuperar la noción de silogismo poético, traslación de significados y combinación de pasión y acción en la *energeia* (2018, pp. 312-313). Para Halliwell, el elemento que, añadido a la semejanza, define una obra mimética es la intencionalidad:

Aristotle sees mimetic art as embedded within a cultural matrix that connects the makers, performers, and audiences of mimetic works. Mimetic likenesses entail an intentionality that is ultimately natural in origin but becomes embodied in culturally evolved and institutionalized forms. This is one reason why not all likenesses are mimetic: not all likeness has the intentional grounding that is a necessary condition of artistic mimesis. (Halliwell, 2009, p. 156)

Halliwell ofrece así una definición de *mimesis* que contiene la intencionalidad, engloba la semejanza y evidencia el carácter operativo de toda imitación creadora: “intentional likeness making” (Halliwell, 2009, p. 157). Este planteamiento de Halliwell es consonante con la interpretación de la teoría aristotélica de Ricoeur por cuanto asume, implícitamente, que la obra mimética sólo es completa dentro de una matriz cultural que permita su interpretación por parte de una audiencia.

Se hace necesario ahora determinar en qué puede consistir la particular semejanza que puede darse entre las melodías y los ritmos y las “disposiciones morales”; es decir, cuáles son las cualidades y atributos identificables que pueden compartir estas disposiciones y una determinada música. Dice Halliwell que mediante estas semejanzas que Aristóteles afirma que se realizan en los patrones de la melodía y el ritmo, la música designa, aparentemente, los sentimientos y emociones que acompañan (constituyen) a un determinado *ethos*:

Musical mimesis is conceived of as an intrinsic capacity of musically organized sound to present and convey (affective) aspects of character; the patterns of music have properties “like” the emotional states that can, for that reason, be the objects of their mimesis. (Halliwell, 2009, p. 159)

Para Halliwell, la teoría del “ethos» musical responde también a un fenómeno mayor: la tendencia del ser humano a escuchar fragmentos de “vida” psicológica en las obras e interpretaciones musicales y a (re)escenificar esa vida en los patrones de sentimiento que constituyen las respuestas a la música (Halliwell, 2009, p. 238).

Para Aristóteles, tal y como se puede apreciar en el fragmento de la *Política*, estas semejanzas que la música contiene se hacen evidentes por sus efectos: al escuchar determinadas músicas, los oyentes mutan su estado de ánimo. La naturaleza específica de las semejanzas tiene que ver, por lo tanto, con la capacidad de la música no sólo para expresar o representar los sentimientos éticos, sino para encarnarlos [*enact*] (Halliwell, 2009, p. 159) de tal modo que el oyente los siente de manera semejante a como los sentiría “en presencia de la verdad de esos sentimientos” (1340a, 24).

Halliwell, sobre la base de la *Política*, observa que esta capacidad de la música para asemejar y transmitir contenido emocional se deriva, en parte, de su condición de “movimiento” [*kinesis*]: “perceived not as spatial change but as the experience of affective sequences or impulses, which elsewhere too Aristotle sometimes describes as “movements” of the soul” (Halliwell, 2009, pp. 159-160).

Ubicar la relación de semejanza entre la música y las emociones en su común naturaleza de movimiento implica asimilarlas en su dimensión temporal, es decir, en el hecho de que ambas se despliegan en el tiempo. Con una actualización de la propuesta de Aristóteles, Susanne Langer toma como punto de partida, precisamente, una teoría de la expresión musical:

The tonal structures we call “music” bear a close logical similarity to the forms of human feeling—forms of growth and of attenuation, flowing and stowing, conflict and resolution, speed, arrest, terrific excitement, calm, or subtle activation and dreamy lapses—not joy and sorrow perhaps, but the poignancy of either and both—the greatness and brevity and eternal passing of everything vitally felt. Such is the pattern, or logical form, of sentience; and the pattern of music is that same form worked out in pure, measured sound and silence. Music is a tonal analogue of emotive life. (Langer, 1953, p. 27)

Sobre la base de esta relación de analogía entre la música y el sentimiento, Halliwell propone que una primera comprensión del significado musical, según la teoría aristotélica, se puede obtener interpretando la relación como una semejanza “icónica” según la terminología de Peirce.⁵ No obstante, para una adecuada comprensión de la propuesta aristotélica sobre la música, dice Halliwell, es necesario ir más allá de este concepto de “icono”. La razón que aduce tiene que ver con su propia definición de *mimesis* como “realización intencional de semejanzas”. Halliwell observa que la categorización como icono es incompleta para describir la música porque no tiene en cuenta su inherente carácter de expresión, que la hace remitir siempre a un acto comunicativo. La *mimesis* musical es siempre expresiva y comunicativa porque se realiza en el efecto directo que ejerce sobre los oyentes, mutando su estado de ánimo.

The qualities of music (...) are taken by Aristotle to have a direct communicative effect on the mind and emotions of the (appropriately receptive) hearer, who does not infer that the music embodies certain ethical traits but seems to experience the appropriate feelings as a necessary part of attending to the music: the listener’s mind is “changed” in the very act of listening, and this change is constitutive of what it means, in the fullest sense, to hear the music. (Halliwell, 2009, p. 243)

Al escuchar la música —expresión de un sentimiento—, la audiencia siente por simpatía [*sympatheis*] lo que la música expresa (1340a, 13): “*mimesis*, on this reading, is constituted partly by the experiences that it opens up for, and induces in, its audience” (Halliwell, 2009, pp. 160-161). La importancia de ampliar así el concepto viene dada por el hecho de que, igual que la *mimesis* poética no es completa sin atender a su efecto en el lector, la *mimesis* musical no puede ser explicada obviando su efecto en un oyente real o hipotético, es decir, pasando por alto su capacidad comunicativa, manifestativa.

Según esto, la emoción sería el objeto de la *mimesis* musical, tomando la música como un movimiento análogo al de la vida emocional. La determinación de lo emocional como objeto de la *mimesis* trae consigo, por un lado, la necesidad de profundizar sobre la definición y lógica de las emociones. Por otro lado, la caracterización de la música como movimiento la inscribe en el mismo orden temporal de la acción. El suceder [*peripeteia*], tanto de la acción narrativa como de la música, puede verse entonces como la realización de un cierto movimiento emocional. En este “isomorfismo” entre la música y la narrativa, Cook observa una de las principales capacidades significativas de la expresión musical: “there is a structural isomorphism between the music and the narrative. And this is what enables the musical affordance of meaning” (Cook, 1998, p. 97).

B) Los medios de la *mimesis* musical

Los ritmos y las melodías pueden considerarse los medios de la *mimesis* musical de acuerdo con el texto de Aristóteles (1340a, 19). La amplitud semántica de “los ritmos y las melodías” unida al fundamento en la experiencia de la *mimesis* musical —el “es evidente por los hechos” del que se sirve Aristóteles para explicar la capacidad imitativa de la música— son de especial importancia al plantear la pregunta acerca de los medios para la imitación.

Al proponer una definición amplia de los medios y describir la *mimesis* musical según sus efectos en la audiencia, la propuesta de Aristóteles admite la consideración de un componente cultural, alejándose de una concepción universal de los efectos de la música. En este sentido, Halliwell afirma que, si la *mimesis* se describe por sus efectos en la audiencia y cada audiencia particular halla imitaciones de estados emocional particulares en convenciones musicales y paradigmas propios de su cultura, no queda más remedio que asumir como principio la variabilidad cultural de la imitación musical.

⁵ “Un Icono es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto. Es verdad que, a menos que haya realmente un Objeto tal, el ícono no actúa como signo; pero esto no guarda relación alguna con su carácter como signo. Cualquier cosa, sea lo que fuere, cualidad, individuo existente o ley, es un ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella” (Peirce, 1974, p. 30)

The properties of music he discerns are just that, properties of culturally elaborated rhythmic and tonal systems, not of “raw” sound; but with music as with language, there is no incompatibility between a hypothesis of natural underlying causes and the fact of cultural variation in specific forms. (Halliwell, 2009, p. 242)

Desde esta óptica, el sentido general de “ritmos” y “melodías” puede responder a la intención de ofrecer un marco amplio dentro del cual, al proponer un análisis de una obra mimética, quepa especificar primero un contexto cultural dentro del cual se desarrolla la obra para deducir de ese contexto sus claves interpretativas. Los medios específicos —qué ritmos y qué melodías— de la mimesis musical vienen así determinados culturalmente y requieren, por lo tanto, de un análisis estilístico de cada caso particular. A la vez, la vinculación de la mimesis musical al orden del *mythos* ancla inversamente esa componente cultural al tiempo universal del *mythos*.

C) Los modos de la mimesis musical

En lo relativo a los modos, la música considerada aisladamente —en el sentido de “*music alone*” propuesto por Kivy (1993, p. 327)— se presenta problemática. La razón se encuentra en que, tal y como afirma Lucas al respecto del capítulo III de la *Poética* (48a, 19), la división según el modo sólo se aplica a aquellas formas miméticas que usan el *logos* (Lucas, 1968, p. 66). Esto es, según los usos particulares del discurso de cada tipo de obra poética. La categoría explica que cabe imitar las mismas cosas y con los mismos medios, pero de distinta forma: “unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes” (1448a, 20-24). Según esta argumentación de Aristóteles se distinguen, fundamentalmente, dos modos: el modo narrativo y el modo dramático (o representativo).⁶

La diferencia entre los modos poéticos y su aplicabilidad exclusiva a las formas que emplean el *logos* son dos cuestiones que quedan bien explicadas a través de la argumentación de Berger sobre la “voz inmediata”. Berger se sirve del concepto de “voz” para explicar la diferencia entre los modos poéticos. Su argumentación parte de que cualquier uso del lenguaje presupone un orador, escritor o pensador, es decir, una “voz”. Partiendo de esta base, Berger sostiene que una distinción fundamental que hay que hacer, al pensar en la naturaleza de los modos literarios, es la que existe entre una voz que habla inmediatamente, es decir, sin la mediación de otra voz, y una voz cuyo discurso es referido por otra voz que habla inmediatamente (Berger, 1994, p. 409).

Se asume, entonces, que toda obra narrativa debe presentar su contenido a través de, al menos, una voz inmediata. Si esta voz es la de un narrador que refiere las voces de sus personajes, el modo de la obra es el narrativo —o “diegético” según lo denomina Berger—; si las voces inmediatas son las de los personajes de la historia, el modo es dramático (Berger, 1994, p. 411).

La imposibilidad de aplicar la categoría de modo a la música instrumental o “absoluta” tiene como contrapartida la posibilidad de aplicarla a la música que se combina con un cierto *logos* narrativo. A este respecto, Berger afirma la posibilidad de aplicar la categoría de modo a la música vocal con texto, donde el cantante adquiere el papel de narrador o personaje que el texto cantado le confiere: “Since in a vocal line the text usually imposes its mode on the music, the voice of the narrator is, of course, entirely possible there”. En el caso de la música instrumental, Berger afirma que la voz narrativa es posible mediante los recursos de la “cita” (literal) y la “alusión” (no literal), porque hacen posible la articulación de dos “ahoras” no coincidentes

⁶ Esta división entre los modos narrativo y dramático, que remite a la República de Platón, es una cuestión discutida entre los estudiosos del texto de la *Poética*. Por un lado, cabe interpretar las traducciones de diversas maneras dado que el texto presenta una sintaxis algo enrevesada. Por otro —y lo que es más importante—, el modo dramático puede ser introducido en el narrativo. Tal circunstancia se observa en los casos en que el poeta asume, en algún momento del relato, el papel de uno de sus personajes, dando lugar a un modo “mixto”. Acerca de esta cuestión, véase: (Halliwell, 2014, p. 133; Lucas, 1968, pp. 66-67).

gracias a la referencia a un momento pasado (Berger, 1994, pp. 423-424). De esta manera, la discusión se desplaza desde el campo de la música al de la poética, ya que la causa ordenadora del discurso no se halla en la música sino en el *mythos*, que es la razón de ese *logos* y de su *melos*.

Desde este punto de vista, cabe preguntarse si se puede describir unos usos musicales específicos según si el relato es narrado o representado. Asumir la música como ordenada de acuerdo al *mythos* implica que el sentido de una música que suena en combinación con un texto se encuentra en el significado coherente al que ambos medios, *logos* y *melos*, dan forma al componer un todo.

Ahora bien, la diferencia de modo sólo aplica, en principio, al lugar en el que se sitúa la voz inmediata. Si la música se presenta como una voz que se refiere a otras voces, el modo que emplea es el diegético; si la música emana directamente de la voz de los personajes, el modo es dramático. La diferencia se halla, entonces, en si las emociones de los personajes son enunciadas musicalmente por ellos mismos o por un “cantor” intermediario.

Puede argumentarse, de nuevo con Berger, que la diferencia entre los modos en este sentido viene definida por una diferente distancia expositiva que se concreta en una diferente medida de reflexividad frente a los textos (1994, pp. 430-431). La reflexividad dramática, dice Berger, es explícita y opcional, pero la división diegética del mundo presentando en dos niveles ontológicos (el del narrador y el del mundo narrado) introduce una forma propia de reflexividad, implícita o explícita, pero no opcional.

Así, lo emocional expuesto a través de la música en el modo diegético está determinado por la implicación emocional y caracterización de la voz narrativa inmediata que refiere los hechos y las voces del relato. Lo musical en el modo dramático se concreta en la expresión directa de las emociones de los personajes implicados en el desarrollo de la historia.

De este modo quedan descritas las diferencias expresivas entre los modos diegético y dramático como dos realidades aparentemente monolíticas y ajenas la una a la otra. No obstante, en el caso de las narraciones audiovisuales, se da de forma habitual la combinación entre ambos modos.

Por último, conviene detenerse un momento para considerar la condición de grabado y sincronizado del sonido en el medio audiovisual. Resulta esclarecedor, en este sentido el concepto de “síncresis” compuesto por Chion:

La síncresis (palabra que forjamos combinando “sincronismo” y “síntesis”) es la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando estos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional. (Chion, 1993, p. 65)

La “síncresis”, justificada según leyes gestálticas, es un cierto “tomar juntos” que cabe ubicar en el primero de los tres que plantea Mink para explicar los procesos de la comprensión: el tomar juntos información de los sentidos, la memoria y la imaginación (Mink, 1970, p. 549).

Anderson explica al respecto que el ser humano está evolutivamente programado para comprobar y cotejar sus percepciones de forma “multimodal”, cruzando información de todos los sentidos para comprender su entorno (Anderson, 1996, pp. 86-87). Willemsen y Kiss, siguiendo a Anderson en este sentido, argumentan que tiene sentido explicar evolutivamente el fenómeno, puesto que el entorno natural del mundo real nunca ofrece sonidos “falsos” o música añadida artificialmente y, por lo tanto, en la naturaleza aquello que uno oye debe formar parte de algo que puede ser visto: “detecting synchrony is a crucial part of our experience and perception of everyday reality” (Willemsen & Kiss, 2013, p. 175).

La conexión entre música y representación en el contexto de una obra narrativa audiovisual no se agota en un proceso perceptivo determinado fisiológicamente, sino que, al tratarse de un objeto estético, entra en juego un componente cultural como parte sustancial del proceso.

Esa participación de las convenciones culturales en el proceso comprensivo de lo musical se realiza mediante asociaciones de determinados materiales musicales con realidades referenciales a las que quedan conectados por la coincidencia, la repetición y la costumbre. La música puede aludir, así, a algo distinto de sí misma.

3.3. Integración de la mimesis musical en la mimesis poética

Para la descripción del modo en que la mimesis musical se integra en la mimesis poética se toman como punto de partida las cuestiones deducidas en los párrafos anteriores: a) que la música, en cuanto medio para la imitación poética, se ha de ajustar al *mythos* y de este ajuste depende el juicio acerca de su pertinencia poética; b) que la música es expresiva de un cierto contenido emocional, el cual queda definido según el objeto intencional que la propia acción representada le confiere por relación de semejanza y traslación semántica; c) que el sentido de la música está culturalmente mediado; d) que recibida la obra poética audiovisual como una obra interpretable, cabe comprender los “aderezos” musicales como recursos retóricos al servicio de la expresión musical.

Según lo dicho, el recorrido para describir esa integración puede dividirse en tres partes: una reflexión sobre el contenido emocional de la acción moral; una exploración de lo emocional implicado en la comprensión narrativa; y una descripción del modo en que se realiza la expresión de lo emocional a través de la música en la narrativa audiovisual.

A) Contenido emocional de la acción moral

A la luz de lo expuesto, puede decirse, resumidamente, que toda acción moral lleva consigo un contenido emocional y que, dado que la mimesis poética es imitación de la acción (*mimesis praxeos*), la expresión de lo emotivo forma parte del proceso mimético.

Hay dos propuestas teóricas que sirven para alumbrar esta cuestión. Por un lado, la triple mimesis de Ricoeur, concretamente, la prefiguración. Por otro, la teoría de las emociones “eudaimonistas” de Nussbaum.

Según la argumentación de Ricoeur, la posibilidad de distinguir estructuralmente el campo de la acción humana del mero movimiento físico pasa por el dominio de los términos según los cuales se define la acción y que conforman lo que da en llamar la “red conceptual de la acción” (Ricoeur, 2004, p. 116). En esta línea, Ricoeur explica que toda acción: a) implica *fines*, cuya anticipación compromete a aquel de quien depende la acción (intenciones); b) remite a *motivos*, que explican por qué alguien ha hecho algo; c) tienen *agentes*, que hacen y pueden hacer cosas que se consideran como obra suya; d) se desarrolla en unas *circunstancias* que los agentes no han producido pero que pertenecen al campo práctico; e) tienen un *resultado* que puede ser un cambio hacia la felicidad o hacia la desgracia.

Tal y como el propio Ricoeur explica, estos términos no son más que la respuesta a las preguntas acerca del “qué”, “porqué”, “quién”, “cómo”, “con” o “contra quién” de la acción. Para él, lo decisivo es que “emplear, de modo signifiante, uno u otro de estos términos en una situación de pregunta y respuesta es ser capaz de unirlo a cualquier otro miembro del mismo conjunto”, de ahí el carácter de red. Según Ricoeur, la “comprensión práctica” consiste en dominar el conjunto de la red y cada uno de sus términos como parte del conjunto (Ricoeur, 2004, p. 117). La comprensión práctica, a su vez, hace posible emitir juicios al respecto de la bondad o maldad, conveniencia o inconveniencia de una determinada acción, lo cual resulta esencial para la integración de las respuestas emocionales en el proceso comprensivo de la acción moral.

Nussbaum, por su parte, construye su propuesta sobre la concepción de que las emociones son respuestas inteligentes a la percepción de valor. Las claves para interpretar las emociones como un elemento signifiante dentro del proceso de discernimiento moral se hallan en la definición

que Nussbaum plantea a través de cuatro características fundamentales y en las conclusiones que de ellas se derivan: a) las emociones tienen siempre un *objeto*, son “acerca de algo”; b) el objeto de las emociones es de carácter *intencional*, es decir, figura en la emoción tal y como es percibido o interpretado por la persona que la experimenta; c) las emociones no encarnan simplemente formas de percibir el objeto, sino *creencias* complejas acerca del mismo; y d) las creencias y percepciones de la emoción son *evaluativas*, contemplan el objeto como investido de valor o importancia. Este “valor” reconocido por las emociones está relacionado, según Nussbaum, con el florecimiento de la persona, es “eudaimonista” (Nussbaum, 2008, pp. 49-54). Esto es, se trataría de emociones conducentes a orientar a la voluntad a la vida lograda.

En torno a esta cuestión sitúa Nussbaum los problemas de las teorías sobre el significado emotivo de la música de Schopenhauer, Langer y Levinson, cuando afirman que la postura de Hanslick es correcta. La música pura no puede ser expresión de emociones porque no tiene objeto: “El juicio (...) es un elemento necesario de la emoción; y las emociones pueden identificarse sólo con referencia a su contenido cognitivo-intencional característico”. (Nussbaum, 2008, p. 298)

El planteamiento eudaimonista de Nussbaum es coherente con la propuesta de una ética fundamentada en el concepto de *ordo amoris* que realiza Scheler. Para Scheler, las pasiones “son, ante todo, permanentes ligaduras de tendencias y resistencias involuntarias de un hombre que lo atan a ciertos dominios funcionales y activos, caracterizados por especiales categorías de valor, a través de las cuales mira el hombre preferentemente el mundo” (Scheler, 1996, p. 76).

Nussbaum desarrolla una objetivación de los valores y formula un concepto de “valor real” (Nussbaum, 2008, pp. 71-72) que puede entenderse como análogo al de “caracteres amables de las cosas” de Scheler. Dichos caracteres no son creados por el hombre, sino que son reconocidos: “existe un amor calificado de justo y falso, porque los actos de amor y las inclinaciones efectivas del hombre pueden *coincidir o estar en pugna* con el orden objetivo de los caracteres amables” (Scheler, 1996, pp. 46-47).⁷

De modo que existe la posibilidad de identificación de un criterio de idoneidad que marque como apropiado un determinado objeto para un determinado estado emocional —la injusticia para la ira; el peligro para el miedo— que coincide con el reconocimiento de un valor “eudaimonista”, es decir, el reconocimiento de un valor en el marco de lo que para cada uno significa la vida lograda que señala Nussbaum (2008, pp. 71-72). La emoción queda, así, incorporada en la ética como un elemento relacionado con el juicio. La respuesta emocional nace de la comprensión de la acción mediada por una cierta idea acerca del valor que los objetos específicos de la emoción —afectados por la propia acción— tienen en relación con lo que se considera una vida lograda. Al mismo tiempo, el surgimiento de una determinada emoción hace evidentes cuestiones cognitivas y éticas relevantes. Unido al acto reflexivo al que invita en la búsqueda de sus razones, la emoción conduce a la identificación de un valor dado a un objeto y, en última instancia, a una cierta idea acerca de lo que significa para el sujeto una vida buena.

B) Lo emocional en la comprensión narrativa

Una vez descrito el papel de lo emocional en la comprensión práctica, se debe analizar su papel en la comprensión narrativa. A través de los conceptos de presuposición y transformación, Ricoeur establece una conexión entre la comprensión práctica y la comprensión narrativa.

En primer lugar, argumenta que toda narración da por supuesta una familiaridad con la red conceptual de la acción por parte del narrador y de su auditorio. En segundo lugar, la narración no se limita a explotar esta familiaridad, sino que añade “los rasgos discursivos que la distinguen de una simple secuencia de frases de acción”, rasgos sintácticos que no pertenecen a la red conceptual de la acción (Ricoeur, 2004, p. 118). De este modo, afirma Ricoeur que la red conceptual puede ser concebida como un orden paradigmático y el discurso, con sus rasgos

⁷ Énfasis en el original.

característicos determinados culturalmente, su correspondiente orden sintagmático: “La trama (...) es el equivalente literario del orden sintagmático que la narración introduce en el campo práctico” (Ricoeur, 2004, p. 119). El hecho de que la comprensión narrativa presuponga una comprensión práctica implica no sólo que la ética implícita en lo narrativo es análoga a la de la vida práctica, sino que es precisamente, en la capacidad de la narración para figurar las cuestiones éticas de la vida práctica, donde comienza el valor sapiencial de las obras narrativas.

En la medida en que la obra narrativa se constituye como un determinado orden de acciones disponibles para el juicio del espectador, resulta fundamental para el proceso comprensivo de lo narrado la capacidad del lector para: a) juzgar la ética de la historia considerada como una unidad de acción, es decir, juzgar lo expresado por el “autor implícito”; y b) comprender los juicios éticos que posibilitan la sucesión causal del relato, es decir, juzgar la ética de los eventos que se desarrollan.

De esta manera, el papel de las emociones resulta fundamental para el desarrollo de lo que Ricoeur denomina “la capacidad de la historia para dejarse seguir” (Ricoeur, 2004, p. 147). A este respecto, resulta particularmente ilustrativa la reflexión de Tomachevski sobre el elemento emocional de las narraciones como un aspecto que contribuye en gran medida a captar y retener la atención del lector, convirtiéndose así en algo imprescindible para la obra literaria:

Suscitar una emoción es el modo mejor de retener la atención. No basta el tono frío del relator que constata las etapas del movimiento revolucionario: hay que simpatizar, indignarse, alegrarse o rebelarse. De esta manera la obra se hace actual, en el sentido más preciso del término, porque actúa sobre el lector suscitando emociones que dirigen su voluntad. (Tomachevski, 2007, p. 201)

La emoción no sólo tiene un valor cognoscitivo relacionado con los juicios éticos, además, mediante su “actuar sobre el lector” se constituye en un puente entre la vida práctica del espectador y la vida del mundo de la acción representada. En este sentido se expresa también Carroll acerca de la narrativa cinematográfica cuando afirma que las emociones son el “pegamento” que mantiene la atención de la audiencia sobre lo que sucede en la pantalla (Carroll, 1999, p. 21).

Las emociones, resultado de los juicios que se derivan del carácter ético que la comprensión narrativa imita (*mimesis*) de la comprensión práctica, constituyen un aspecto fundamental de la narración. Aportan a la capacidad de la historia para dejarse seguir —afirmándose, por lo tanto, en su naturaleza retórica— involucrando mediante la experiencia al espectador a través de un radical proceso de actualización vital del contenido de la acción representada por cuanto se compone de “cosas que pueden pasar”. Además, sólo mediante narraciones se pueden explicar adecuadamente las emociones.

La emoción, por lo tanto, implica siempre una acción a la que se vincula y un efecto, configurándose como una de sus motivaciones, uno de sus resultados o ambas cosas a la vez. En la medida en que un valor reconocido en un objeto mueve a la persona o personaje a hacer algo, podrá identificarse, en medio de la red conceptual de la acción, un cierto contenido emocional. Así, la comprensión de la emoción queda integrada como parte de la comprensión práctica y, por lo tanto, de la comprensión narrativa. Al mismo tiempo, constituye un puente entre ambas en la medida en que la expresión narrativa, sirviéndose de las emociones, realiza una cierta emoción en la vida práctica del espectador a medida que comprende la unidad de acción que se propone a su atención.

C) La expresión de lo emocional a través de la música en la narrativa audiovisual

Resueltas las cuestiones de la integración de lo emocional en el campo práctico y en el narrativo, queda pendiente explorar la manera en que la expresión emocional a través de la música se integra en las narraciones poéticas audiovisuales.

A la hora de valorar el juego combinatorio de la música y la representación visual, un punto de partida se puede hallar en el concepto de “síncresis” de Chion antes expuesto. Esta “soldadura irresistible y espontánea” (Chion, 1993, p. 65) que se produce en la simultaneidad de lo sonoro y lo visual es una realidad que se debe mantener presente al reflexionar sobre esta cuestión.

Una vez se tiene claro que los contenidos musicales y visuales sincronizados quedan semánticamente unidos, surge la pregunta acerca de la naturaleza específica de esa unión y sus consecuencias. Un estudio centrado en esta vinculación realizado desde un enfoque cognitivo es lo que llevó a Marshall y Cohen a postular una teoría basada en el concepto de congruencia. Según proponen, la detección de patrones de congruencia entre la estructura interna de una película y de una música modifica la “estrategia de atención [*attentional strategy*] y la subsiguiente codificación de la información. Para Marshall y Cohen, este efecto, unido a la capacidad de la música para connotar justifican las capacidades de la música para afectar a la comprensión de un determinado fragmento de película (Marshall & Cohen, 1988, pp. 109-111). En desarrollos posteriores de esta teoría, Cohen especifica más su estudio y analiza en términos semejantes el papel de la música en cuanto elemento portador de un contenido emocional:

The emotional associations generated by music attach themselves automatically to the visual focus of attention or the implied topic of the narrative. Because film content provides the object of emotion generated by music, the film helps to control the definition of the object of the emotion experienced during the presence of music. (Cohen, 2010, p. 880)

Este proceso es coherentemente explicado por Cohen como una consecuencia de la percepción, por parte del espectador, de congruencias entre la música y la imagen que dirigen su atención y alteran la manera en que comprende la información presentada. Así, por ejemplo, la presencia de música “no diegética” —que podría considerarse “antinatural” por no constituir un fenómeno análogo a la experiencia del mundo real— queda naturalizada mediante la detección de una congruencia (o de una incongruencia), pues permite al espectador extraer de lo no diegético información emocional necesaria para hacer una historia coherente en el nivel diegético.

La congruencia entre los elementos sonoros y visuales provoca que haya determinados elementos de uno y otro medio que se comparten. La música, por su semejanza estructural con una característica de la imagen, puede dirigir la atención hacia esa característica a la vez que aporta información sobre sus connotaciones propias (Marshall & Cohen, 1988, pp. 109-110).

Cook engloba “características compartidas” y “connotaciones” bajo el concepto de “atributos”, que pueden ser compartidos o no. De este modo “a” representa uno o varios atributos compartidos por la música y la imagen de la representación y “x” todo un conjunto de atributos de la parte musical que, aunque no son compartidos, quedan asociados por la coincidencia en “a”:

(...) once an analogy is made between A and B, a whole gamut of associated meanings also becomes available. Not only is B like A in a certain way, but any and all of A's properties now become fair game to be absorbed into B. (Cook, 1998, pp. 69-70)

Aplicado al objeto de esta investigación, “A” puede ser la música y “B”, la película. Las propiedades de “A” que pueden, de este modo, quedar absorbidas por “B” pueden remitir tanto a elementos constitutivos de la sintaxis de la obra narrativa —*in praesentia*— como a elementos externos al propio texto —*in ausentia*—.

Para el desarrollo de su teoría explicativa del funcionamiento de la música como parte de distintas formas de “multimedia”, Cook se apoya en el concepto de metáfora desarrollado por Lakoff y Johnson, para quienes la metáfora es la naturaleza misma del sistema conceptual ordinario de acuerdo con el que el ser humano piensa y actúa (Lakoff & Johnson, 1986, pp. 39-42). Esta conceptualización de la metáfora, según la cual los procesos del pensamiento humano son en gran medida metafóricos, es consonante con la hipótesis que formula Ricoeur, basándose en Gadamer, acerca de la existencia de una “metafórica” en la base del pensamiento lógico:

(...) la metáfora no engendra un orden nuevo si no es en cuanto produce desviaciones en un orden anterior; (...) ¿no se podría pensar que el orden nace de la misma manera que cambia?; ¿no existirá una “metafórica”, según la expresión de Gadamer, que actúa en el origen del pensamiento lógico, en la raíz de toda clasificación? (Ricoeur, 2001, p. 35)

Según explica el propio Ricoeur, en Aristóteles se pueden encontrar argumentos que permiten sostener esta hipótesis. Fundamentalmente aquel que afirma que “construir bien las metáforas (*eu metaphrein*) es percibir lo semejante” (1459a4-8). Ni se aprende, ni se puede enseñar a percibir lo semejante, es, tal y como afirma Aristóteles y explica Ricoeur, un don del genio. Este aspecto pertenece al plano del descubrimiento.

La referencia de Cook a atributos compartidos entre la música y los otros medios con los que se pueda combinar mediante el recurso al modelo de Marshall y Cohen está justificada, en última instancia, por este fundamento de lo metafórico como un proceso de identificación de lo semejante. Por eso afirma Cook: “the metaphor model means that the starting-point for analyzing musical multimedia remains where everyone has always assumed it is: similarity” (Cook, 1998, p. 80).

A esto se ha de añadir que “la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (Lakoff & Johnson, 1986, p. 41). La comprensión de un fenómeno en términos de otro, tal y como explican Lakoff y Johnson, provoca que determinados aspectos del fenómeno formulado destaquen y otros queden ocultos (1986, p. 46). Así, según indican estos autores, al analizar el fenómeno a través de la metáfora “el tiempo es dinero”, se puede observar cómo queda destacada la condición de “objeto valioso” del tiempo del que se dispone, que es útil en el marco de una comprensión económica de la vida social, pero pasa por alto otros aspectos (1986, pp. 43-49). Los aspectos destacados son aquellos en los que más claramente puede observarse la semejanza entre las realidades que participan en el proceso metafórico. Lo cual resulta coherente, en el caso de la música de las obras audiovisuales, con el paradigma de la congruencia como orientadora de la atención propuesto por Marshall y Cohen.

Ahora bien, esta propiedad de la metáfora de destacar determinados aspectos de la realidad a la que se aplica y obviar u oscurecer otros implica que el sentido de la metáfora es un sentido emergente, que aparece en el choque entre las realidades consideradas, pero no está contenido de antemano en la comprensión de dichas realidades (Cook, 1998, pp. 72-73). De modo que en la transferencia de atributos característica de la metáfora se produce un significado nuevo. Tal y como lo expresa Cook, el significado de la metáfora no se haya en la posibilidad de detectar una semejanza, sino en lo que la semejanza detectada hace posible, es decir, en la transferencia de atributos de uno de los términos de la metáfora al otro (Cook, 1998, p. 70). En este sentido, la relación metafórica de la música con la película puede integrarse, en el contexto de las obras narrativas audiovisuales, como parte del proceso de mediación según el cual Ricoeur describe la fase de configuración (mímesis II) (Ricoeur, 2004, pp. 131-133). En la medida en que la combinación de la música con la acción representada da lugar a un sentido nuevo, que no se haya ni en la imagen en movimiento, ni en la música tomadas separadamente, dicha combinación se configura como un tipo de mediación que no sólo es semejante a la que transforma la sucesión de acontecimientos en historia, sino que, en lo que a las obras poéticas audiovisuales se refiere, es un elemento constitutivo de ese mismo proceso. La incorporación a la acción de un sentido emocional a través de la música forma parte del proceso de extracción de una configuración a partir de una simple sucesión, por cuanto lo emocional lleva consigo el establecimiento de una cierta cadena de causas y consecuencias en la narración. Además, la parte musical se integra como un elemento sintagmático del relato, extraído de una situación paradigmática, del imaginario cultural, para expresar un determinado contenido, constituyendo así una parte evidente de la transición de la prefiguración a la configuración.

Por otra parte, el sentido nuevo que emerge a partir de la desviación de la atención sobre los atributos compartidos entre los dos términos de la metáfora constituye, al mismo tiempo, una nueva experiencia de ambas realidades (Cook, 1998, p. 73). El reconocimiento de esta novedad

permite, en el caso de la música de las narraciones audiovisuales, recuperar el concepto de “implicación mutua” introducido por Gorbman para poner de manifiesto que no hay un elemento anterior al otro, sino que todos los implicados en el relato audiovisual constituyen un “combinado de expresión” (Gorbman, 1987, pp. 15-16).

Resulta entonces que, para el caso que ocupa a este estudio, el modelo explicativo de Cook, basado en la estructura de la metáfora, puede ser útil para comprender la manera en que la música se hace parte del relato.

4. Discusión y conclusiones

El propósito de este estudio ha sido argumentar a favor de una teoría sobre lo musical implicado en las narraciones audiovisuales desde la tradición de la *Poética* de Aristóteles.

El recorrido de los argumentos ha comenzado con una valoración del papel de la música en el pensamiento aristotélico. Analizando la música como una forma de *mimesis* según su objeto, sus medios y su modo, se puede concluir que la *mimesis* musical puede entenderse como expresiva de contenidos emocionales. A la hora de proponer unos parámetros para la integración de la música en la obra poética audiovisual, la expresión emocional constituye una de las claves interpretativas, por su conexión con lo ético. Tal y como se ha querido mostrar, hay un estrecho vínculo en la filosofía aristotélica entre la emoción (*pathos*) y el carácter moral de la acción (*ethos*) también cuando se representa.

Un análisis del contenido moral de la acción representada en el sentido de *mimesis praxeos* ha de permitir identificar los objetos intencionales de las emociones contenidas en la expresión musical que acompaña cada escena. La identificación de esos rasgos morales, enunciados como órdenes de preferencias (*ordo amoris*) ha de servir para concretar el sentido emocional específico de cada música. A esto se ha de añadir un análisis de lo “paradigmático” musical en el sentido ricoeuriano de lo prefigurado en la música, puesto que no se ha de olvidar que lo expresado en la música se construye e interpreta desde un contexto cultural concreto. Estas dos facetas —el *ordo amoris*, y los “códigos culturales” musicales específicos— son herramientas que podrían orientar una descripción de la parte musical de la estrategia retórica de una determinada obra poética audiovisual y evaluar su integración en el *mythos*.

Las conclusiones obtenidas en este estudio deben servir, además, para la elaboración de un modelo de análisis que permita explicar el funcionamiento de la parte musical de las narraciones audiovisuales consideradas obras poéticas.

Bibliografía

- Anderson, J. D. (1996). *The reality of illusion: An ecological approach to cognitive film theory*. Southern Illinois University Press.
- Aristóteles. (1985). *Ética Nicomáquea*. *Ética Eudema* (J. Pallí Bonet, Trad.). Editorial Gredos.
- Aristóteles. (2000). *Política* (M. García Valdés & M. Candel, Eds.). Gredos.
- Aristóteles. (2017). *Poética*. Edición trilingüe (V. García Yebra, Ed.; 6ª ed.). Editorial Gredos.
- Berger, K. (1994). Diegesis and Mimesis: The Poetic Modes and the Matter of Artistic Presentation. *The Journal of Musicology*, 12(4), 407-433. <https://doi.org/10.2307/763970>
- Brüllmann, P. (2013). Music Builds Character Aristotle, *Politics VIII 5, 1340a14–b5*. *Apeiron*, 46(4), 345-373. <https://doi.org/10.1515/apeiron-2013-0020>
- Buhler, J. (2018). *Theories of the Soundtrack*. En *Theories of the Soundtrack*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1080/19376529.2019.1658979>

- Carroll, N. (1999). Film, Emotion, and Genre. En C. Platina & G. M. Smith (Eds.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (pp. 21-47). The Johns Hopkins University Press.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (1ª Ed.). Paidós.
- Cohen, A. J. (2010). Music as a Source of Emotion in Film. En P. N. Juslin (Ed.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (pp. 879-908). Oxford University Press.
- Cook, N. (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press.
- Dahlhaus, C. (1999). *La idea de la música absoluta* (R. Barce, Trad.; 1ª ed. en la colección Idea Música). Idea Books.
- Easterling, P. E. (1997). Form and performance. En P. E. Easterling (Ed.), *The Cambridge companion to Greek tragedy* (pp. 151-177). Cambridge University Press.
- Fortenbaugh, W. W. (1969). Aristotle: Emotion and Moral Virtue. *Arethusa*, 2(2), 163-185.
- García-Noblejas, J. J. (1982). *Poética del texto audiovisual: Introducción al discurso narrativo de la imagen*. EUNSA.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. British Film Institute.
- Gutiérrez Delgado, R. (2008). La “falacia dramática” y representación de la familia en la ficción televisiva. Comparativa poética entre “Médico de familia”, “Los Serrano” y “Cuéntame cómo pasó”. En M. Medina (Ed.), *Series de televisión. El caso de “Médico de familia”, “Cuéntame cómo pasó” y “Los Serrano”* (pp. 165-193). EUNSA.
- Gutiérrez Delgado, R. (2018). El concepto de relación. Consideraciones epistemológicas sobre el valor cognoscitivo de la ficción. *Revista de Comunicación*, 17(2), 292-315.
<https://revistadecomunicacion.com/article/view/965/929>
- Gutiérrez Delgado, R. (2023). *Si Aristóteles levantara la cabeza. Manual de escritura de series* (1ª Ed.). EUNSA.
- Halliwell, S. (1998). *Aristotle's Poetics*. University of Chicago Press.
- Halliwell, S. (2009). *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press. <https://muse.jhu.edu/book/29761>
- Halliwell, S. (2014). Diegesis—Mimesis. En P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier, & W. Schmid (Eds.), *Handbook of Narratology* (pp. 129-137). De Gruyter.
- Jackson, L. C. M. (2020). *The chorus of drama in the fourth century BCE: Presence and representation* (First Edition). Oxford University Press.
- Kivy, P. (1993). *The fine art of repetition: Essays in the philosophy of music* (1st pub.). Cambridge University Library.
- Kivy, P. (2005). *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical* (V. Canales Medina, Trad.). Paidós Ibérica.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana* (J. A. Millán & S. Narotzky, Trads.; 2ª ed). Cátedra.
- Langer, S. K. (1953). *Feeling and Form*. Scribner's Sons.
- Lucas, D. W. (1968). *Aristotle Poetics*. Clarendon Press.
- Marshall, S. K., & Cohen, A. J. (1988). Effects of Musical Soundtracks on Attitudes toward Animated Geometric Figures. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 6(1), 95-112.
<https://doi.org/10.2307/40285417>
- Mink, L. O. (1970). History and Fiction as Modes of Comprehension. *New Literary History*, 1(3), 541-558. <https://doi.org/10.2307/468271>

- Nussbaum, M. C. (2008). *Paisajes del pensamiento: La inteligencia de las emociones* (A. Maira, Trad.). Paidós Ibérica.
- Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.
- Peponi, A.-E. (2013). Theorizing the Chorus in Greece. En J. Billings, F. Budelmann, & F. Macintosh (Eds.), *Choruses, Ancient and Modern* (pp. 15-34). Oxford University Press.
- Redfield, J. M. (2012). *La Ilíada, naturaleza y cultura* (E. Julibert & A. J. Desmots, Trads.). Gredos.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva* (2ª Ed.). Trotta.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (A. Neira, Trad.; Quinta ed. en español). Siglo XXI Editores.
- Scheler, M. (1996). *Ordo amoris* (J. M. Palacios, Ed.; X. Zubiri, Trad.). Caparrós.
- Sifakis, G. M. (2001). The function and significance of music in tragedy. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 45, 21-35.
- Tomachevski, B. (2007). Temática. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (11ª ed. en español, pp. 199-232). Siglo XXI Editores.
- Weiss, N. A. (2018). *The music of tragedy: Performance and imagination in Euripidean theater*. University of California Press.
- Willemsen, S., & Kiss, M. (2013). Unsettling Melodies: A Cognitive Approach to Incongruent Film Music. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 7.