



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA POÉTICA DE ARISTÓTELES Y  
LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA.  
EL CASO DEL GUIÓN  
CINEMATográfico.**

**TESIS**

que para obtener el título de  
**LICENCIADA EN FILOSOFÍA**

**PRESENTA**

Alaíde Barroso Ramos

**DIRECTOR DE TESIS**

Dr. René Ceceña Álvarez



Ciudad Universitaria, CDMX, 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA POÉTICA DE ARISTÓTELES Y LA CREACIÓN  
CONTEMPORÁNEA. EL CASO DEL GUIÓN  
CINEMATOGRAFICO.**

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
LICENCIADA EN FILOSOFÍA**

**PRESENTA:**

**ALAÍDE BARROSO RAMOS**

**DIRECTOR DE TESIS:**

**RENÉ CECEÑA ÁLVAREZ**

**Ciudad Universitaria, CDMX**

# AGRADECIMIENTOS

*A mis padres,  
quiénes en lugar de presionarme  
preguntándome si ya había terminado la tesis,  
decidieron apoyarme con la esperanza  
de que algún día lo lograra.*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1: TRES TIEMPOS.....	7
1.1 La tragedia griega y la <i>Poética</i> de Aristóteles .....	7
1.2 <i>El nacimiento de la tragedia</i> .....	18
1.3 El cine, generalidades .....	21
1.4 La <i>Poética</i> y el guión cinematográfico. El Guión de McKee .....	24
CAPÍTULO 2: TRES CONCEPTOS.....	31
2.1 El μῦθος y lo dionisíaco .....	31
2.2 El λόγος y lo apolíneo .....	48
2.3 La καθαρσις .....	55
CAPÍTULO 3: CONCLUSIONES .....	68
3.1 Interacción entre lo apolíneo y lo dionisíaco .....	68
3.2 Cuestiones guionísticas-cinematográficas .....	74
3.3 Hacia una poética del guión cinematográfico .....	78
BIBLIOGRAFÍA.....	85

## INTRODUCCIÓN

El proceso que me llevó a presentar este tema de tesis comenzó por mi interés en Nietzsche. Al principio me proponía hablar de la Tragedia Griega desde la interpretación que hace este filósofo alemán y de la apropiación que se ha tenido de las obras trágicas hasta nuestros días. Por otro lado, conforme iba avanzando en mis estudios de Filosofía, me fui acercando a la estética, lo cual me llevó a querer realizar un trabajo de análisis filosófico del Cine (debido a mi pasión por el séptimo arte), pero mi interés hacia la tragedia se hubiese visto relegado. Fue a partir de esto que decidí trabajar el cine desde la estética que proponía Nietzsche en *El nacimiento de la Tragedia*, retomando los elementos dionisiacos y apolíneos para trasladarlos a los componentes de las obras filmográficas. El proyecto era demasiado ambicioso, por lo que tenía que delimitar el tema. Como resultado del trabajo de delimitación descubrí que la *Poética* de Aristóteles había sido utilizada como base para hacer teoría del guión cinematográfico, por algunos cineastas. Así decidí que ese sería mi tema: hablar del cine y de la tragedia, de las formas clásicas que se han retomado en el arte cinematográfico, y quizás haciendo una comparación de una película con alguna obra clásica de la tragedia griega.

A pesar de ser un salto abismal en el tiempo (la principal problemática de esta comparación es que cada obra fue creada en un contexto muy específico y con diferencia temporal exorbitante), decidí arriesgarme a escribir sobre la apropiación que ha tenido el teórico de guión cinematográfico Robert McKee sobre la *Poética* (aunque sea de manera indirecta: explícita pero no citada formalmente), no sin antes hacer un muy breve recuento de la importancia que ha tenido dicha obra a lo largo de los siglos, principalmente en el ámbito literario (en el arte dramático) y ahora dentro del círculo de los teóricos del guión. No obstante, decidí criticar algunas ideas dadas por McKee (incluyendo su manera poco fidedigna de mencionar la teoría aristotélica), para, posteriormente, ayudarme de la visión que Pasolini tiene acerca de lo que es el guión cinematográfico para darle un sustento filosófico y poderlo trasladar a la estética planteada por Nietzsche y a la estructura propuesta por

Aristóteles, finalizando con una propuesta de una estética cinematográfica y recalcando que el arte conlleva fines ético-políticos.

Así, en el primer capítulo se contextualizarán tanto los textos bases que guiarán la presente tesis (la *Poética* de Aristóteles, *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, y *El guión* de Robert McKee) como el surgimiento de las artes expuestas, a saber, la tragedia griega y el cine.

En el segundo capítulo se expondrán los conceptos centrales que nos guiarán a una propuesta de escritura del guión cinematográfico. Principalmente se expondrán los conceptos aristotélicos <<μῦθος, λόγος y καθαρσις>> (*mithos*, *logos* y *katharsis*), y se irán explicando las analogías que guardan con los conceptos nietzscheanos <<apolíneo y dionisiaco>>. A la par, se mostrarán las apropiaciones que realizó McKee, a partir de la *Poética*, al dar su propuesta de escritura del guión cinematográfico, demostrando que la estructura que propuso Aristóteles sigue vigente hasta nuestros días.

Por último, concluiremos armando un entretendido entre los conceptos aristotélicos y nietzscheanos, los cuales darán paso (junto con Pasolini y Robert McKee) a una propuesta de escritura del guión cinematográfico.

ADVERTENCIA: La traducción que utilizaré para la *Poética* de Aristóteles será la de Cappelletti debido a que es una traducción directa del griego pero complementada con otros textos aristotélicos, por lo que resulta tener una mayor claridad.<sup>1</sup>

---

---

<sup>1</sup> Aristóteles, *Poética*, traducción de Ángel J. Cappelletti, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela, 1998.

## CAPÍTULO 1: TRES TIEMPOS

Para comenzar con esta tesis, se contextualizarán los textos ocupados, al igual que los conceptos, es decir, se situará históricamente a la *Poética* de Aristóteles, a *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche y a la teoría del guión cinematográfico (que no ha terminado de construirse por el momento). A pesar de pertenecer a épocas muy diferentes y abismalmente lejanas, se fortalecerán los puentes que se han ido construyendo a lo largo de la historia, ya que no es una necesidad o mera casualidad el estar tejiendo estos textos y los conceptos claves que nos guiarán a una propuesta de estructuración del guión cinematográfico. La exposición se hará por cronología y se aclararán los conceptos que, a nuestro parecer, resultan fundamentales para la formación de una estética dentro del guión cinematográfico. De igual manera, dejaremos entre ver que el arte conlleva preocupaciones no sólo estéticas, sino también éticas y políticas: tanto en los inicios de la tragedia griega como en los planteamientos de Aristóteles (aunque tal vez no tan explícitamente en la *Poética*) y Nietzsche, podemos observar dichas preocupaciones que explicitaremos en su momento.

### 1.1 La Tragedia Griega y la *Poética* de Aristóteles.

La tragedia griega surgió a finales del siglo VI a.n.e. y, antes de haber pasado cien años de su surgimiento, la obra trágica ya se había extinguido.<sup>2</sup> Su puesta en escena se realizaba al comienzo de la primavera, dentro de las fiestas dionisiacas que duraban tres días<sup>3</sup>. Las obras eran presentadas como espectáculo en los teatros públicos, formando parte de un concurso. En el centro de la *orchestra*

---

<sup>2</sup> Cfr. Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua* Vol. I, Paidós, España, 1987.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Vernant y Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua* Vol. II, Paidós, España, 2002, p. 22.

(espacio del teatro donde estaba el coro) era montada la estatua de Dionisio (dios del vino y de la inspiración), como lo describe Leticia Farfán:

“Las tragedias se representaban en un marco ciudadano, el teatro de Dioniso al pie de la Acrópolis, y en unas fiestas cívicas, las dionisiacas, ante un auditorio que era la ciudad. La representación conservaba, en su marco festivo, muchos elementos religiosos.”<sup>4</sup>

A pesar de ser presentadas bajo el nombre de éste dios, los poetas trágicos no se basan en su figura para escribir sus obras, sino en las leyendas heroicas de la epopeya: las historias estaban construidas con base en los mitos antiguos, agregando preguntas fundamentales sobre la existencia humana donde los valores constitutivos de las *polis*, tanto políticos o jurídicos como cosmogónicos, eran expuestos, como bien señalan Vernant y Vidal-Naquet:

“El universo trágico se sitúa entre dos mundos y es esta doble referencia al mito por una parte –concebido en adelante como perteneciente a un tiempo remoto, pero aún presente en las conciencias– y por otra a los nuevos valores –desarrollados con tanta rapidez por la ciudad de Pisístrato, de Clístenes, de Temístocles, de Pericles– lo que constituye una de sus originalidades y el resorte mismo de su acción.”<sup>5</sup>

Esto es, la tragedia no daba respuestas en modo de relatos extraordinarios, sino, por el contrario, abría preguntas que cuestionaba los valores aportados por los mismos mitos y a las leyes que se estaban construyendo en la *polis* actual. Con respecto a esto, Farfán señala:

“La tragedia sometía a indagación crítica tanto los límites de la condición humana, como las leyes que regulan tal condición en el contexto cívico. Y con ello la tragedia cumplía una función educativa fundamental: <<fomentaba la unidad de los ciudadanos al procurarles

---

<sup>4</sup> Flores Farfán, Leticia, *Atenas, ciudad de Atenea. Mito y política en la democracia Ateniense antigua*, UNAM, México, 2006, p. 141

<sup>5</sup> Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua* Vol. I, Paidós, España, 1987, pp. 11, 12.

identidad social, necesaria para la consolidación de un sistema político-social radicalmente nuevo.>>”<sup>6</sup>

Pero no sólo se daba un carácter crítico de estos nuevos valores por su vulnerabilidad o inestabilidad, sino que también por cómo se veían afectados por las pasiones propias del humano, lo cual se ve claramente retratado en el momento de la toma de decisiones que resultan devenir erróneas por derivaciones subjetivas que aparentaban verdad o conveniencia. Esta idea es ejemplificada por Nussbaum de la siguiente manera:

“[...] soy un agente, pero también un ser pasivo como la planta, gran parte de lo que no he hecho me hace acreedor al elogio o la censura; debo elegir continuamente entre bienes opuestos y aparentemente inconmensurables, y las circunstancias pueden forzarme a adoptar un curso de acción en el que no podré evitar traicionar algo o actuar mal; un hecho que simplemente me sucede, sin mi consentimiento, puede transformar mi vida; tan problemático es confiar el propio bien a los amigos, al amante o a la patria, como intentar vivir bien prescindiendo de ellos.”<sup>7</sup>

La tragedia expuso problemas que planteaban contradicciones, en los que cualquier solución posible conllevaba una serie de pesares, donde actuar bien también era actuar de manera incorrecta: la tragedia dejaba en claro que no hay soluciones, o al menos no soluciones correctas. Y es que, como señala Farfán:

“La *polis* ateniense y los hombres que la constituyeron, asumieron plenamente la sentencia de Heráclito de que <<El carácter de un hombre es su destino” por lo que la vida misma está llena de *agones*, de luchas entre posiciones diversas y enfrentadas en torno a todos los problemas que interesan a una ciudad libre, a una *polis* que deberá dibujar su propio rostro bajo la única seguridad de su fragilidad constitutiva, de su definitiva e insuperable mortalidad.”<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> *Op. Cit.*, p. 146

<sup>7</sup> Martha C. Nussbaum, *La fragilidad del bien*, La bolsa de la Medusa, España, 2004, p. 33.

<sup>8</sup> *Op. Cit.*, p. 145

Estos problemas de la existencia humana dentro del ámbito ético-político son los principales temas tratados en las tragedias griegas, de tal modo que el héroe o protagonista, que antes era el modelo a seguir (en la epopeya), deja de ser un ejemplo del *buen* actuar debido a que se ve inmerso en cuestiones morales difíciles de resolver, convirtiéndose en un problema para los que lo observan e incluso para él mismo. Situaciones éticas contradictorias están de trasfondo en estas obras, mostrando la fragilidad que caracteriza al humano en cuanto a su estar en el mundo (con todas las implicaciones que ese *estar* presupone). Es así como Vernant y Naquet concluyen:

“Lo que muestra la tragedia es una *díke* en lucha con otra *díke*. [...] Su objeto es el hombre que vive por sí mismo ese debate, obligado a hacer una elección decisiva, a orientar su acción en un universo de valores ambiguos, donde nada es jamás estable ni unívoco.”<sup>9</sup>

Y es justo en la cotidianidad donde nos damos cuenta que los valores no son ni absolutos ni determinantes como para tomarlos de parámetro hacia un buen actuar (no hay lineamientos estables para juzgar lo Bueno y lo Malo porque la ética cambia con el contexto), y que la razón también se ve limitada por lo externo ya que los efectos de nuestras acciones pueden devenir en nuestra contra debido a las circunstancias que van más allá de nosotros mismos; y justo esto es lo que se está retratado perfectamente en las obras trágicas, de la manera más desgarradora y hermosamente posible, donde el hombre se convierte en salvador y tirano al mismo tiempo, en inocente y culpable:

“¿Cuáles son las relaciones de ese hombre con los actos sobre los que le vemos deliberar en la escena, tomar la iniciativa y cargar con la responsabilidad, pero cuyo verdadero sentido se sitúa más allá de él y se le escapa, de suerte que no es tanto el agente el que explica el acto, sino más bien el acto el que, manifestando posteriormente su significación auténtica, vuelve sobre el agente, descubre lo que éste es y lo que realmente ha realizado sin saberlo? ¿Cuál es, en fin, el puesto de este hombre en un

---

<sup>9</sup> *Op. Cit., Mito y tragedia en la Grecia antigua* Vol. I, Paidós, España, 1987, p. 20.

universo social, natural, divino, ambiguo, desgarrado por las contradicciones, donde ninguna regla parece definitivamente establecida, donde un dios lucha contra otro dios, un derecho contra otro derecho, donde la justicia, en el curso mismo de la acción, se desplaza, gira y se transforma en su contraria?”<sup>10</sup>

Una cuestión muy importante a nivel político-social, era dar a conocer las tragedias griegas al público, ponerlas en escena para que los ciudadanos griegos pudiesen disfrutarlas y, si acaso, adquirieran conocimientos de tan espléndidas obras. Así, presentadas en espectáculos al aire libre, se podían distinguir dos partes: los personajes de la obra y el coro (formado por ciudadanos). El segundo tenía el papel de expresar temores, juicios o esperanzas que podrían ser empáticos con el público, lo cual demuestra la importancia que tenía el espectador dentro de la tragedia griega, siendo esto puntualizado por Aristóteles: las tragedias provocan καθαρισμός (kátharsis-catarsis) en los espectadores, lo cual ya conlleva conocimiento.

Aristóteles dedicó su vida a la filosofía, buscando los posibles fundamentos de las cosas, dando clases en diferentes lugares y aprendiendo de los grandes maestros de su época. Nació en el año 384 antes de nuestra era, en Estagira, ciudad regida por los macedonios pero con lengua y cultura griegas.<sup>11</sup> A los 17 años se trasladó a Atenas, donde entró a la Academia de Platón para estudiar con éste durante 20 años (aunque los primeros años aprendió de Cnido, ya que Platón no se encontraba en Atenas). Poco a poco su pensamiento fue evolucionando, volviéndose crítico de su maestro, pero nunca sin dejar de respetarlo. En la isla de Eubea, en Calcis, Aristóteles murió en 322 debido a una enfermedad estomacal, pero dejó una obra filosóficamente importante y fundamental para el estudio académico de ésta.

Aproximadamente en el 334 a.n.e., Aristóteles escribió su *Poética*. De acuerdo con el contenido de ésta, se sabe que la obra está en relación con algunos problemas filosóficos planteados en sus tratados anteriores, sobre todo con las

---

<sup>10</sup> *Ídem*, p. 26.

<sup>11</sup> Ingemar Düring, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, UNAM, México, 2005, p. 17-19.

cuestiones éticas y políticas; aunque, evidentemente, se limitó a hablar de manera exclusiva de la estructura que deben guardar tanto la tragedia como la comedia griegas (la segunda parte de la obra, la parte de la comedia, se extravió), y no aunó en cuestiones éticas ni de otra índole más específica, por lo que nos cuesta trabajo entender algunos conceptos y tenemos que recurrir a otros tratados.

Por otro lado, se deja ver en esta obra el desacuerdo que Aristóteles tenía con la perspectiva de Platón sobre los poetas, a saber, que estos pertenecían a un tercer grado ontológico (debido a que copiaban la copia de las ideas)<sup>12</sup>. Para resaltar ésta diferencia, Aristóteles contrapone la poesía con la historia, haciendo ver que sus diferencias radican en que la primera habla de lo podría pasar y de lo universal (lo cual la hace semejante a la filosofía), y la segunda de lo que ya pasó y de lo particular.

[1451b] Según lo dicho, resulta evidente que no es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad. El historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir en prosa o en verso. Si las obras de Heródoto fueran versificadas, en modo alguno dejaría de ser historia, tanto en prosa como en verso. Pero [el historiador y el poeta] difieren en que el uno narra lo que sucedió y el otro lo que podría suceder. Por eso la poesía es más filosófica y sería que la historia; la una se refiere a lo universal; la otra, a lo particular.

Lo universal es lo que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombre, de modo probable o necesario.

Así, lo universal nos lleva a indagar o hacer hipótesis acerca de la condición humana y de los fenómenos en general, a hacer generalidades en cuanto a la

---

<sup>12</sup> Cf. Platón, *República, Libro III y Libro X*, Gredos. Aristóteles no sólo estaba en desacuerdo con que los poetas fueran un caso problemático para acceder a la verdad, como pretendía hacer ver Platón, sino que también rechazaba la postura platónica acerca de la teoría de la ideas (siendo éstas más verdaderas que lo que percibimos con los sentidos), ya que, como señala Nussbaum, “Aristóteles define que la verdad interna, la verdad *en las apariencias*, es lo único de lo que debemos ocuparnos; cualquier cosa que pretenda ser más es, en realidad, menos o nada.” (Martha C. Nussbaum, *La fragilidad del bien*, La bolsa de la Medusa, España, 2004, p. 375).

conducta tanto del humano como de la naturaleza, sacando conclusiones sobre cómo es probable que se actúe o se pudiese actuar en ciertas circunstancias específicas; mientras que lo particular nos hará observar los hechos tal y como fueron en determinada persona o fenómeno, comprendiendo un hecho específico que ya pasó y no dice mucho de lo humano o la naturaleza en general.

Habiendo aclarado el contexto de la *Poética*, entraremos propiamente al texto de Aristóteles, donde aclara desde el principio lo que expondrá en el transcurso de su escrito:

[1447a] De la poética [ποιητική] misma y de sus especies y de cuál es la virtud de cada una de éstas, y de cómo se deben construir los argumentos [μῦθος], si la poesía a de ser bellamente lograda, y también de cuántas y cuáles partes consta, y análogamente de las demás cuestiones que integran la misma investigación, hablemos, comenzando primero, según la naturaleza exige, por lo primero.

Muchos han encontrado un problema interpretativo respecto a la finalidad con la que Aristóteles escribió la *Poética*, ya que en algunas ocasiones se mantiene como un referente para evaluar las tragedias griegas ya escritas, y en otras como un manual que aporta ciertas reglas para su creación; por lo que a mí respecta defenderé el punto de vista en donde se presenta esta obra como un tipo de manual para crear tragedias de excelencia, ya que, como podemos observar en este párrafo inicial, las palabras ‘ποιητική’ (*poietiké*, poética)<sup>13</sup> y ‘τέχνη’ (*tejné*, técnica, arte, habilidad, conjunto de reglas, sistema o método de fabricación o de hacer), y la obra en general, apuntan hacia esta interpretación.

---

<sup>13</sup> ποιητική viene de ποιησις, lo cuál se refiere a la producción, la fabricación, la elaboración, la creación o invención, y a la transformación. Debido a que este término abarca todos estos ámbitos, dejaré la palabra en griego, teniendo en mente dichas referencias. A pesar de que el título de la obra marca el sentido de ποιητική como la manera en la que hay que producir poesía, dejaremos a un lado ésta particularización y nos referiremos a ella como ποιησις de modo general. H. G. Lidell-R Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford: The Clarendon Press, <http://stephanus.tlg.uci.edu/lsg/#eid=86782&context=lsj&action=from-search>.

Así, en cuanto a la τέχνη, Cappelletti expone en su introducción a la *Poética*:

“En cuanto la poética es una <<técnica>> [τέχνη] (o ciencia constructiva) su finalidad no es el conocer para el conocer mismo (ciencia teórica) sino el conocer para hacer.”<sup>14</sup>

Pero esto no es una idea propiamente aristotélica o contemporánea al autor, ya que en la Grecia antigua τέχνη no significaba arte, sino <<un saber especializado, un oficio *basado en el conocimiento.*>><sup>15</sup>. Pero es Aristóteles quién la introduce a la esfera del conocimiento: la finalidad de la τέχνη es conocer para hacer. Para esto, primero expone que la manera en la que conocemos se da en grados. Así, en *Metafísica*, el quinto grado de conocimiento resulta ser la τέχνη, la cual está precedida por la sensación (el alma asimila la forma sensible del objeto, ésta da paso a la memoria), la memoria (sentido interno que reproduce imágenes obtenidas en el pasado), la experiencia (consecuencia de la memoria, consolida los recuerdos por medio de relaciones asociativas espacio-temporales) y el concepto universal (está dado por la abstracción: por medio del entendimiento y la *poética* se da estabilidad y unidad a la experiencia); y es la que da paso a la ciencia (se diferencia de la τέχνη por su utilidad, ya que no busca satisfacer necesidades materiales ni provocar goce estético sino saber por el saber mismo)<sup>16</sup>. Tanto la ciencia como la τέχνη son producidas por muchas experiencias unificadas por el entendimiento, es decir, a partir de conceptos universales que conjuntan cosas semejantes; pero sobrepasan a la misma experiencia debido a que esta trata de lo singular y aquellas de lo universal (logrando un conocimiento de las causas y de las esencias); teniendo en cuenta que la experiencia no se puede enseñar y la τέχνη y la ciencia sí. Así, Aristóteles explica que para tener un conocimiento como τέχνη, primero se hacen las cosas de manera azarosa y, según como se vaya adquiriendo y sumando experiencia, se va descartando lo que no funciona.

---

<sup>14</sup> Ángel J. Cappelletti “Introducción” en Aristóteles, *Poética*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela, 1998, nota 1, p. 37.

<sup>15</sup>. Aristóteles, *Metafísica*, Nota 3, Trad. de Tomás Calvo Martínez, Gredos, España, 2010, pp. 72

<sup>16</sup> *Ídem*, [980b 26-982a 3], pp. 71-74.

La diferencia entre la τέχνη y la ciencia ya se ha mencionado, pero hay que subrayar ciertas especificaciones que caracterizan a la τέχνη. Por un lado, ésta mantiene un carácter utilitario (la cual modifica las cosas para cubrir necesidades materiales específicas), y por otro lado están las artes libres que cuentan con un aspecto ornamental que responde a cuestiones espirituales según la obtención de un placer estético. Este tipo de placer conlleva conocimiento “acumulativo”: mientras más experiencias estéticas se tengan, mayor conocimiento se irá adquiriendo, el cual, a través de los años, se unificará en conceptos universales.

Pero Aristóteles no se aparta del sentido contextual griego de la τέχνη, como se ha mencionado antes, ya que la introduce al ámbito productivo –la ποιητική– sólo que éste <<obedece más a la lógica de la invención y de la inspiración que a la racionalidad instrumental de medios y fines, propiamente técnica, típica de la producción artesanal>><sup>17</sup>. Para llevar a cabo esto, divide el conocimiento intelectual en tres tipos: práctico, poético y teórico.<sup>18</sup> El conocimiento poético (ποιητική) es el correspondiente a la técnica (τέχνη) y a las bellas artes (así llamadas en tanto que son aún menos útiles), el cual tiene como fin producir obras o cierta clase de objetos; así, cuando Aristóteles habla de este tipo de conocimiento en la *Ética Nicomáquea*, se refiere a una aptitud para producir (de acuerdo al hábito -que crea una excelencia-) acompañada de razón verdadera (conocimiento intelectual que da sentido verosímil a lo irracional), la cuál se da a la par que la τέχνη:

“[...] no hay ningún arte (τέχνη) que no sea un modo de ser para la producción (ποιητική), ni modo de ser de esta clase que no sea un arte, serán lo mismo el arte y el modo de ser productivo y acompañado de la razón verdadera.”<sup>19</sup>

Cuando se conjugan la τέχνη, la ποιητική y la μίμησις (mímesis) dan como resultado a las artes menos utilitarias (ahora llamadas bellas artes), es decir, las

---

<sup>17</sup> Carmen Trueba, *Ética y tragedia en Aristóteles*, Anthropos editorial, España, 2004, pp. 37, 38.

<sup>18</sup> Aristóteles, *Metafísica, Libro VI*, 1025b 25, Trad. de Tomás Calvo Martínez, Gredos, España, 2010, p. 224.

<sup>19</sup> Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, [VI, 1140a 5] Trad. de Julio Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 2000, p.166.

que sacian la sed de experiencias estéticas del espíritu (añadiendo en éstas a la tragedia, evidentemente). Hay que aclarar que la μίμησις no se limita al campo de la τέχνη ni al de la ποιητική, sino que también crea conocimiento intelectual por sí misma, ya que:

[1448b 5] La capacidad de imitar, [es] connatural a los hombres desde la infancia, en lo cual se diferencian de los demás animales (porque el hombre es el más propenso a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de imitaciones), y [por] la capacidad de gozar todos con las imitaciones.

Se debe aclarar, debido a interpretaciones mal fundamentadas, que, para Aristóteles, la μίμησις conlleva una actividad creativa (se produce, se compone y se inventa) por lo que no se refiere a una copia meramente mecánica ni con el mayor parecido posible a la forma original, cual reflejo o repetición, sino que da cabida a la imaginación.

Incluso la μίμησις no sólo lo es de la naturaleza, sino que también va ligada a los conceptos universales, en especial los que evocan la esencia y la naturaleza del hombre, porque la μίμησις no se centra solamente en la figura exterior, sino también (y sobre todo en la tragedia griega) en la forma interior. Así, la μίμησις no se limita exclusivamente a la experiencia adquirida por los sentidos, sino que también abarca cuestiones abstractas, como bien lo afirma Cappelletti:

“En este sentido, no se trata ya de mera imitación de cosas sensibles, las cuales son siempre singulares, sino de realidades inteligibles que son universales.”<sup>20</sup>

De este modo, hay una aceptación de la multiplicidad de la realidad y de las infinitas interpretaciones que se pueden tener de ella, y es de acuerdo a esta diversificación que se logran crear no sólo las tragedias griegas, sino el arte en general. Es así que Aristóteles tratará en esta obra sobre la ποιητική como la capacidad de fabricación (especificando la estructura que deben guardar las

---

<sup>20</sup> Ángel J. Cappelletti, *Loc. Cit.*, p. XII.

tragedias) aunado al ámbito creativo, en tanto que conlleva una técnica o arte (τέχνη) y la cual surge desde la μίμησις (*mimesis*, imitación –de lo real–); sin embargo, no se detendrá a explicar qué es lo trágico y esas particularidades ya que no es el propósito de su texto (la presentación del estagirita sobre la tragedia no se reduce a la experiencia o a la condición humana trágica, como otros filósofos pretenden abordar en sus respectivos textos sobre lo trágico), sino crear un manual para poder hacer tragedias de excelencia, como bien se ha señalado.

Posteriormente, particulariza diferentes modos de llevar a cabo la μίμησις en la poesía. Así, según el efecto que se quiera lograr en el espectador, se representará la acción de distintas maneras (con cierto ritmo, palabra y armonía, según <<el carácter propio de cada poeta>>), dando lugar a la epopeya, la tragedia, la comedia, el ditirambo, etc.; siendo éstas narrativas o dramáticas (la tragedia pertenece al drama, ya que representa personajes que actúan y obran), y contando con su propio placer estético específico. Por otro lado, en cuanto a los diferentes tipos de narración, géneros y tramas, McKee guarda una postura muy parecida a la de Aristóteles (aunque sin hacerle mención), y aunque no haremos una enumeración de ellos debido a que no afectan nuestra exposición, sí hay una aclaración que hace el guionista y que tenemos que tener en cuenta:

“Los géneros no son estáticos ni rígidos. Evolucionan y son flexibles, pero mantienen la suficiente firmeza y estabilidad como para poder trabajar con ellos de manera muy parecida a como juega un compositor con los movimientos maleables de los géneros musicales.”<sup>21</sup>

Por otro lado, en cuanto a los diferentes tipos de narración, géneros y tramas, McKee guarda una postura muy parecida a la de Aristóteles (aunque sin hacerle mención), y aunque no haremos una enumeración de ellos debido a que no afectan nuestra exposición, sí hay una aclaración que hace el guionista y que tenemos que tener en cuenta:

---

<sup>21</sup> *Ídem.*, p. 115.

“Los géneros no son estáticos ni rígidos. Evolucionan y son flexibles, pero mantienen la suficiente firmeza y estabilidad como para poder trabajar con ellos de manera muy parecida a como juega un compositor con los movimientos maleables de los géneros musicales.”<sup>22</sup>

Y es así como Aristóteles, a partir de estas meticulosas divisiones, dio paso a una teoría dramática que hoy en día sigue siendo importante y funcional (hasta cierto punto), y es por eso que la tomamos como base de nuestro presente trabajo.

## **1.2 El nacimiento de la tragedia**

Si bien la tragedia griega surge en un contexto muy específico de la Grecia antigua y Aristóteles teorizó sobre este arte mucho tiempo después de que las obras se extinguieran, el filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900), en el año de 1872, fue más allá todavía de esto, ya que tomó a la tragedia griega como base para hablar de una estética que conforma no sólo a la misma, sino al arte en general e incluso a la vida misma (idea que desarrollará a lo largo de toda su filosofía, de diferentes maneras), sobrepasando incluso las propuestas del mismísimo *magister*.

Por otro lado, es importante recordar que, dentro del contexto de *El nacimiento de la tragedia*:

“Las concepciones del libro datan de unos años atrás [antes de ser publicado], y se vieron influidas por una amistad cercana con Richard Wagner, lecturas de Schopenhauer, estudios de filología clásica, y más que todo esto, por la percepción directa que tuvo el autor de lo que fue el contenido más importante del libro. El propio Nietzsche comentará después que se trataba de experiencias *demasiado verdes*.”<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Robert Mckee, *El guión*, Alba, España, 2011, p. 115.

<sup>23</sup> Cross, Elsa, *La realidad transfigurada*, UNAM, México, 1985, pp. 7

De este mismo modo, debemos recordar que la interpretación que da sobre la tragedia no es estrictamente filológica, pero es una postura a la que nos sumamos en su plenitud para los fines y la justificación de la presente tesis:

“Para [Nietzsche], la tarea de la filología no es sólo preparación de los textos desde el punto de vista de la crítica textual y del comentario. Antes, y de modo más preeminente, su finalidad es la de recuperar del modelo griego la idea de una educación como construcción de la individualidad que haga posible reducir la fragmentación del hombre y la sociedad modernos a su unidad originaria.”<sup>24</sup>

Es decir, lo que le importa a Nietzsche es recurrir al pensamiento griego (específicamente el preplatónico), ya que es el punto de partida para poder plantear una cultura sana (al estilo de *polis* griega), derivada del conocimiento de uno mismo (tarea que culmina con Demócrito), formando la *Paideia* en tanto la búsqueda de la armonía entre la educación física, intelectual y moral, donde se puede observar la unión del pensamiento instintivo con el racional (camino que seguirá durante toda su filosofía); esto se debió a que en la época en la que Nietzsche vivió, el pensamiento racional y reactivo demostraba un gran miedo frente a lo terrorífico, lo incontrolable y lo desconocido, tratando de eliminarlo con explicaciones causales o lógicas. Y es a partir de esto, también, que podemos deducir que Nietzsche tenía en mente preocupaciones políticas, humanísticas y sociales, como bien señala Wilkerson:

“I agree with Jaspers’ main point that Nietzsche’s political vision concerns the future of humanity. And, in what follows, I will suggest that Nietzsche’s thought is ‘political’, not only because it concerns the state of humanity with respect to human social organization, but also because it brings into view the destiny of the social state with its exemplars. [...] this future depends, according to Jaspers, on the emergence of ‘great, persuasive men’ who will be ‘the radical *transvaluators of all values and therewith the “lawgivers”*’. [...Nietzsche] had been working all along towards illuminating humanity’s ‘potential’, not only by painting the political future of the West in the broadest possible strokes but also by sketching the

---

<sup>24</sup> Diego Sánchez Meca, “Introducción” en Friedrich Nietzsche, *Obras completas. Vol. 1: escritos de juventud*, Tecnos, España, 2011, p. 18.

mythical and historical origins of society in a similar fashion.” [From this derives hope and] Nietzsche’s intention to use these mythical images of the past as a means for critiquing the present – for the benefit of a time to come.”<sup>25</sup>

Esta postura la llevó al ámbito artístico, donde los mismos griegos continuaron siendo el ejemplo, ya que ellos convirtieron los actos barbáricos (en tanto sociedad bárbara) en resoluciones sanas (como es el caso de la tragedia griega), lo cual logró una transformación del arte y la filosofía en una cultura y sociedad saludables:

“[...] Nietzsche’s inquires into the tragic age disclose how the social exception in this period brings his artistic instincts into from and how such formulations secure a general sense of optimism about the possibility of higher forms of existence. [...] Rather than languishing in the unhealthy dispositions retarding other societies, the Greeks formulated a ‘true culture’ in response to the human being’s native barbarity.”<sup>26</sup>

Y es así como en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche habla de dos actitudes estéticas en la Grecia clásica, específicamente dentro de la tragedia griega y yendo más allá de las obras. Es de este modo que recurre a dos dioses griegos Apolo (<<dios de todas las fuerzas figurativas, el cuál domina la bella apariencia del mundo interno de la fantasía>> y es el que lleva a cabo la individuación) y Dionisio (dios del vino, de la embriaguez y del caos aniquilador de la individualidad), los cuales conforman dos instintos análogos al *sueño* y a la *embriaguez*, respectivamente, dualidad que está en constante lucha y reconciliación, y que debería de estar presente en el arte en general y no sólo en las tragedias griegas.

Y es este deseo de Nietzsche de querer regresar a los griegos el que nos guía de igual manera a dar dos pasos atrás para hablar del arte cinematográfico, es decir, retomar la *Poética* de Aristóteles y filtrarla a través del texto del filósofo alemán para, a partir del pasado, construir bases sólidas para la teoría del guión

---

<sup>25</sup> Wilkerson, Dale, *Nietzsche and the greeks*, Continuum, Great Britain, 2006, p. 53-54.

<sup>26</sup> *Ídem*, p. 78

cinematográfico. Y este punto es tan importante para nosotros como lo fue para Nietzsche en su momento:

“[...] Nietzsche encontró o creó en los griegos un modelo de arte y pensamiento con el cual enfrentarse a su tradición inmediata. [...] El retorno al origen le permite enfrentarse con el resultado de su momento. [...] No se trata, pues, de apelar a un anacronismo originario indiferente a lo histórico. Se trata más bien de mantener la tensión ineludible entre lo histórico y lo eterno: no se puede intentar acceder a lo eterno sino *desde* lo histórico que, como tal, nunca es idéntico a lo eterno.”<sup>27</sup>

Por otro lado, podría surgir la duda a cerca de porqué introducir el texto de Nietzsche si no guarda en él un acercamiento filológico que guíe nuestro estudio a un mayor entendimiento de la *Poética* ni mucho menos a un acercamiento del pensamiento de la Grecia antigua como tal, y es aquí donde argumentaremos que necesitamos no sólo bases técnicas y estructurales, sino también estéticas y metafísicas que nos recuerden no sólo nuestra necesidad intelectual, sino también nuestro lado instintivo y nuestro desprendimiento de nosotros mismos para unirnos a un todo que nos supera y nos conforma a la vez.

### **1.3 El cine, generalidades.**

Haciendo un gran salto de los griegos y Nietzsche al cine, haremos una breve exposición del surgimiento del séptimo arte. Comenzando de esta manera, el cine surge en el año de 1895 con la invención del cinematógrafo, gracias al descubrimiento de los hermanos Lumière. En sus comienzos el cine carecía de sonido pero, gracias a las rápidas modificaciones tecnológicas, hoy no sólo cuenta con audio, sino también con elementos digitales que abarcan desde el material de grabación (sustituyendo a las cintas o rollos de película) hasta la manipulación de

---

<sup>27</sup> Crescenciano Grave Tirado, *El pensar trágico: un ensayo sobre Nietzsche*, UNAM, México, 1998, pp. 24

la imagen por medio de la edición y el diseño en computadora. A la par de estos cambios tecnológicos, ha ido evolucionando y replanteándose una estética que, a través de la técnica, logre no sólo proponer la estructura que las historias deben guardar para mantener la atención del público durante hora y media, sino que también resguarden en ellas una sensibilidad que se encuentre en armonía con el conocimiento (lo cual, justamente, le otorgaría la categoría de arte). Llevar a cabo dicha tarea implica tener conocimientos en campos muy específicos (tipos de encuadres, manejo de cámara, conocimiento musical, etc.), por lo que se ha decidido, para cuestiones de la presente tesis, centrarse únicamente en el guión cinematográfico de manera general, sin explorar la división en géneros (son discusiones que no afectan al presente trabajo, como será explicado posteriormente) y exponiendo las diferentes visiones que se han planteado a cerca de lo que se debe hacer y no hacer durante la creación del guión<sup>28</sup>.

Por otro lado, es cierto que el guión no es absolutamente necesario para llevar a cabo una obra cinematográfica, pero también es cierto que éste es de gran utilidad al fungir como base, lo cual nos ayudará a no olvidar la idea de lo que intentamos decir (claro que en el cine documental, por ejemplo, es prescindible porque la filmación y la narración se van construyendo a la par –aunque se tenga una idea del tema– o incluso se construye posteriormente, durante la edición). A pesar de su necesidad o falta de, la teorización sobre el guión ha sido incesante. Mayoritariamente se le ha tratado dentro del campo dramático (partiendo de la postura aristotélica), por lo que la supuesta división de géneros no va más allá de una mera numeración temática del drama.

Antes de entrar de lleno a dicha teorización, hay que aclarar que haré una división en la forma de escritura del guión: técnico y literario. El primero se caracteriza por hacer anotaciones técnicas en cuanto a los movimientos de cámara, iluminación, escenografía, etc., es decir, detalla especificaciones de la producción, conjugando las estructuras de los guiones radiofónicos y teatrales; y el segundo se

---

<sup>28</sup> “En términos generales, se define como guión cinematográfico un texto que describe detalladamente el argumento o tema de la película [...]” Carreño, Germán, *Manual de cine super 8*, UNAM, México, 1981, p. 36.

ahorra el uso excesivo de tecnicismos, limitándose a poner ciertas acotaciones (generalmente especificando en qué lugar se desarrollará la escena) y centrándose en los aspectos narrativo-dramáticos que se verán a través de la cámara (es necesario recordar constantemente que se escribe para la cámara, no es un texto literario, sino un texto que posteriormente será grabado). Por nuestro lado, preferimos enfocarnos solamente en el guión literario debido a que éste se dedica únicamente a narrar la historia (además de que querer abarcar todos los aspectos de una obra cinematográfica nos llevaría muchísimo más tiempo). Hay que tener en cuenta que el guión nunca se separa completamente de la imagen pero el guión será, siempre que sea el caso, la materia prima de una película: nos permite saber qué va a pasar pero no cómo se va a contar en imágenes.

En cuanto a la teorización del guión cinematográfico, se ha creado una gran ola de teóricos norteamericanos famosos que se han caracterizado por basar sus hipótesis en su experiencia personal, ya sea como escritores o analistas de guiones, quienes exponen lo que ha funcionado y lo que no (según sus propios estándares y otorgándole una gran importancia al espectador, ya que se analizan determinadas técnicas que han conllevado éxito mercantil –películas taquilleras-) y sin la necesidad de recurrir a un lenguaje más especializado, como es el caso de Pasolini. En cambio, los teóricos europeos han llevado a cabo una reflexión más erudita o académica, que abarca desde la historia de la literatura hasta la crítica de lo prescindible o imprescindible que es el guión e, incluso, se han visto en la necesidad de plantear una semiótica, una ontología o hasta una filosofía del lenguaje audiovisual (un claro ejemplo de esto es el filósofo francés Gilles Deleuze y su teoría sobre el cine); esto es, encontramos una rica reflexión europea sobre el séptimo arte pero no específicamente sobre la construcción del guión cinematográfico (hablando de manera general).

En lo que respecta a esta tesis, haremos un trabajo bilateral: tomaremos el texto de McKee (teórico norteamericano del guión cinematográfico) que, al igual que Aristóteles (filósofo que retoma constantemente), se basa en la experiencia de trabajos ya hechos pero con la gran diferencia de que la propuesta del norteamericano la hace con el mero fin de entretener y buscar estructuras que

funcionen a cualquier nivel, es decir, de forma masiva, y que no contribuyen ni a un fin ético (como fue buscado en la antigua sociedad griega y al que nos proponemos regresar como propuesta en el presente trabajo), ni a un fin estético (como el propuesto por Nietzsche), sino a un fin meramente mercantil; posteriormente, en el apartado de las conclusiones, recurriremos a un autor que se encuentra del lado de análisis europeo del cine (Pier Paolo Pasolini, cineasta italiano), ya que nuestro objetivo es dar ciertos parámetros desde los cuáles el escritor pueda mejorar su técnica y retornar a una interpretación metafísica del mundo que le ayude a la misma (de acuerdo al análisis de Nietzsche). Así mismo, el presente trabajo no sólo implica una propuesta que pudiese servirle a los escritores de guión literario, sino que también esperaríamos que le resultase útil (incluso en mayor medida) al espectador, para que adquiriera una perspectiva diferente de las obras cinematográficas y pueda verlas con otros ojos.

#### **1.4 La *Poética* y el guión cinematográfico. El Guión de McKee.**

Haciendo otro rápido y necesario recorrido por la historia, hablaremos a cerca de la apropiación de la *Poética* de Aristóteles, grosso modo, para tener una idea de su importancia hoy día en la teorización del guión cinematográfico.

La teoría aristotélica a cerca de cómo se deben hacer tragedias griegas fue retomada, junto con las propuestas de Horacio y Platón, por algunos literatos durante el Renacimiento, dando paso a tres grandes corrientes de reflexión sobre la dramática y sus diferentes géneros según la correspondencia con dichos autores. En el caso específico de Aristóteles, se le dio mayor importancia a ciertos aspectos que, a nuestro parecer, son irrelevantes (como el ensalzamiento de su manera de argumentar o la parte en la que habla sobre los aspectos temporales dentro las obras o cuestiones gramaticales de las mismas); sin embargo, la obra aristotélica también resultó ser el punto de partida para generar diferentes poéticas:

“[En algunas poéticas canónicas –Pinciano, Cascales y Carrallo- se parte del pensamiento aristotélico], pero su propósito es más amplio, puesto que su referente es la realidad literaria de su tiempo y todos ellos abordan la materia literaria de acuerdo con el sistema genérico establecido por los prebostes de la teoría literaria europea.”<sup>29</sup>

La tradición que se generó a partir de la *Poética*, dentro de la literatura (donde incluso los árabes devinieron permeados), se encuentra aún en nuestros días como un referente fuerte para poder escribir historias siguiendo una técnica (ahora también en el ámbito cinematográfico) o para tener bases de las que surja una crítica literaria, ya que, como bien señala Karmela Economopoulou:

“It might not be far-fetched to say that Aristotle’s Poetics functioned as a guide to the ancient Greece tragedians; a guide that still serves as the basis of the construction of drama and literary criticism, even though it was written almost 2,300 years ago.”<sup>30</sup>

Pero con ésta tradición surge un problema: ya no se lee la obra de Aristóteles directamente. Hay comentarios, decires e incluso observaciones, pero ya ni se detienen a hacer una simple cita. Pareciese innecesario y por demás acudir al escrito con cientos de siglos encima para encontrar algo nuevo, algo diferente. Es por ello que nos parece necesario volver a retomar las ideas del filósofo griego, acudiendo a la fuente directa y comparándola con los nuevos manuales que se están construyendo, manuales que sobrepasan la literatura, manuales que se trasladan al cine, pero que aún así toman como punto de partida la teoría aristotélica.

Un ejemplo de este trabajo novedoso que parte de ideas aristotélicas y nos muestra la evolución y distinciones de las mismas, es la tesis de Karmela

---

<sup>29</sup> Luis Sánchez Laílla, <<*Dice Aristóteles*>>: la reescritura de la *POÉTICA* en los siglos de Oro, *Criticón* Núm. 79, España, 2000, Centro Virtual Cervantes, [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/079/079\\_011.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/079/079_011.pdf), 23 de noviembre de 2015 p. 14.

<sup>30</sup> Economopoulou, Karmela, *ARISTOTLE’S POETICS IN RELATION TO THE NARRATIVE STRUCTURE OF THE SCREENPLAY*, A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of Nottingham Trent University for the degree of Master of Philosophy, 2009, p. 7

Economopoulou, quien divide los tipos de narración en clásica, aristotélica y contra-aristotélica:

Classical Narrative	Aristotelian Narrative	Counter-Aristotelian Narrative
The structured story	The structured story	The found story
Screenplay plays the primary role	Screenplay plays the primary role	Screenplay can play a primary or a minimum role
Causality	Causality directed to <i>one action</i>	Coincidence
Simplicity	Complexity	Palimpsest
Linear time	Linear time	Complexity/Ambiguity
Plot-oriented narrative	Plot <u>and</u> character-oriented narrative	Non-linear time
Plot <u>or</u> character-oriented narrative		
Character elements a) One leading protagonist b) Active, larger than life c) Good d) Has a weakness/ flaw that can be overcome  e) Faces a challenge/problem/	Character elements a) One leading protagonist b) Active, larger than life c) Rather good d) Commits an <i>hamartia</i> that leads him/her to a hideous action  e) Faces a challenge/problem/	Character elements a) Single or multiple protagonists b) Passive or active protagonist/s c) Protagonist as an anti-hero d) Protagonist has at least one character element that will eventually earn the spectator's empathy e) Experiences a

obstacle of a primarily external nature	obstacle of an internal nature	challenge/problem/ obstacle of a primarily internal nature
f) Tries to become a hero-Manages to become a hero	f) Faces a challenge that cannot be overcome without him/her becoming an anti-hero	f) Estrangement with the spectator or initial estrangement and subsequent identification and empathy
g) Identification with and empathy towards the protagonist	g) Identification, empathy-profound kinship with the protagonist. Emotions of pity and fear.	
h) Lack of spectator's omniscience	h) Spectator is omniscient- Tragic irony effect	
i) Interpellation	i) Interpellation	

Narrative transitivity	Narrative transitivity	Narrative intransitivity
The flow of action follows a clear pattern of cause and effect development. <i>Verisimilitude</i> is often compromised for the production of a happy ending.	The flow of action follows a strict pattern of cause and effect unbreakable till the end. <i>Verisimilitude</i> is not compromised.	The flow of action is fragmented. Lack of <i>verisimilitude</i> .

<p>Plot elements</p> <p>Three Acts</p> <p>Key elements</p> <p>Beginning usually not <i>in medias res</i> but easily deduced from the subsequent scenes.</p> <p>Inciting incident Rising Action Reversal of Fortune False Resolution Crisis First, Second and Third Act climax Resolution</p>	<p>Plot elements</p> <p>Two divisions</p> <p>a)Complication b)D�enouement or Unravelling</p> <p>Key elements</p> <p>Beginning <i>in medias res</i> but easily deduced from the subsequent scenes.</p> <p>Tragic mistake (<i>hamartia</i>) Reversal of Fortune Complication Unravelling Climax leading to <i>peripeteia</i> and thereafter to <i>anagnorisis</i></p>	<p>Plot elements</p> <p>Low key Complication, Minimum/no d�enouement</p> <p>Key elements</p> <p>Beginning <i>in medias res</i> not easily deduced from the following scenes</p> <p>Reversed (but present) classical and/or Aristotelian narrative structure elements</p> <p>Inciting incident Reversal of fortune Climax</p>
--	---	--

<p>Ending</p> <p>The highest degree of closure (all story threads resolved), closed ending.</p> <p>Catastrophe is averted resulting in a happy ending with the protagonist in a better status than the beginning (<i>Deus ex machina</i> plot development at the end).</p>	<p>Ending</p> <p>High degree of closure (the <i>one action</i> is resolved, the hero's destiny is unknown), closed ending.</p> <p>Catastrophe is averted resulting in an unhappy ending with the protagonist in a worse status than the beginning, but with a better understanding of him/herself.</p>	<p>Ending</p> <p>Low degree of closure (most story threads are left unresolved, the hero's destiny is unknown), primarily open ending.</p> <p>Catastrophe absent. If present usually not averted.</p>
--	--	---

<p>Idealistic Realism</p> <p><i>Mimesis</i> of ideal events. The object of representation: reality as it <i>should</i> be.</p> <p>The narrative portrays an illusion of reality in terms primarily of what should happen, not only of what could happen. <i>Verisimilitude</i> is compromised.</p>	<p>Logical/Probable Realism</p> <p><i>Mimesis</i> of probable events. <i>Mimesis</i> as Plot. The object of representation: reality as it <i>could</i> be</p> <p>The narrative portrays an illusion of reality in terms of what could happen. Probability and necessity create <i>verisimilitude</i> that is maintained throughout the plot structure.</p>	<p>Absence of the rule of probability and necessity. Presence of <i>verisimilitude</i> elements that will at some level compensate for the lack of cause and effect in the narrative structure.</p>
<p>Genre specific narrative elements</p> <p>Style uniformity</p>	<p>Genre specific narrative elements</p> <p>Style Uniformity</p>	<p>Cross genre references</p> <p>Bricolage</p> <p>Recombinacy</p>
<p>Simple Diegesis</p> <p>Non diegetic elements (mise-en-scène, montage, sound) in coherence with narrative structure of the screenplay.</p>	<p>Simple Diegesis</p> <p>Non diegetic elements (mise-en-scène, montage, sound) in coherence with narrative structure of the screenplay. Film technique in harmony with narrative.</p>	<p>Multiple Diegesis</p> <p>Non diegetic elements (mise-en-scène, montage, sound) contrasting /annihilating/ juxtaposing the narrative structure of the screenplay. Film technique surpassing narrative.</p>
<p>Presence of spectacle/special effects</p>	<p>Minimum spectacle</p>	<p>Absence/presence of spectacle</p>
<p><i>Katharsis</i> as an emotional relief</p>	<p><i>Katharsis</i> as an emotional and intellectual relief</p>	<p>Presence/Absence of the element of <i>katharsis</i></p>

31

En la actualidad, el recibimiento que se ha tenido de la *Poética* dentro del ámbito cinematográfico ha derivado de dicha tradición literaria, ya sea para decir qué se tiene que hacer en el ámbito productivo o qué no: la finalidad ha sido siempre la misma, escribir una historia bien lograda o de excelencia, ya sea dándole prioridad a la trama o al personaje (discusiones que han surgido de la tradición literaria). Acerca de esto, Karmela Economopoulou expone:

<sup>31</sup> *Ídem*, pp. 17-20.

“The most common misconception with respect to the Aristotelian narrative structure is that it is associated directly with the classical or restorative narrative structure of the American screenplay; that is, the film form widely acknowledged today as the dominant or mainstream cinema. This is a false assumption, since the classical Hollywood cinema and – to a lesser extent – post-classical Hollywood cinema, drew their plots and narrative from the nineteenth century novel and play. Nineteenth century novels and plays have been influenced by the Poetics but mainly by partially erroneous interpretations of the Poetics.”<sup>32</sup>

Independientemente de la multiplicidad de teorizaciones que hay en torno a cómo se debe escribir un guión cinematográfico, se tomará como libro basé, para el fin de esta tesis, *El Guión* del crítico cinematográfico Robert McKee, siendo uno de los manuales más leídos en el ámbito cinematográfico (junto con la obra de Syd Field), como señala Karmela Economopoulou:

“Neo-Aristotelian screenwriting theorists like Syd Field (*Screenplay*, 1979) and Robert McKee (*Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, 1999) formed narrative systems based on Aristotelian concepts that were changed and reshaped to fit the new screenwriting narrative schemata. [...]Robert McKee’s book, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, and Syd Field’s *Screenplay* are directly influenced by the Poetics.”<sup>33</sup>

La elección de McKee se debió a que la estructura que propone para escribir guiones tiene bases superfluas aristotélicas, es decir, recurre al filósofo griego constantemente y toca puntos que Aristóteles trató en su *Poética*, pero con la gran diferencia de que el norteamericano deja a un lado las preocupaciones estéticas y ético-políticas, para dedicarse a cuestiones mercadotécnicas: puntualiza los aspectos que debe tener una película para que funcione y encaje perfectamente bien en el mundo mercantil, y pueda ser vista por la mayor cantidad de personas posibles. Y estos no son puntos a su favor, sino al contrario, pero desgraciadamente es de los teóricos más famosos y es el más cercano a Aristóteles, a pesar de todo.

---

<sup>32</sup> *Ídem*, p. 7

<sup>33</sup> *Ídem*, p. 8, 9.

De este modo, McKee propone develar los puntos que debe tener una historia para que le resulte interesante al público y a los productores, historias que no pasen desapercibidas, que valgan la pena ser escuchadas, que nos hagan sorprendernos y que nos resulten exóticas y extrañas en comparación con nuestra vida cotidiana (no a modo de escape, sino a modo de encuentro con la vida misma). Así, su propuesta toma las bases aristotélicas:

“El contenido (el entorno, los personajes, las ideas) y la forma (la selección y la organización de los acontecimientos) se necesitan, se inspiran e interaccionan.”<sup>34</sup>

Esto es, los elementos de los que habló Aristóteles como conformadores de la Tragedia Griega serán los mismos que ocupará McKee para teorizar sobre el guión cinematográfico, sólo que varían en el modo de ser abordados, es decir, adaptándose a los tiempo, retomando las discusiones que han surgido a lo largo de los siglos y trasladándolos al arte en cuestión.

---

<sup>34</sup> Robert Mckee, *El guión*, Alba, España, 2011, p. 23.

## CAPÍTULO 2: TRES CONCEPTOS

El trazo de los siguientes apartados es un entretendido de nuestros tres autores base, donde se irán deshilvanando los conceptos claves para la presente tesis, a saber, el μῦθος (muthos), el λόγος (lógos) y la καθαρσις (katharsis) en Aristóteles; lo dionisiaco y lo apolíneo en Nietzsche; y los aspectos que McKee retoma de la *Poética*.

### 2.1 El μῦθος y lo dionisiaco.

La *Poética* de Aristóteles, como hemos expuesto antes, es la presentación de un manual para poder crear tragedias de excelencia. Así, en el trascurso de su exposición, analiza los diferentes estilos de composición del μῦθος –*mithos*, mito–<sup>35</sup> (ámbito que tomamos como *crítico-comparativo*), el cual es uno de los principales

---

<sup>35</sup> Como se verá a lo largo de la exposición la palabra <<μῦθος >> es difícil de traducir; esto no es porque no exista una palabra correspondiente en español (la traducción literal sería <<mito>>), sino porque guarda diferentes matices en su trasfondo y abarca un amplio sentido (“El vocablo mito [...] cobija a todos los <<se dice>> que pasan de boca a boca: teogonías y cosmogonías, leyendas, genealogías, cuentos infantiles, proverbios, moralejas, sentencias tradicionales.” Flores Farfán, Leticia, *Atenas, ciudad de Atenea. Mito y política en la democracia Ateniense antigua*, UNAM, México, 2006, p. 31). Por un lado (para situarnos dentro del contexto de la *Poética*), tenemos como referente las narraciones mitológicas griegas, en las cuales se relata un mundo en el que actúan héroes y dioses, y se evoca una realidad tanto ficcional como fundacional, tanto ontológica como metafísica; éstas narraciones marcan todo un contexto cosmogónico que conlleva una religión, una serie de rituales y valores morales; así, el μῦθος no pretende expresar lo que es, sino participar en lo real. Por otro lado, tenemos la contraposición entre μῦθος y λόγος, con la que muchos tratan de explicar el cambio de paradigma que se dio en la sociedad, de estar basada en dichas creencias mitológicas para constituir la, a ser una sociedad preocupada por formar una *polis* a partir del propio humano, donde surge un llamado “pensamiento *racional*” o filosofía. En cuanto al texto aristotélico a tratar, el μῦθος ha sido traducido de diferentes maneras: fábula, trama, relato, argumento etc., sin dejar a un lado completamente toda ésta carga contextual pero otorgándole también otro tipo de

componente de las tragedias; explicita los fines o funcionalidad de la poesía, los cuales producirían un placer en específico (ámbito que llamamos *funcional*); y devela la naturaleza de la misma, según los componentes cualitativos y cuantitativos de su estructura (ámbito *estructural o descriptivo*); todo esto para poder establecer criterios que ayudarían a componer tragedias (ámbito *normativo*).

Es así que comenzaremos por el μῦθος, el cual es compuesto a partir de la μίμησις (término anteriormente explicado), ya que es la que le permite adoptar diferentes posibilidades de acción<sup>36</sup> y de personajes: la vida es el punto de inspiración para los poetas, los cuales la interpretarán y *mimetizarán* a su manera para contar determinada historia, pero tienen que apegarse a lo verosímil –dice Aristóteles– (teniendo en cuenta que esto no se refiere a la adecuación con lo real), ya sea posible o imposible.

---

significación, por lo que prefiero mantener la palabra sin traducir e ir puntualizando lo que sea necesario. H. G. Lidell-R Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford: The Clarendon Press, <http://stephanus.tlg.uci.edu/lsg/#eid=71300&context=lsj&action=from-search>. Así mismo, Leticia Farfán señala algo muy importante: “Aristóteles en *Poética* emplea *muthos* en dos sentidos: como narración tradicional y como argumento dramático.” (Op. Cit., p. 140

<sup>36</sup> Con el término <<acción>> nos referimos a una premisa o idea (μίμησις de la vida misma) y que cuenta con un potencial de dramatización, es completa (tiene un principio, un medio y un fin), debe tener una cierta magnitud y es la que le dará unidad al μῦθος. La acción debe estar regida por la verosimilitud (a su vez conformada por hechos agregados de acuerdo a la probabilidad y a la necesidad), es modificada de acuerdo a la introducción de la *peripetia* (cambio de fortuna), de la *anagnórisis* (reconocimiento) y de la *hamartia* (error trágico), y es la que dará paso a la *katarsis*. Y es justo este punto en el que McKee centra toda su teoría del guión cinematográfico, ya que propone al <<acontecimiento>> como el elemento principal de un guión, porque una historia es en esencia un acontecimiento: “La ESTRUCTURA es una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo. [...] Un acontecimiento es provocado por las personas. A ellas afecta, por lo que modela a los personajes. El acontecimiento, además, se produce en un entorno, crea imágenes, acción, y produce emociones tanto en los personajes como en el público. Pero la selección de los acontecimientos no se puede dejar en manos del azar o de la indiferencia; debe formar una composición.” McKee, Robert, *Op. Cit.*, pp. 143, 157

“Aristóteles no sólo aprueba que el poeta diga <<cosas falsas>> (*pseude*) y que represente lo imposible (*adynata*), elogia a Homero por su dominio del arte de mentir, es decir, el arte de crear ficciones [...]. [Y] gracias a la excelencia poética de la imitación, lo imposible, lo extraordinario y lo maravilloso pueden tornarse verosímiles, en tanto que una mala imitación puede hacer que lo posible no nos convenza.”<sup>37</sup>

Esta mimetización, según nuestras conclusiones a partir de la perspectiva de Nietzsche, se empataría con el instinto dionisiaco (análogo a la embriaguez), ya que es el que pasa del mundo de las apariencias, de lo figurativo, de lo onírico, a la percepción de una realidad mucho mayor, lo cual provoca un delicioso éxtasis ya que las emociones se intensifican debido a la desaparición de términos subjetivos, donde hay un olvido del sí mismo para dar paso al rugir ardiente de la vida y a la poesía, a las tragedias:

“Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. [...] Cantando y bailando manifiéstese el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. [...] El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte [...]”<sup>38</sup>

Es decir, es la mimetización de la vida, pero no de esa vida de apariencias, sino a la raíz de esta, a lo que la hace universal y nos une con el todo. Es de esta manera que la realidad de la embriaguez no presta atención a la individualidad del hombre, sino que trata de aniquilarla para <<redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad>> (reflejando la Voluntad<sup>39</sup> y mostrando el lado metafísico del

---

<sup>37</sup> Carmen Trueba, *Ética y tragedia en Aristóteles*, Anthropos editorial, España, 2004, p. 23, 25.

<sup>38</sup> *Ídem.*, p. 46.

<sup>39</sup> El término <<Voluntad>> es acuñado por Nietzsche a partir de su acercamiento a la filosofía schopenhaueriana (específicamente de su lectura de *El mundo como voluntad y representación*), pero lleva a cabo una transmutación de valores. Ambos filósofos utilizan este término dentro del ámbito metafísico, donde la Voluntad es lo real, es decir, la cosa en sí, carente de causas, el núcleo de todo lo individual y, por lo tanto, el fundamento de la existencia (la cual está constituida por

mundo). Dichas experiencias no pueden reducirse a conceptos, siendo más cercanas a la mística, ya que lo que se vive y se siente no puede ser reducido a palabras: la verdad, en éste ámbito, no es decible (está en otro ámbito vivencial y es intuitiva).

Por otro lado, hay que mencionar que en la teoría aristotélica, encontramos dos tipos generales de μίμησις: la que se ocupa de representar en el arte una manera realista o *naturalista* y la que modifica los elementos que se están

---

fenómenos o, dentro de las mismas categorías, es la representación o manifestación de la Voluntad) y, por ende, es la que da paso a la individuación o multiplicidad de lo existente. Nosotros como humanos, según Schopenhauer, podemos tener acceso al conocimiento de la Voluntad por medio de nuestro cuerpo (el cual se configura como un <<principio de acceso>> al conocimiento del mundo como voluntad) y por medio de nuestro intelecto (a partir de las ideas, las cuales son el <<entre>> de la voluntad y sus objetivaciones fenoménicas), ya que: “[El concepto de Voluntad] viene <<del interior, de la conciencia inmediata [o íntima], en la cual el propio individuo se reconoce a sí mismo inmediatamente en su esencia, sin forma alguna, ni si quiera la del sujeto y objeto, puesto que aquí el que reconoce y lo conocido coinciden>>” (*Schopenhauer Werke*, I, p. 172) –Barrios Casares, Manuel, *Voluntad de lo trágico: El concepto nietzscheano de voluntad a partir de <<El nacimiento de la tragedia>>*, Biblioteca Nueva, España, 2002, p. 54–.” Y la intuición que podemos tener sobre la Voluntad se da gracias a que no sólo nos limitamos a la percepción sensible de las representaciones intuitivas, sino que además operamos con representaciones abstractas. Es así que, para ambos filósofos, esta intuición se da a conocer a través del arte, la cuál es una actividad que además de ser intuitiva, es libre y creativa (es la mediadora entre la irracionalidad de la Voluntad y el carácter inteligible de las representaciones). Lo que diferencia la postura de Schopenhauer con la de Nietzsche, es que el primero expone que la Voluntad es una unidad que se ve encarcelada en sí misma, ya que se niega la posibilidad de no ser, de descansar, y que sólo está ahí para vivir sin sentido ni dirección, y es ésta la que da paso a un mundo aparente que se caracteriza por ser finito y estar en constante caducidad (confirmando así que la existencia está llena de sufrimiento), pero que es el arte el que nos permite tener acceso a ésta, brindándonos un cierto alivio al poder contemplarla en su permanencia infinita; en cambio, para Nietzsche, el arte no tiene esa función de escapatoria del mundo fenoménico, sino que es el que nos lleva a conocer a la Voluntad, que resulta ser bella y que es la que permite la abundancia de la existencia (aunaremos en la interpretación nietzscheana en las conclusiones del presente trabajo).

representando, pero teniendo como parámetros la verosimilitud y la necesidad (sin ceñirse a lo real).

[1454 10] Puesto que la tragedia es una imitación de hombres mejores que nosotros, es necesario que imitemos a los buenos retratistas. Estos, al representar la forma particular [de los individuos] y hacerlos semejantes [a sus modelos], los pintan más bellos de lo que son. Eso mismo le sucede al poeta que, al representar a quienes son iracundos, perezosos o poseedores de parecidos rasgos de carácter, debe hacerlos sin embargo ilustres.

Teniendo estas distinciones, explica que las obras trágicas estaban basadas en las leyendas heroicas de la epopeya, en las cuales se modificaba el objeto *mimetizado* con ayuda de la τέχνη y de la ποιητική: los personajes principales tenían el aspecto de héroes épicos, es decir, eran representados de mejor manera de la que somos nosotros, al igual que las acciones.

[1449b 5] La epopeya concuerda con la tragedia en cuanto es una imitación métrica de acciones elevadas, pero difiere de ella en cuanto utiliza un metro único y es narrativa.

Si bien hay un acercamiento *mimético* con la epopeya, Aristóteles recomienda que no se le debe guardar demasiado apego debido a que tiene que entrar el proceso inventivo o creativo del poeta (características esenciales de la μίμησις, la τέχνη y la ποιητική): se pueden modificar los mitos ya conocidos, pero es mejor que el poeta invente los suyos propios, dejando a un lado su propia voz (narración en tercera persona) para que la acción, a través de los caracteres de los personajes, hable por sí misma de forma dramática (“la *mímesis* trágica de la acción se efectúa <<actuando, no mediante relato>>”<sup>40</sup>).

[1453b 23] No es lícito disolver los mitos [μύθους] establecidos [...] pero el mismo [poeta] debe inventar y utilizar bellamente los tradicionales.

---

<sup>40</sup> <sup>40</sup> Carmen Trueba, *Ética y tragedia en Aristóteles*, Anthropos editorial, España, 2004, p. 57.

Es aquí donde podemos ver la coincidencia con la interpretación nietzscheana de la tragedia en el ámbito dionisiaco, ya que el filósofo alemán se refiere al μῦθος como las narraciones explicativas que se usaban en la Grecia antigua para hablar de una cosmogonía en la cuál se basaban los poetas trágicos para llevar a cabo sus obras. Pero Nietzsche fue más allá de la interpretación aristotélica, definiendo al mito como la <<imagen compendiada del mundo>>, deviniendo un símbolo que representa lo que está más allá del humano (de ahí que introdujera a los dioses Apolo y Dioniso en su explicación de la tragedia griega), es decir, el mito es la naturaleza en su totalidad (la cual se conoce a través de la intuición). Es aquí donde se rompe la individuación, donde el mundo se nos aparece de manera inmediata y nos cuenta su verdad, deviniendo como aquel río que nunca deja de fluir y borrando ésta separación hombre-naturaleza. Esto es la Voluntad (representación metafísica de la naturaleza), la cual guarda el mismo sentido que los mitos: expandirse e incrementar su fuerza por medio de la poesía. Grave apunta, interpretando al filósofo alemán:

“El mito es la intuición [símbolo concebido en y por el pensamiento a partir de la inserción en lo real, no como figura lógica autónoma] que narra y figura el devenir mundo de un fondo primordial que en sí mismo se sustrae a toda figuración definitiva. En el mito se contempla el mundo y, dentro de éste, a la existencia humana. Aquí no hay disociación entre mundo y hombre, los dioses se funden en una verdad que los hace no sólo aparecer sino ser pertenecientes el uno al otro en el fondo primordial de la naturaleza. En el mito el hombre es mundo: las fuerzas configuradoras de éste son las mismas que configuran a aquél; sin ser lo mismo tienen un origen común.”<sup>41</sup>

Pero ya nos estamos desviando un poco del tema, por lo que regresaremos a Aristóteles. Retomando la introducción de mitos o leyendas heroicas epopéyicas en la tragedia, pero sin apegarse totalmente a ellas, es como Aristóteles nos explica la manera en que es más conveniente hacer tragedias, lo cuál da paso a un acierto poético con su fuerza de persuadir al espectador, teniendo en cuenta el placer propio de la tragedia.

---

<sup>41</sup> Crescenciano Grave Tirado, *Op. Cit.*, p. 41.

Es por esto también que la tragedia griega, a pesar de tener cierta relación con la epopeya, tiene que guardar distancia hacia ella: en la epopeya se relatan las hazañas de los héroes, convirtiéndolos en modelos a seguir; y en la tragedia, a pesar de que los personajes son igualmente representados mejor de lo que nosotros somos, se ven envueltos en situaciones paradójicas, donde sus acciones que pretendían ser justas los llevarán a su propia condena, causando en el espectador un efecto emocional específico (compasión y temor) de una manera bella. Aristóteles le llama a esos cambios de fortuna de los personajes *peripecia*.

[1452a 25] La peripecia es la transformación de lo actuado en su contrario [...]

La peripecia es el cambio de la *fortuna* (transformación en sentido contrario de la acción o lo actuado) del personaje, el cual no sobresale por su virtud o su justicia pero toma una decisión errónea y actúa de tal manera que cambia su destino hacia la desdicha, a pesar de no ser perverso o malvado. Éste elemento, fundamental en la producción del  $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$ , debe darse de manera probable o necesaria.

De igual manera, McKee introduce la peripecia a los acontecimientos o trama, pero lo vuelve más específico llevándolo a una trasmutación de valores (fuerzas políticas, económicas, ideológicas, biológicas o psicológicas) y no sólo a un cambio de acciones. Esos cambios los divide en escenas (apropiándose de la medida ya dada por el teatro). El total de escenas en un largometraje es entre cuarenta y sesenta, y lo ideal es que cada una de ellas resulte ser un acontecimiento, es decir, que no se vuelva explicativa sino que se de el cambio de valores dentro de ella. Las escenas (generalmente entre dos y cinco) crean secuencias, las cuales marcan un impacto mayor en la historia; y las secuencias, a su vez, forman actos, creando una gran alteración en los valores que definen la vida del personaje. Al respecto McKee nos indica:

“La diferencia entre una escena básica, una escena que actúa como clímax de una secuencia, y una escena que actúa como clímax de un acto es el grado de cambio que se produce, o para ser más precisos, el grado de impacto producido por ese cambio, para

mejor o para peor, en el personaje: en la vida interna del personaje, en sus relaciones personales, en su fortuna en el mundo, o en cualquier combinación de los tres.”<sup>42</sup>

Y más adelante indica el tiempo en el que se han de desarrollar:

“Lo habitual es que por cada escena de un minuto haya otra de cuatro. Por cada escena de treinta segundos haya una de seis minutos. En un guión que tenga el formato adecuado, una página representará un minuto en la pantalla.”<sup>43</sup>

Esto es, las unidades distribucionales están marcadas por los cambios de acontecimientos, las cuales logran un encadenamiento de nudos o tensiones en la historia. Es así como se logra una armonía, la cual también tiene que ver con la duración de la historia, la cual consta de tres grandes cambios, por lo general (esto depende de qué tan larga es nuestra obra, de qué tan talentosos seamos o de la necesidad de la introducción de tramas secundarias<sup>44</sup>).

Es así como se forma la <<trama>> (selección de los acontecimientos –con coherencia e interrelación– y de su temporalidad, los cuales dan forma a la narración), y son los diálogos y las descripciones los que nos ayudan a lograr esos cambios (del mismo modo que lo señala Aristóteles). Y es así como McKee expone los diferentes tipos de conflictos que se pueden utilizar en las historias, los cuales pueden ir de lo más particular (contra uno mismo: mente, cuerpo, emociones o sentimientos), hasta lo más general (relaciones personales, familiares, laborales, problemas con las instituciones, el ámbito social o el entorno físico). Aristóteles no abordó directamente este tema, pero está implícito en las características de la peripecia y del reconocimiento. La idea de que el protagonista tenga deseos y se encuentre en conflicto por la realización de éstos, también forma parte de la herencia que dejó aquella postura literaria donde se le otorgaba mayor importancia al personaje que a la historia (como fue mencionado anteriormente); aunque

---

<sup>42</sup> Robert Mckee, *El guión*, Alba, España, 2011, p. 63.

<sup>43</sup> *Ídem.*, p. 351.

<sup>44</sup> “Se puede utilizar una trama secundaria para contradecir la idea controladora de la trama central y enriquecer así la película con ironía.” *Op. Cit.*, p. 276.

Aristóteles no le tomó tanta importancia, en nuestros días es una manera de completar su teoría o, por lo menos, de ir más allá de ella para mejorarla.

Por otro lado, regresando a la *Poética*, tanto la peripecia como el reconocimiento (cambio de la ignorancia al saber, del cual la felicidad devendrá desdicha) son los que seducen al alma y los que dan paso al cambio de la fortuna del personaje dentro de las tragedias griegas.

[1452a 30] Reconocimiento, como el propio nombre lo indica, comporta un cambio de la ignorancia al saber, que [genera] el amor o el odio de quienes están predeterminados para la felicidad o la desdicha.

[1450a 30] las peripecias y los reconocimientos, principales recursos con que la tragedia atrae los espíritus, forman parte del argumento.

Si bien éstos elementos son importantes para que el espectador pueda apreciar los pesares trágicos, pueden ser omitidos, como dice Aristóteles, pero faltaría ese toque fantástico que podemos observar en dichas obras y no resultarían tan bellos. Dependiendo de su inserción o no, el  $\mu\theta\omicron\varsigma$  será simple (sin ellos, siendo la acción unitaria y continua) o complejo (con uno de ellos o con los dos, siendo lo ideal que contenga ambos). Puntualiza:

[1452a 20] El cambio debe producirse como consecuencia de la misma trama [ $\mu\theta\omicron\nu$ ], de modo que surja, necesaria o probablemente, de los acontecimientos previos.

Además de éstas dos partes constituyentes del  $\mu\theta\omicron\varsigma$ , hay otra: la acción pasional. Ésta permite acentuar la empatía con el espectador, ya que se refiere a las acciones que conllevan muerte, destrucción, enfermedad, y cosas por el estilo.

Ahora bien, estos tres elementos son parte del  $\mu\theta\omicron\varsigma$ <sup>45</sup>, del que hemos venido hablado casi desde el principio del texto sin haberlo definido aún, por lo que

---

<sup>45</sup> Como bien se mencionó anteriormente, la palabra  $\mu\theta\omicron\varsigma$  puede significar cosas diferentes. En general, y específicamente en lo que respecta al uso que le da Aristóteles, me referiré a éste como la parte que da forma a la tragedia (mientras el  $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$  le da figura). Debido a esto no me referiré al

ya se vuelve pertinente y necesario. Como bien señala Aristóteles, el μῦθος es el que dará paso a incontables acontecimientos de acuerdo al modo de μίμησις desde el que se esté creando la obra, es decir, de acuerdo al tipo de acción que se esté representando (en esta época es a lo que le llamamos géneros literarios). Como el tipo de acción en el que se está centrando su análisis es el relativo a la tragedia, se enfocará en éste únicamente, explicando cómo es que el μῦθος se debe de tejer para hacer obras de excelencia:

[1450a 5] Llamo aquí <<argumento>> a la unitaria composición de los hechos [...]

El mito es la *mímesis* de la acción y el principio y alma de la tragedia.

Debido a que el μῦθος es la μίμησις de la acción ejecutada por ciertos individuos, Aristóteles vincula la diversificación de dichas acciones con los diferentes tipos de carácter (lo que determina lo que son los personajes, su modo de conducta y que cosas eligen o rechazan en lo no manifiesto) y los diferentes modos de pensar de los personajes (a través de lo cual revelan su opinión acerca de lo que es factible o adecuado, por medio del diálogo), ya que <<el pensamiento y el carácter son las dos causas de la acción, y de acuerdo con los mismos todos los seres humanos llegan al éxito o al fracaso>><sup>46</sup>. Sin embargo, el μῦθος es el que les dará vida a los personajes (y no viceversa), ya que la composición de los hechos es donde se anida lo fascinante, lo especial, lo grandioso de las tragedias griegas. Con respecto a esto, Farfán puntualiza:

“[...] Aristóteles hace notar que una verdadera tragedia carece de valor si se limita a representar caracteres y se olvida de mostrarlos en acción, en comportamientos en donde

---

μῦθος en su particularidad de relato fundacional (mito), sino a un constituyente de la ποιητική, al estar unida con la τέχνη, desde un acto de μίμησις, es decir, a un elemento de las bellas artes, pero guardando sus particularidades de acuerdo al texto de Aristóteles.

<sup>46</sup> Aristóteles, *Poética*, traducción de Ángel J. Cappelletti, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela, 1998, p. 7 [1450a]

los hombres realizan elecciones, en donde la *eudaimonía*, el vivir bien, puede concretarse.”<sup>47</sup>

Con respecto a la prevalencia entre el personaje y la trama, McKee no deja pasar desapercibido el problema y expone:

“¿Qué es más importante, la trama o los personajes? Este debate es tan antiguo como el arte mismo. Aristóteles sopesó ambos y llegó a la conclusión de que la historia viene primero y los personajes después. Su opinión se mantuvo hasta que, con la evolución de la novela, el péndulo de la opinión se desplazó en dirección contraria. Ya en el siglo XIX había muchos autores que defendía que la estructura es un mero instrumento diseñado para exhibir la personalidad, que lo que el lector busca son lectores fascinantes y complejos. Hoy el debate continúa sin que se haya alcanzado ningún veredicto. El motivo de no llegar a una sentencia es sencillo: el planteamiento es engañoso.”<sup>48</sup>

Como podemos observar McKee toma un posicionamiento para tratar de erradicar dicha discusión, pero reconociendo que su respuesta no es definitiva o absoluta. En este caso, más que dar una solución, erradica el problema diciendo que hay un planteamiento erróneo, ya que la trama y los personajes se dan al mismo tiempo y no podemos pensar que uno está por encima del otro. Así mismo, de acuerdo con sus observaciones, el posicionamiento fundamental del que partirá el quehacer cinematográfico es que, para lograr escribir un guión, el autor precisa de una visión propia del mundo, la cuál no sólo tiene que verse reflejada en el contenido de su obra, sino que es la que le dará sentido y significado a la concatenación de acontecimientos. Esto es, si no se tiene una propia perspectiva de la vida, es difícil que uno tenga algo que decir. A este modo de creación se le denomina producción artística, en contraposición al quehacer con fines meramente lucrativos y de entretenimiento para las masas. Y, ¿qué da paso a la historia? McKee aclara que la materia prima de ésta no son las palabras, sino la acción (a la par de la postura

---

<sup>47</sup> Flores Farfán, Leticia, *Atenas, ciudad de Atenea. Mito y política en la democracia Ateniense antigua*, UNAM, México, 2006, p. 147

<sup>48</sup> *Op. Cit.*, p. 131

aristotélica), con sus expectativas y sus reacciones reales (que ya van directamente relacionadas con los personajes). Estas acciones tienen que ser posibles y necesarias (como lo señaló el estagirita) e incluyen conflictos<sup>49</sup> que las desencadenarán. Esto es, primero se escribe la historia con sus personajes y al último los diálogos. Es así que McKee señala que ya que la creación de la historia implica al mismo tiempo la creación de los personajes debemos preguntarnos quiénes son éstos, qué es lo que quieren, por qué lo desean, qué hacen para conseguirlo, qué los detiene y cuáles son las consecuencias de todo esto. Así, la construcción del protagonista requiere que éste tenga deseos, conscientes o inconscientes, que se vean en conflicto por su realización, ya que eso es lo que dará paso a la acción. Hay que tener muy en cuenta que, al ser un arte cinematográfico, el espectador irá construyendo al personaje en el transcurso de la acción y que, por lo tanto, es recomendable no presentarlo con cualidades *a priori* ni con movimientos matemáticos ya que esto no produciría una impresión genuina de vida, sino de personajes que actúan mecánicamente.

“Un personaje será las decisiones que tome sobre las acciones que realice. Una vez que la acción ha tenido lugar, los motivos por los que la hizo se disuelven en lo irrelevante.”<sup>50</sup>

Con base en esto, McKee da una *fórmula* para construir un personaje y explica cómo volverlo protagonista (éste se distingue por su voluntad); y, a pesar de la discusión que lo antecede acerca de la importancia del personaje sobre la trama o viceversa, el autor no antepone la construcción de uno sobre otro ya que los presenta con el mismo grado de importancia, como bien hemos mencionado anteriormente:

---

<sup>49</sup> El conflicto es un recurso literario que consiste en la introducción de acontecimientos que van en contra de los deseos u objetivos del protagonista. El conflicto puede resultar del interior del personaje (pensamientos o sentimientos contradictorios) o de su entorno. La teoría que gira en torno a los tipos de conflictos es muy amplia y diversa. Por su parte, McKee expone su propia teoría del conflicto, la cual será mencionada más adelante.

<sup>50</sup> Robert Mckee, *El guión*, Alba, España, 2011., p. 448.

“La estructura y los personajes están entrelazados. La estructura de los acontecimientos de una historia se traza con las decisiones tomadas por los personajes en situación de presión y las acciones que deciden llevar a cabo, mientras que los personajes son unas criaturas que surgen y se ven alteradas por cómo decidan actuar en una situación de tensión.”<sup>51</sup>

Y es que se tiene que lograr una armonía interna en la estructura de nuestra historia, de tal manera que pueda llegar a resultar una experiencia emocionalmente satisfactoria pero que también guarde en ella un sentido o significado (idea oculta por el velo de las emociones) que nos haga apreciar algo que no habíamos observado sobre la realidad o sobre la vida, independientemente de que se llegase a plantear alguna lección moral.

Regresando a Aristóteles, a pesar de que el estagirita señale que el  $\mu\theta\omicron\varsigma$  es uno, no significa que esto sea porque se referirá a un sólo personaje, ya que la unidad no se logra al contar todas las cosas que le pasan o hace éste, sino a que los hechos surjan por necesidad o probabilidad de otro.

[1451a 30-35] Es necesario, pues, que, así como en las otras artes imitativas una sola imitación corresponde a un solo objeto, así también en el argumento [ $\mu\theta\omicron\nu$ ], que representa una acción, se imite su totalidad única, y que las partes de los acontecimientos se hallen de tal modo dispuestos que, al cambiar o ser eliminada una de ellas, el todo quede trastocado y subvertido, ya que algo cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto visible no forma parte del todo.

[1459b] [...] en la tragedia no se pueden representar simultáneamente varias acciones parciales sino una sola, que se da en e escenario y constituye el papel de los actores.

[1450a 5-10] [...] la imitación consiste en un mito actuado. [...] los elementos de toda tragedia son seis, y de acuerdo a cómo son ellos resulta una tragedia de tal o cual especie. Ellos son: el argumento, los caracteres, el pensamiento, el espectáculo y el canto.

---

<sup>51</sup> *Ídem.*, p. 138.

De acuerdo con esto, la composición del μῦθος no se refiere a la añadidura de hechos por accidente o de forma mecánica, sino a una unión vital de las partes (unión necesaria). Ésta se puede llevar a cabo de diversas maneras (Aristóteles ejemplifica varios estilos, en los cuáles no nos detendremos), lo cual hace que haya diferentes tipos de tragedias según el tipo de acción que se lleve a cabo y según los otros cinco elementos que la componen: el carácter que se le asigne a los personajes (esto se refiere a los recursos mediante los cuales se hace la μίμησις), el lenguaje que se utilice (refiriéndose al cómo es que se realiza la μίμησις), los pensamientos que tengan los individuos, los cantos que se usen y el espectáculo que se quiera poner en escena (estos aspectos son las cosas que se *mimetizan*). Así, aunque el tema sobre la condición trágica del humano prevalezca, no se agotarán las posibilidades de creación o invención de estas obras. Pero, como bien se ha señalado, lo principal es el μῦθος, es decir, la organización de los hechos, porque éstos se dan a través de la μίμησις de la vida misma, de los espejos empañados de la felicidad y de los laberintos de la desdicha: el μῦθος está conformado de acciones que nos hablarán de nosotros mismos al hablarnos de otros, lo cual nos dejará ver por medio de las consecuencias de la historia que nuestro actuar determina, hasta cierto punto, nuestra fortuna o nuestra desdicha, pero sin olvidar que el azar puede jugar con nuestro destino. Al respecto Carmen Trueba nos indica:

“Aristóteles prefiere [...] un tipo de composición de la trama que presente los hechos de una manera que produzca la impresión de que los acontecimientos se siguen unos de otros, y que las consecuencias desastrosas se derivan de las decisiones equivocadas de un agente. De acuerdo con la *Poética*, entre la acción trágica y sus consecuencias, felices o desgraciadas, tiene que haber una especie de necesidad o conexión interna; no una mera sucesión o relación externa debida a la intervención de alguna deidad *ex machina*.”<sup>52</sup>

Aristóteles continúa: el μῦθος es el fin de la tragedia.

---

<sup>52</sup> *Op. Cit.*, p. 117.

[1450a 20] De tal modo, los hechos y el argumento constituyen el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todo.

Al igual que el estagirita, McKee habla de la trama como el principal elemento de los guiones, trama que está compuesta por un acontecimiento y/o series de acontecimientos que <<suma y concentra todo el significado y la emoción>> de la narración, pero evidentemente omite la relevancia y el acercamiento que tiene con Aristóteles al hablar de μῦθος como trama, con sus hechos, acontecimientos y la acción:

[1449b 25] la imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación [καθαρσις] de estas pasiones.

Y así podemos observar que la propuesta de Aristóteles es definir al μῦθος como un compuesto de hechos o acciones, pero de una sola acción, en lo cual aunaremos a continuación. Aristóteles señala que las acciones deben de ser completas, esto es, que tengan un inicio, un medio y un fin. Éstas deben de estar entrelazadas de manera necesaria o verosímil (no accidental) teniendo acontecimientos posibles o imposibles, pero sin hacer referencia a acontecimientos que realmente suceden (como en la historia), sino a los que podrían suceder de acuerdo a la verosimilitud interna del mismo μῦθος. A parte de estar ordenadas, deben contar con cierta dimensión y ser desarrolladas de manera dramática. Es en este sentido que Aristóteles nos habla de las proporciones que el μῦθος debe guardar:

[1450b 35] Porque lo bello se encuentra en la magnitud y el orden.

[1451a 5] Y así como un todo o un animal deben alcanzar cierto tamaño pero ser bien abarcables con la vista, así también los argumentos [μῦθος] han de tener determinada extensión, pero ser fáciles de recordar.

Así, mientras más extensa resulte, será más bella, pero la condición es que sea fácilmente comprensible, abarcando de manera adecuada el cambio de la fortuna a la desgracia o viceversa, por medio de sucesos necesarios o probables. Esto debe de ser así debido a que la tragedia enseña sobre la conducta del hombre (lo cual tiene que ver con la conciencia trágica antes mencionada, pero de la que Aristóteles no se ocupa) y porque esta enseñanza conlleva fines ético-políticos. Para que este aprendizaje sea posible y haya un placer al contemplar las obras poéticas, es necesario que el μῦθος, a través de la μίμησις, de paso a un goce estético, lo cual no se limita a la conciencia de lo trágico o a la interpretación de la obra (placer cognitivo), sino que también tiene que ver con lo sensitivo-intuitivo, es decir, con la ejecución, la composición de colores en el escenario, la empatía que logre el espectador a través de la acción, etc.

Hemos dejado en claro las partes cualitativas de la tragedia en general (μῦθος, carácter, lenguaje, pensamiento, espectáculo y canto), y empezaremos a hablar de las partes cuantitativas. Éstas se dividen en dos, a su vez: 1) las *formales*: prólogo (parte que antecede al coro), episodio (lo que sucede entre los coros), éxodo (parte después de la cual ya no hay coros) y coral (que a su vez se divide en párodo –primera expresión del coro–, estásimo –coro sin anapestos ni troqueos–, y como –lamento del coro y de los actores–); y 2) las *materiales*: nudo (abarca desde el inicio hasta la peripecia) y desenlace (transcurre desde la peripecia hasta el final).<sup>53</sup> Las primeras son particulares de las tragedias y de alguna que otra obra teatral, por lo que han quedado prácticamente obsoletas, pero las segundas son las que más se han retomado en la crítica tanto literaria como cinematográfica. En el caso de los largometrajes cinematográficos, el primer cambio o acto se da en los primeros treinta minutos o el equivalente al veinticinco por ciento de nuestra obra, el segundo durante los próximos setenta minutos (pensando que tuviese una duración de ciento veinte minutos) y el tercer acto se da en los últimos veinte minutos de la película, aproximadamente.

---

<sup>53</sup> No aunaremos en estos elementos, de la misma manera en que Aristóteles tampoco lo hace.

Posteriormente, y con el fin de obtener una armonía en la obra, McKee habla sobre la composición, la cual consta de siete elementos, y es la que da paso a la forma:

“*Composición* significa la ordenación y el encadenado de escenas. Como compositores que eligieran notas y acordes, damos forma a las progresiones seleccionando qué incluir, qué excluir, qué poner delante y qué poner detrás. La tarea puede resultar angustiosa porque, según vamos conociendo el tema, cada posibilidad narrativa parece cobrar vida y dispersarse en una dirección diferente. La tentación que provocaría el desastre sería incluirlas a todas de alguna manera. Afortunadamente el arte ha desarrollado una serie de cánones de composición para guiarnos; *la unidad y la variedad, la medición, el ritmo y el tiempo, la progresión social y personal, la ascensión simbólica e irónica y el principio de la transición.*”<sup>54</sup>

Aristóteles ya había nombrado la mayoría de estos elementos, pero, como dijimos al principio de este capítulo, pareciese que está por demás citarlo.

Concluyendo, entonces, con la analogía entre el  $\mu\theta\omicron\varsigma$  y lo dionisiaco, hay que aclarar que aunque el  $\mu\theta\omicron\varsigma$  pareciera estar más apegado al ámbito apolíneo que describe Nietzsche (concepto que será definido en el siguiente apartado), debido a que el estagirita le da una mayor importancia al cómo escribir la *trama* o *historia* (característica también del  $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ ) que a la perspectiva cosmogónica del autor, no deja completamente a un lado el ámbito dionisiaco, ya que habla del interés sobre lo universal que le dará nacimiento a los temas de la poesía (a la par de la filosofía) y aunque no desarrolla mucho éste punto, porque le interesa más exponer las técnicas que hacen que un poeta sea bueno en su arte, deja presente que la teorización sobre lo humano en general son las que estarán guiando las obras. Así:

“[...] la tragedia convierte el caso trágico particular en todo un arquetipo de acción y de carácter, permitiendo que el sentido de la obra trágica no quede limitado a una acción singular y por ello asuma un alcance universal.”<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> *Op. Cit.*, p. 347.

<sup>55</sup> Trueba, Carmen, *Ética y tragedia en Aristóteles*, Anthropos editorial, España, 2004, p. 70.

Por otro lado, hemos ido exponiendo algunos puntos que McKee retomó de la teoría aristotélica, ya sea implícita o explícitamente, estructura de presentación que seguiremos en el siguiente apartado.

## 2.2 El λόγος y lo apolíneo.

El siguiente elemento importante, a nuestro parecer, y que guarda el segundo lugar en relevancia (de manera implícita) dentro de la estructura de la tragedia (después del μῦθος, evidentemente) es el λόγος (*lógos*), el cual tiene dos momentos, según nuestra interpretación: uno que señala el tema en general de la obra y se puede traducir como <<argumento>> o <<trama>>; y otro unido con el μῦθος y los demás elementos de la tragedia, mostrándose como palabra discursiva o diálogo<sup>56</sup>. En cuanto al primero, es la base discursiva de las tragedias griegas, es

---

<sup>56</sup> A diferencia del μῦθος, el concepto de λόγος no guarda tantos matices interpretativos. Es cierto, como se ha mencionado anteriormente, que a estos dos conceptos se les relaciona continuamente contraponiendo el uno con el otro, pero, en el caso de la definición del λόγος, esta contraposición nos resulta útil. Así, si el μῦθος representa una serie de narraciones mitológico-cosmogónicas que sustentan la constitución de la *polis* y de la realidad, el λόγος se contrapone con una postura más *racional* (en tanto que concierne a un pensamiento más consciente y dirigido) para dicho fundamento. Es de este modo que, comúnmente, el λόγος es traducido como <<argumento>> o <<discurso>>. Éste es usado para expresar teorías, conducir a una conclusión, exponer pruebas o dar alguna explicación. Es decir, el λόγος es el que expresa el pensamiento *racional* o abstracto (lo cual no quiere decir que el μῦθος carezca de razón). Sin embargo, también es traducido como <<fábula>>, <<trama>> o <<relato>>, en tanto que muestra una historia de forma narrativa. De este mismo modo, también es referido a frases o expresiones, en tanto que forman un discurso dentro de una obra literaria, o meramente como palabras ya que son las que constituyen a la lírica o a la dramática. Las otras interpretaciones que se le pueden dar a este concepto, van encaminadas hacia este campo de la razón. Como podemos observar, tenemos dos partes importantes del λόγος: por un lado se refiere al contenido general de la tragedia, ya que nos indica el argumento o la trama que abordará dicho

decir, es el que les da figura, en tanto razón y sin razón (irracional –*αλογον/alogon* –), como señala Aristóteles:

[1460<sup>a</sup> 25-30] Los relatos [*λογους*] no deben de constar de elementos inexplicables [irracionales o gratuitos], sino que, en cuanto sea posible, nada inexplicable ha de haber. Si los hubiera, deben ubicarse fuera del relato [*μῦθος*] [si los hubiere, deben hallar su clave en un espacio-tiempo extra-argumental...] pero no en el drama [...].

Y es por esto que lo tomamos análogamente con el instinto apolíneo nietzscheano, ya que este es el mundo de las figuras, el mundo onírico, el cual aporta la necesidad de ser en la poesía y es la que aterriza las ideas soñadas, la que se vuelve explicativa, aunque de apariencias oníricas (y si se lleva a un punto enfermo, olvidándose de su antítesis dionisiaca, forma a un monstruo que sólo se basa en la teoría y en lo académico –hombres enfermos que sólo creen en la razón –):

“La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo, más aún, también, de una importante mitad de la poesía. Gozamos en la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan, no existe nada indiferente ni innecesario. En la vida suprema de esa realidad onírica tenemos, sin embargo, el sentimiento traslucido de su *apariciencia* [...]”<sup>57</sup>

El hombre, explica Nietzsche, contempla y experimenta éste mundo onírico, el cuál, a pesar de que no está conectado con <<la altura intelectual>> (el arte no pertenece al ámbito académico), tiene cierta causalidad lógica en sus líneas y contornos, haciendo que podamos tener una experiencia directa de él en nuestro entendimiento. Esto lo logramos gracias a las imágenes (tanto agradables como desagradables), con las cuales nos anclamos al mundo y realizamos la interpretación de la vida, dando paso hacia el rompimiento de la individuación y

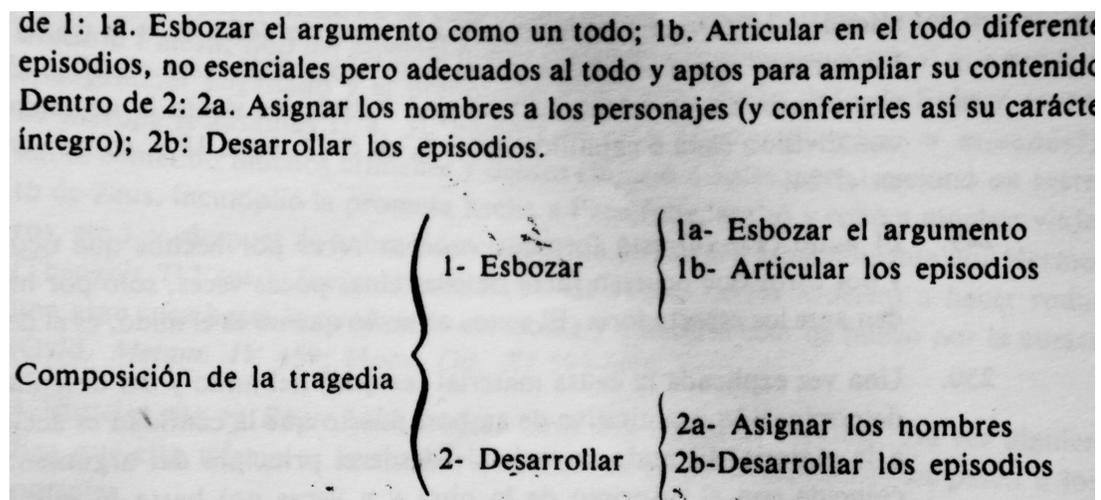
---

relato; y por otro lado hace referencia a lo que se dice dentro de ésta, es decir, a los diálogos que corresponderán a cada personaje.

<sup>57</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, España, 2007, p. 42.

abriendo camino hacia la fantasía, es decir, damos un paso de lo apolíneo hacia lo dionisiaco.

Por otro lado, continuando con la *Poética*, el λόγος (en tanto que trama o argumento) puede estar ya hecho, es decir retomado (las tragedias griegas eran las mismas historias contadas de diferentes maneras), o puede ser creado por el poeta, pero primero debe de ser esbozado de manera general para, posteriormente, ser dividido en episodios y, ahora sí, tejerlo con el μῦθος (las acciones o acontecimientos) y los demás elementos, logrando amplificar la obra con sucesos correctamente ordenados. De acuerdo con esto, Cappelletti realiza el siguiente esquema:



Así, el λόγος también hace que haya diversidad en las tragedias ya que éste es la idea en general de la obra, es el que le da la figura, el que da el inicio de partida, la idea guía a la que se le podrán agregar las suficientes acciones para que quede lograda de una manera hermosa y provoque la *καθαρσις* propia de ella.

En cuanto al segundo momento del λόγος, éste aparece al unirse con el μῦθος por medio del pensamiento y el lenguaje (los efectos del pensamiento se logran a través de la palabra), los cuales tienen que ser bellos. Así, el pensamiento será expresado por medio de este λόγος (diálogo/discurso), siendo el lenguaje

(facultad de expresarse por medio de palabras que tiene como virtud la claridad sin ser trivial) el elemento formador de éste.

[1456b] Partes de ellos son la demostración, la confutación, y la producción de pasiones (como la compasión, el temor, la ira, y otras parecidas) y además la amplificación y la reducción.

Esto es así porque, siempre que se habla, se hace con una intención, y esta es la que revela el pensamiento del personaje, lo cuál nos deja ver la íntima relación entre la razón y el lenguaje<sup>58</sup>. De este modo, podemos proponer al λόγος como aquel que conforma un discurso (que, en efecto, es unas de las traducciones), el cuál es una unidad compuesta que tiene partes con significado por sí mismas o no, con verbos y nombres o sin ellos, y que expresa una sola realidad de manera general.

En cuanto a los diálogos McKee, al estar situado en el logro de escribir guiones cinematográficos, propone posponer la escritura de estos hasta que ya no quede de otra más que su introducción, ya que de lo contrario se mermaría la creatividad.

“Si escribimos los diálogos antes de saber *qué ocurre*, inevitablemente nos enamoraremos de nuestras palabras; nos resistiremos a jugar con los acontecimientos y explorarlos, a descubrir cuán fascinantes se pueden volver nuestros personajes porque ello significaría tener que cortar nuestro precioso diálogo.”<sup>59</sup>

Pero esta tarea, señala McKee, no es tan sencilla como parece, es decir, uno no puede sentarse y de la nada empezar a escribir, hay ciertos requisitos previos, como el talento *literario*, definido por McKee como:

---

<sup>58</sup> En cuanto al lenguaje, Aristóteles señala: [1460b 5] El lenguaje debe ser empeñosamente trabajado sólo en las partes ajenas a la acción, que no se refieren a las costumbres o al pensamiento, porque un lenguaje excesivamente brillante hace perder de vista los caracteres y el pensamiento.

<sup>59</sup> *Op. Cit.*, p. 495.

“[...] la conversión creativa de un lenguaje ordinario en una forma superior, más expresiva, que describa el mundo con elocuencia y capture sus voces humanas.”

Sin embargo, no se hace referencia al lenguaje como algo meramente ornamental, sino como una herramienta gracias a la cuál se podrá expresar (aunque no siempre de manera fiel) nuestra comprensión de la realidad. Así, este talento que propone McKee se refiere al hecho de ir más allá de los acontecimientos cotidianos de la vida para otorgar un significado mayor y poder enriquecer nuestra narración (es ahí donde nuevamente entraría el papel del *μῦθος*, según la propuesta de Aristóteles). Así, narrar se vuelve:

“[...] la demostración creativa de la verdad. Una historia es la prueba viva de una idea, la conversión de una idea en acción. La estructura de los acontecimientos de una historia será el medio que utilizemos primero para expresar y luego para demostrar nuestra idea... sin explicaciones.”

“El truco consiste en no ser esclavos de las ideas propias, sino en sumergirse en la vida.”<sup>60</sup>

Es así que, posteriormente y regresando con Aristóteles, el *λόγος* aunado al *μῦθος* dan paso al carácter, ya que conceden una determinación al personaje en tanto su pensar y su actuar (los actos también tienen que presentarse según lo que se quiera lograr: compasión, temor, algo grandioso o probable), y estos, al igual que la organización de los acontecimientos, deben de ser probables o necesarios:

[1454a 35] [...] de manera que el hecho de que tal personaje diga o haga tal cosa resulte necesario o probable y el hecho de que esto suceda después de aquello sea también necesario o probable.

Para concluir con la analogía entre el *λόγος* y lo apolíneo, la definición del término griego nos permite colocarlo dentro del instinto encabezado por la figura de Apolo ya que, como antes hemos mencionado, éste conforma lo particular o la

---

<sup>60</sup> *Ídem.*, pp. 143, 157.

individuación, es decir, lo apolíneo representa o da figura a la historia o narración, creando el argumento en general y la particularidad de los personajes (diálogos a partir de sus pensamientos y de sus caracteres), y porque ambos tienen que ver con el entendimiento lógico, ya que a través de la causa-efecto que observamos en las acciones de los personajes nos anclamos e interpretamos el mundo de manera racional, ya sea analizando sus pensamientos o su lenguaje, sin acudir de una manera inmediata al acercamiento con lo Uno Primordial: todo esto se queda en la apariencia, en las bellas figuras, en el mundo onírico, ya que depende de la manifestación fenoménica y del límite temporal, mismo en el que se desenvuelven, sentido que puede ser narrado de acuerdo a los hechos que la conforman (vida histórica, en términos nietzscheanos).

Por otro lado, según la exposición del Doctor Crescenciano Grave, Nietzsche también tuvo su propia definición del *λόγος*, el cuál tenía que ver con el proceso de *poiesis*:

“En [Nietzsche], el *logos* se afirma también como *poiesis*: padecimiento por *alumbrar* en el pensar la azarosa necesidad fundamentadora e impulsora de mundos.”<sup>61</sup>

El otorgarle este aspecto al *λόγος* es cargarlo de un quehacer creativo, que tiene que ver con ese mundo de los sueños que da paso a las figuras bellas. No obstante, también hace referencia a la creación de fundamentos lógicos o racionales que expliquen la realidad, o traten de explicarla (cosa que Nietzsche criticó posteriormente en otros textos), conllevando diferentes fines (como el de crear una ética y/o consolidar una sociedad, por ejemplo).

Ahora bien, si pensamos en todas estas características que ponemos dentro del instinto apolíneo, podríamos pensar que la definición que Aristóteles da sobre el *μῦθος* tiene una relación mas cercana con este mundo que con el dionisiaco, debido a que lo describe como una acción completa que forma a los personajes y que a la vez es formada por ellos, lo cual la encerraría en un campo de lo particular, de la individuación. Sin embargo, yendo un poco más allá de la interpretación aristotélica

---

<sup>61</sup> Crescenciano Grave Tirado, *Ibidem.*, p. 18.

y basándonos en un análisis etimológico de la palabra, el μῦθος, al representar la acción completa, tiene un trasfondo que lo liga a una interpretación y carga cosmogónica de la realidad, es decir, guarda en él un sentido dionisiaco (vida cósmica, metahistórica, en palabras de Nietzsche) que tiene que ver con la vida en general (con la naturaleza), la cual va renovándose constantemente, sin depender del aparecer y desaparecer de los particulares (de la vida fenoménica). De esta manera, hay un punto de partida desde el Uno Primordial o Voluntad, el cual nos lleva a un estado de embriaguez que rompe con nuestra individuación (olvido de sí) y con ese mundo apolíneo de las apariencias, haciendo que retornemos a la esencia o verdad íntima de las cosas, de lo múltiple y de la forma.

Por otro lado, Karmela Economopoulou nos muestra otra luz:

“*Emotion and action* are a periphrasis for the world μῦθος, which in ancient Greek bears the meaning of plot. So, emotion and action is actually plot. Confusions arise when, in other parts of *Poetics*, Aristotle refers to *action* alone and not to *emotion and action* together. [...] Action (*praxis*), for Aristotle, comprises not only what a person did, but the whole working out of the action and the consequences of his/her actions, that is, what has happened to the person after he has acted.”<sup>62</sup>

Es de esta manera como también se muestra que el μῦθος es un concepto mucho más complejo que incluye no sólo al individuo o personaje de una historia, sino a una red de acontecimientos derivados de acciones, es decir, corresponde a la vida misma, del mismo modo que a fuerzas mayores como la fortuna (εὐδαιμονία)<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Economopoulou, Karmela, *Ibidem.*, pp. 35, 36

<sup>63</sup> “*Εὐδαιμονία* is an action and *not* a psychological state, as it is believed today. *Εὐδαιμονία* and *κακοδαιμονία* – which is translated by Butcher as *life* – can happen only through action. Sikoutris explains that what Aristotle means by using *and its end* is that the higher end of existence and every *action* is good fortune. Finally, the quality of virtue is not by itself good fortune, because it is possible for one to have a virtue that is not a benefit to the person and cannot induce happiness or good fortune unless this virtue is put in use, unless – in other words – the virtue becomes action.” *Ídem* pp. 36, 37.

Sin embargo, viene a colación el recordatorio de mantener una armonía entre estos dos instintos (lo apolíneo y lo dionisiaco) o entre el μῦθος y λόγος, ya que todo en exceso o carencia crea patologías. Como el propio Nietzsche nos indica:

“[...] es la imagen simbólica del mito la que nos salva de la intuición inmediata de la Idea suprema del mundo, y son el pensamiento y la palabra los que nos salvan de la efusión no refrenada de la voluntad inconsciente.”<sup>64</sup>

De este modo, continúa Nietzsche:

“El *mito trágico* sólo resulta inteligible como una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos; él lleva el mundo de la apariencia a los límites en que ese mundo se niega a sí mismo e intenta refugiarse de nuevo en el seno de las realidades verdaderas y únicas [...].”<sup>65</sup>

Cabe mencionar, regresando a la postura aristotélica, que ambos no serían posibles sin la μίμησις, la cual también hace que haya diversidad no sólo en las historias, sino también en la manera de contarlas (narrativamente), en la división de géneros y en las otras artes que abarca el ámbito cinematográfico (música e imagen).

### 2.3 La καθαρσις.

Habiendo aclarado la estructura de la tragedia griega, en tanto la unión del μῦθος y el λόγος (que es lo que nos interesa para plantear una propuesta de escritura del guión cinematográfico, en conjunción con la postura nietzscheana de la tragedia griega), pasaremos al tema de la καθαρσις (*kátharsis*, catarsis), siendo ésta el fin de dichas obras. Así, Ricœur propone que hay que poner atención en que

---

<sup>64</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*

<sup>65</sup> *Idem.*

el μῦθος es el que da paso a la καθαρσις, ya que debe de haber una comprensión del primero para que suceda el segundo:

“Este vínculo entre *mithos* y *kátharsis* es tan fuerte, que es reversible: la depuración poética retrocede en cierto modo hacia el interior de la obra en dirección a lo que Aristóteles llama incidentes espantosos y lamentables tejidos en la trama misma de la fábula, lo que les permite contribuir a la inteligencia del drama.”<sup>66</sup>

Pero, independientemente de que estemos de acuerdo o no con Ricoeur, lo que importa en el sentido de nuestro trabajo es ¿a qué nos referimos cuando hablamos de la καθαρσις<sup>67</sup>? Evidentemente la καθαρσις no sólo se presenta en las tragedias griegas, pero debe ser tal la estructura de éstas que nos tienen que producir temor<sup>68</sup> y compasión<sup>69</sup>. Sobre esto, hay solamente dos fragmentos explicativos en la *Poética*:

[1449b 25] Es, así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado [con ritmo, armonía y canto, utilizándolos según el efecto que se quiera lograr] en cada parte, por medio de la acción y no de la narración [relato], que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación [catarsis] de estas pasiones.

---

<sup>66</sup> Paul Ricoeur, *Una reaprehensión de la Poética de Aristóteles*, en Barbara Cassin, *Nuestros griegos y sus modernos*, Manantial, Argentina, 1994, p. 223.

<sup>67</sup> Dejaré el término en griego por mera formalización. καθαρσις significa literalmente <<quitar, eliminar>> (I. Düring).

<sup>68</sup> “[...] pasión penosa que nace de la posibilidad de que uno pueda sufrir en el futuro no lejano un daño o un dolor que no nos es posible evitar (*Retórica* 1382a21 y ss).” *Ídem*, p.151

<sup>69</sup> “En *Retórica* 1385b13 y ss, Aristóteles dice que la compasión es un pesar penoso suscitado por el dolor o el sufrimiento de otro por lo que compadecerse de alguien implica que uno crea realmente que ese alguien está sufriendo gravemente y, por tanto, esté imposibilitado de *eudaimonía* plena. Asimismo, Aristóteles precisa en *Poética* 1453a3-5 que la compasión surge cuando la persona sufriendo no merecía el dolor que está padeciendo; la compasión se distingue así de la censura moral porque no podemos sino compadecernos de una persona cuya desdicha no es producto de sus malas decisiones.” Farfán Flores, *Op cit.*, p. 150

[1453a 5] La compasión es por quien no merece [sufrir]; el temor es por quien es semejante [a nosotros] [...]

Si bien el primer fragmento precisa parte de la estructura de la tragedia (donde queda claro que la acción imitada, como bien señala Ricoeur, es más importante que el modo de narrar, puesto que por ella se obtendrá la *καθαρσις*<sup>70</sup>), no nos aclara lo que se está entendiendo al utilizar dicho término. Esquilo, por un lado, propuso que la fuerza trágica reincide en la tormenta purificadora que se obtiene a partir de la obra representada, y Aristóteles, por otro lado pero a la par, especificó que era la purificación de la compasión y el temor lo propio de las tragedias, como antes lo hemos mencionado. Para aclarar este punto, podemos

---

<sup>70</sup> “La *καθαρσις* (catarsis) ha sido entendida de muchas maneras, algunos la conciben como un efecto moral y le asignan la función de equilibrar las pasiones y llevarlas a un término medio (Lessing), o la de procurar a los espectadores una educación moral (Schelling); mientras que otros la conciben ya sea como una cura de las emociones perturbadoras (J. Bernays) o como una clarificación intelectual que nos aporta una comprensión adecuada de las situaciones trágicas y la condición humana (L. Golden); o bien como una clarificación emocional de nuestros valores prácticos (M. C. Nussbaum).” “Otros autores, por su parte, insisten en la naturaleza religiosa original de la tragedia y le adscriben una función orgiástica y purificadora distinta, ya sea porque consideren al drama trágico una especie de fármaco colectivo de la violencia y la culpa originales (Joseph Kott), o porque conciban a la catarsis como una cura entusiástica y musical del dolor propio de la existencia humana (Nietzsche)” *Op. Cit.*, pp. 45, 48.

“Sabemos que la *katharsis* puede ser interpretada de dos maneras [...] Para una de éstas interpretaciones, se trata de la purificación que nos libera de nuestras pasiones propias [...] entendiéndose por tanto la purificación en los términos médicos tradicionales de acción homeopática, liberación del espectador por participación en la pasión de los personajes. La purificación se impondría entonces como aceptación de aquello de lo que no es posible prescindir, y nos purificaríamos sin quererlo siquiera. En este sentido, la tragedia sería una máquina coribántica y psicagógica. [...] La otra interpretación entiende la *katharsis* de manera alopática, como purificación sufrida por las pasiones mismas, en tanto representadas y vistas de lejos como pasiones de los otros por la mirada fría de un espectador convertido en un ojo puro y desencarnado sobre un texto del que disfruta. En este caso el espectador tendría libertad para juzgar si la purificación tuvo lugar realmente, y de sentir el consiguiente placer, o bien para rechazar su efecto catártico. Pero, si entiende la tragedia en su estrategia victoriosa, su libertad se reduce: él escapa al imperio de los sentidos, pero se somete al imperio del sentido (trágico).” Barbara Cassin, *Op. Cit.*, pp. 209, 210.

recurrir a su teoría ética, donde la *καθαρσις* se puede entender como un equilibrio de dichas pasiones, las cuales no nos permiten actuar correctamente si están en exceso o en ausencia, ya que la falta de ellas haría que no hubiese empatía con el sufrimiento del otro y su presencia excesiva nos harían tenerle miedo a la vida: al tener contacto con las tragedias griegas, el espectador se abre a la otredad, cae en cuenta de que el otro también sufre y, al mismo tiempo, de que él mismo puede sufrir de la misma manera.

Es decir, a partir de dicha empatía y de acuerdo a la teoría del término medio aristotélico, debemos de equilibrar dichas pasiones de manera prudente.

“Teniendo en cuenta el concepto aristotélico de la virtud ética, que es siempre término medio entre dos vicios opuestos, [Lessing] concluye que la *Καθαρσις* trágica consiste en <<la transmutación de las pasiones en prácticas virtuosas>>, lo cual equivale al logro de una moderada compasión (término medio entre la indiferencia ante el dolor ajeno y la excesiva misericordia) y a un moderado temor (término medio entre el imperturbable coraje y el terror pánico).<sup>71</sup>

Esto nos permitiría poder vivir en sociedad y armonía con el otro, pero, al mismo tiempo, vivir bien nuestra propia vida sin miedos y desconfianza en la naturaleza, los humanos, los dioses, etc. (aunque no podamos evitar todos los infortunios, podríamos dirigirnos a la vida de una manera más amena, más humana, cuestionando los efectos de nuestras acciones y tratando de no afectar a los demás con las mismas). Y al hablar de equilibrio en las pasiones, no es que nos refiramos a estas como buenas o malas, ya que ni el mismo Aristóteles las vio de esa manera, sino que tan sólo las padecemos y su exceso o defecto nos causan ciertos daños patológicos y, en su relación con las virtudes, hacen que actuemos de una manera desmesurada o , por el contrario, más débil, como bien lo señala en la *Ética Nicomáquea*:

[1104b 15] [...] el placer y el dolor acompañan a toda pasión, entonces por esta razón también la virtud estará relacionada con los placeres y los dolores. Y lo indican también

---

<sup>71</sup> Ángel J. Cappelletti “Introducción” en Aristóteles, *Poética*, p. XVI-XVII.

los castigos que se imponen por medio de ellos: pues son una medicina, y las medicinas por su naturaleza actúan por medio de contrarios. Además, como ya dijimos antes, todo modo de ser del alma tiene una naturaleza que está implicada y emparentada con aquellas cosas por las cuales se hace naturalmente peor o mejor; y los hombres se hacen malos a causa de los laceres y dolores, por perseguirlos o evitarlos, o los que no se debe, o cuando no se debe, o como no se debe, o de cualquier otra manera que pueda ser determinada por la razón en esta materia. [...] Queda, pues, establecido que tal virtud tiende a hacer lo que es mejor con respecto al placer y al dolor, y el vicio hace lo contrario.

[1105b 25] [Facultades son] aquellas capacidades en virtud de las cuales se dice que estamos afectados por estas pasiones, por ejemplo, aquello por lo que somos capaces de airarnos, entristecernos o compadecernos; y por modos de ser, aquello en virtud de lo cual nos comportamos bien o mal respecto de las pasiones, por ejemplo, en cuanto a encolerizarnos, nos comportamos mal, si nuestra actitud es desmesurada o débil, y bien, si obramos moderadamente; y lo mismo con las demás.

Así mismo, en la *Retórica*, Aristóteles ejemplifica por medio de la ira, el miedo, la venganza, entre otras, cómo es que nos pueden resultar inconvenientes en su exceso y como puede devenir convenientes cuando se encuentra en un modo mesurable. De este modo, Carmen Trueba lo relaciona con la *καθαρσις*:

[...] a la luz de los tratados biológicos, la catarsis podría entenderse como *un proceso de descarga de residuos, no necesariamente impuros, cuya retención podría resultar nociva para el organismo.*<sup>72</sup>

Cuando hablamos de <<residuos>> podemos aludir al llanto, ya que en las emociones se dan ciertos procesos fisiológicos (según la teoría aristotélica). Así, la *καθαρσις* puede abarcar tanto la descarga física de lágrimas producidas por el temor y la compasión (aunque no de forma necesaria) como una descarga emocional y un placer estético específico (un placer trágico, que puede ir de la mano de la razón). Cabe mencionar que Aristóteles no deja a un lado la parte racional implícita dentro de la compasión y que ayuda a dar paso a la *καθαρσις*, de este modo, Quintín Racionero señala en una nota dentro de la *Retórica*:

---

<sup>72</sup> *Op. Cit.*, p. 49, 51.

“[...] Aristóteles no se limita a establecer una comunidad de *páthos* entre la <<compasión>> y el <<temor>>, sino que explícitamente hace derivar a la primera del segundo: es, en efecto, la conciencia de que también podría sucederle a uno mismo los males que acontecen a otro, lo que engendra y excita la piedad. Esta comunidad pasional, basada en el carácter originario del miedo, sirve de base a la descripción aristotélica de la tragedia y ofrece una vía de solución al debatido problema de la *kátharsis*: si es <<moviendo a compasión y temor>> como la tragedia <<obra en los espectadores la purificación propia de estas pasiones>>, una explicación de hecho puede muy bien residir en que el espectador, *percibiendo su propio miedo en la compasión que siente por el personaje trágico*, es movido a apartarse de la conducta extraviada en la que el héroe labra su infortunio.”<sup>73</sup>

Es así, que, análogamente con Nietzsche, este equilibrio de las pasiones se daría en un equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco, ya que ambos se limitan entre sí para no concentrarse es uno sólo de estos instintos porque generaría degeneraciones en el humano. Es así que lo dionisiaco es limitado por lo apolíneo, ya que surge en repuesta al terror de la existencia. Dicho espanto hace que se vuelva necesaria la creación de dioses (lo hermoso nos hace *olvidar* lo horroroso) e incluso la formulación de una ética.

“[Apolo] nos muestra con gestos sublimes cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora [...] Esta divinización de la individuación, cuando es pensada como imperativa y prescriptiva, conoce *una sola ley*, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo, la *mesura* en sentido helénico. Apolo, en cuanto divinidad ética, exige *mesura* de los suyos, y, para poder mantenerla, conocimiento de sí mismo [pero no demasiado].”<sup>74</sup>

Es por ello que Apolo es el que pone las líneas fronterizas entre los individuos, siendo éstas el principio de conducirse a sí mismo de la mejor manera (basándose en el autoconocimiento y creando conceptos que distinguen y designan

---

<sup>73</sup> Aristóteles, *Retórica*, Gredos, España, 1999, Nota 118, pp. 353, 354.

<sup>74</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibidem.*, p. 60.

la multiplicidad) para llevar a cabo una ética encausada en la prudencia, pero sin exceder éste conocimiento, ya que se rompería la medida por exceso, es decir, se desbordaría la razón, enfermándose y creyendo que la verdad propia es la común o abriendo esa medida y rompiendo la individualidad, acercándose a un conocimiento que está por encima de nosotros, es decir, acercándonos a lo dionisiaco. Al permanecer en este lado de Apolo, la prudencia guiaría a la *polis* hacia un mejor funcionamiento, ya que:

“[...] ni el Estado ni el sentimiento de la patria pueden vivir sin afirmación de la personalidad individual.”<sup>75</sup>

Retomando a Aristóteles, es necesario hacer hincapié en que la *καθαρσις* no se daría sin la presencia de la *peripecia* (cambio de *fortuna*) y el reconocimiento (antes ya explicados), ya que estos elementos hacen que los acontecimientos se vuelvan lamentables y temibles, ya que, a través de una sucesión insospechada y necesaria de los mismos (sin casualidades ni de forma azarosa), se busca causar asombro en el espectador para lograr dicho fin, a saber, la *κάθαρσις*, a través de la compasión y el temor. Es así como, retomando la cuestión de Ricœur acerca del *μῦθος* como el elemento que da paso a la *καθαρσις* por medio de un error, el agente lleva a cabo ciertas acciones atroces que harán que nos compadezcamos:

“La composición de la acción trágica como una especie de yerro práctico del personaje propicia una clase particular de compasión (*éleos*) que presupone una modalidad específica de inocencia de quien padece el mal, y no meramente la creencia de que la persona que sufre no merece el sufrimiento [... pues] Es claro que Aristóteles concibe al personaje trágico como un agente que delibera y que actúa, no una simple víctima.”<sup>76</sup>

Sin embargo, para que esto ocurra, hay que apelar a la *μίμησις* (como se ha venido mencionando constantemente), ya que si no se *mimetiza* de la manera *correcta* las respuestas emocionales serán nulas (el artista no persuadirá o

---

<sup>75</sup>*Idem.*, p. 175.

<sup>76</sup>*Op. Cit.*, p. 115.

conmoverá al espectador) o equívocas (esto depende del género de la obra –un evento trágico nunca dará risa–), es decir, que hay que tener en cuenta los fines que tiene la obra trágica, en cuanto al espectador. Es por ello, apunta Aristóteles, que para escribir poesía hay dos opciones: tener talento para poder adentrarse y adaptarse a la mente de los personajes sin perderse a sí mismo, o tener un acercamiento a la locura donde el poeta se pierde en su relato y se deja llevar de la mano por el personaje y los acontecimientos.

Claro que, según mis conclusiones en conjunción con la propuesta nietzscheana, el buen poeta tiene que saber tejer (unir armoniosamente) el λόγος con el μῦθος, ya que su conjunción dará paso no sólo a un goce estético-emocional, sino también a un goce estético-intelectual: una producción de experiencias que provocarán una explosión en las neuronas, una apreciación por la vida que va más allá de las explicaciones, un asombro por lo desconocido que nos impulsará a actuar con prudencia según el aprendizaje obtenido. Como nos menciona Trueba:

“[...] el sufrimiento trágico nos reconcilia con la vida, pues nos proporciona, a la vez que un conocimiento sobre la condición humana, un consuelo metafísico, a través de la representación artística y sublime del dolor y la crueldad.”<sup>77</sup>

Con esto no me refiero meramente al aprendizaje dado por medio de los sentimientos, las emociones o la intuición, sino a la posibilidad de la apertura a preguntas *filosóficas*, a una identificación con el héroe trágico que hace cuestionarnos si eso que le pasó nos puede pasar a nosotros: la obra trágica refleja la vulnerabilidad a la que estamos expuestos, a lo cual la *filosofía* y las *ciencias* tratan de encontrarle solución (de una manera un tanto miedosa y/o reactiva, como señala Nietzsche, y las *posturas orientales* las tratan con tranquilidad y compasión). Así, la καθαρις nos lleva no sólo a sentir, sino a pensar y preguntarnos sobre nuestra estancia en la tierra.

---

<sup>77</sup> *Op. Cit.*, p. 88.

“La *katharsis* trágica puede ser educadora porque la *mimesis* trágica afecta nuestras emociones y nuestros valores en un sentido más empático que los relatos históricos, y puede llevarnos a comprender cierto tipo de conflictos, hechos, situaciones y acciones violentas en un sentido aleccionador.”<sup>78</sup>

Beuchot expone:

“[...] la mimesis trágica conlleva una intención de aprendizaje, de *paideia*. Este aprendizaje toca a todo el hombre, razón y emoción, pues la alusión no es a las solas pasiones, que por ellas mismas no podrían liberar al hombre de esa situación de desequilibrio, sino también han de aludir a la razón, al intelecto, que es el único que puede en verdad aprender.”<sup>79</sup>

Así, la *καθαρσις* se dará a partir de la conjunción armoniosa entre el *μῦθος* y el *λόγος*, la cual conlleva tanto la purificación de las emociones, como el aprendizaje de cuestiones éticas y vivenciales (concordando con la propuesta del término medio aristotélico), y son éstos los que abren la posibilidad de crear tragedias diversas pero dentro de algo limitado (la misma técnica, la subjetividad del autor y su contexto), así como la posibilidad de reaprehenderlas en nuestros días.

Claro que esto no se lograría si no existiera una participación activa del espectador, es decir, empatía<sup>80</sup>, como nos indican Trueba y Cassin. La primera expone:

---

<sup>78</sup> Carmen Trueba, *Op. Cit.*, p. 125.

<sup>79</sup> Mauricio Beuchot, *Ensayos marginales sobre Aristóteles*, UNAM, México, 2004, p. 185.

<sup>80</sup> A pesar de que Aristóteles habla de *συμπαθεια* (*sympatheia*, simpatía) y no de *εμπαθεια* (*empathia*, empatía), nosotros preferimos usar la palabra <<empatía>> debido a las cargas que guardan actualmente dichos conceptos. Por un lado, la simpatía hace referencia a una afinidad de sentimientos positivos con el otro; y, por otro lado, la empatía se refiere a una afinidad con el otro tanto cognitiva como emocional en cuanto a una situación sentimental o un punto de vista en particular, sean positivos o negativos. Esta carga que conlleva la empatía, nos ayuda también a reforzar la idea que planteamos sobre la *καθαρσις*. H. G. Lidell-R Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford: The Clarendon Press, <http://stephanus.tlg.uci.edu/lsg/#eid=1&context=lsj>.

“[...] sólo en virtud de la *sympatheia* que el drama es capaz de suscitar en los espectadores, la tragedia puede convertirse en un espejo a través del cual nos miremos a nosotros mismos y aprendamos a mirar a los otros.”<sup>81</sup>

Mientras que Cassin da cuenta, en este sentido, del papel fundante que tiene la *Poética* respecto a la cuestión de la recepción de las obras:

“Por lo tanto, el efecto catártico es una especie de coronación final de la empresa trágica que no reside en la tragedia en tanto discurso escrito o actuado, sino en tanto discurso recibido. La *Poética* representa la primera aparición de una estética de la recepción.”<sup>82</sup>

Y a pesar de ello, Aristóteles puntualiza que los poetas no deben de acomodar sus obras según el gusto de los espectadores, porque algunos son *débiles mentales*, en cambio, deben de apegarse a la construcción que ha propuesto. Y esto no es por mero capricho, ya que, como bien explica, aunque es posible que la *καθαρσις* surja del espectáculo, se vuelve más significativo y es de mejores poetas cuando surge de la misma estructura interna de la obra. Y este es justo el punto que le criticamos a Robert McKee, ya que él apuesta demasiado por el público, cosa que no nos causa sorpresa ya que su teoría está diseñada para que tenga un alcance amplio:

“Ninguna película podrá funcionar si no nos adelantamos a las reacciones y expectativas del público. Debemos dar forma a nuestras historias de tal manera que expresen nuestra visión y satisfagan los deseos de los espectadores. El público es un factor tan determinante para el diseño de la historia como cualquier otro elemento.”<sup>83</sup>

Evidentemente reconocemos la importancia del espectador (pocos son los autores que hacen sus obras para ser contempladas sólo por ellos mismos), pero, como bien señaló Aristóteles, no hay que dejarnos llevar por los gustos de ellos, no

---

<sup>81</sup> Carmen Trueba, *Op. Cit.*, p. 63.

<sup>82</sup> Barbara Cassin, *Op. Cit.*, p. 209.

<sup>83</sup> *Ídem.*, p. 23.

sólo porque la obra podría verse afectada de una manera inconveniente sino, también, porque hay mucha variedad en gustos. De esta manera, hay que tener en cuenta las infinitas posibilidades de aprehensión del espectador, ya que la interpretación no es unívoca.

“El dolor es capaz de enseñar, pero también de derrotar al espíritu; puede sensibilizarnos hacia el sufrimiento ajeno, pero a menudo nos vuelve insensibles y crueles; suele ser degradante y rara vez resulta disuasivo.

La pretensión de que las tragedias encierran un significado universal hace a un lado la diversidad, la complejidad y la riqueza de lo trágico.”<sup>84</sup>

Sin embargo, hay que hacer un par de aclaraciones pertinentes: las recomendaciones que hace Aristóteles sobre cómo *deben* de escribirse tragedias griegas no van en contra de la diversidad de las mismas ni mucho menos contra la libertad del poeta para usar esta estructura o no.<sup>85</sup> No son reglas que pretenden imposición, sino una propuesta técnica con base en las tragedias ya existentes, usando su propio criterio para establecer la manera en la que serían bellamente logradas. De la misma manera:

“[...] Aristóteles parece convencido de que sus prescripciones ético-poéticas aportarían dos beneficios: mejorar la calidad de las obras trágicas y eliminar el riesgo de presentar ante la masa cualquier clase de situación dramática, o de exponer cualquier obra al juicio y la valoración de un público irreflexivo, carente de refinamiento, poco apto quizás para apreciar y examinar los dramas trágicos a fondo o tan siquiera en detalle.[...]”<sup>86</sup>

De acuerdo con la cita anterior, podemos dilucidar la tarea aristotélica de querer construir una poética que sirva como parte del fundamento ético de la *polis*, donde el arte que se cree sea bellamente logrado y los espectadores puedan gozar de él al mismo tiempo que lograr un conocimiento inmediato.

---

<sup>84</sup> Carmen Trueba, *Op. Cit.*, p. 89, 90.

<sup>85</sup> “En rigor, ninguna de sus recomendaciones poéticas pretende ser algo más que un consejo persuasivo dirigido a los poetas “Carmen Trueba, *Ídem.*, 122.

<sup>86</sup> Carmen Trueba, *Op. Cit.*, p. 120 (nota 50).

Por otro lado, tenemos la perspectiva nietzscheana, donde no se menciona explícitamente la *καθαρσις*, pero se deduce un fin muy parecido ya que se habla de una experiencia estética que llena o cura un vacío existencial en lugar de “purgarnos” o equilibrarnos tal cual. Para Nietzsche, el arte trágico tiene un aspecto consolador que nos proporciona dicha cura entusiasta ante el sufrimiento de la vida (ya que la afirma). Según Carmen Trueba:

“En la obra trágica, lo tremebundo y espantoso de la existencia se somete al arte y se convierten en una visión sublime y consoladora en virtud de la magia de la poesía y el drama. En la tragedia, el grito y el lamento se convierten en canto y treno. La música trágica nos produce una embriaguez lúcida, transida de belleza. La tragedia es una poderosa fuente de autognosis universal; pero el sufrimiento trágico nos reconcilia con la vida, pues nos proporciona, a la vez que un conocimiento sobre la condición humana, un consuelo metafísico, a través de la representación artística y sublime del dolor y la crueldad. [...] El sufrimiento trágico lleva al espectador a olvidar su edad, su sexo y su condición política, conduciéndolo a padecer con Dionisio, el verdadero y único héroe trágico, del cual Agamenón, Edipo, Prometeo y el resto de las figuras trágicas no son más que personificaciones o máscaras. El *pathos* trágico, el sufrimiento de Dionisio, no es el sufrimiento del individuo. Por último, Nietzsche atribuye a la experiencia estética de la tragedia un sentido místico. El drama trágico revela la profunda verdad sobre la existencia –el sufrimiento inextricable– y lo universal –todo es justo e injusto. Mito y símbolo son expresiones de una única verdad, la verdad dionisiaca de la verdad primordial. La tragedia nos aporta un conocimiento: <<el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que puede romperse el sortilegio de la individuación, como procedimiento de una unidad restablecida>> (F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, 1978, pp. 97-98).<sup>87</sup>

Al principio, Nietzsche le atribuye toda ésta fuerza al coro trágico (he incluso hace demasiado hincapié en este punto ya que define a la tragedia como coro

---

<sup>87</sup> *Ídem*, p. 88.

dionisiaco que se descarga en un mundo apolíneo de imágenes<sup>88</sup>), dejando a un lado elementos sumamente importantes, como los señalados por Aristóteles, que también se pueden observar en el interior de la estructura de la tragedia, pero posteriormente rectifica este punto en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, donde expone:

“La acción poética es muy grande en Wagner. La palabra, que no actúa por extensión, actúa por su intensidad. El lenguaje vuelve a un estado originario mediante la música. De ahí la brevedad y el carácter restringido de la expresión. Pero ese estado originario y natural es una pura ficción poética que actúa como símbolo mítico.”<sup>89</sup>

Y Sánchez Meca continúa:

“El centro del interés es, pues, en este texto, *la producción de las formas* que permiten al hombre querer la vida y a sí mismo, tanto si esta producción es plástica como si es lingüística.”<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> La razón por la que Nietzsche atribuye el coro a Dionisio es porque a través de él se expresa la *naturaleza*, es decir, se proclama la sabiduría que parte del sufrimiento y por ende que se da desde el corazón del mundo.

<sup>89</sup> *Op Cit.*, p. 9

<sup>90</sup> Diego Sánchez Meca, *Op. Cit.*, p. 43

## CAPÍTULO 3: CONCLUSIONES

### 3.1 Interacción entre lo apolíneo y lo dionisiaco

Ya teniendo claros nuestros conceptos principales, hablaremos de las conjunciones μῦθος-λόγος (hay que recordar las definiciones que Aristóteles da sobre el λόγος y el μῦθος en su *Poética*: por un lado, el λόγος aparece como <<argumento>> o <<tema general>> de la obra trágica, pero también como el partícipe del pensamiento y del lenguaje de los personajes –según nuestra interpretación–; y, por otro lado, el μῦθος es definido como la μίμησις de la acción –pero sin olvidar que fuera de la *Poética* se traduce y tiene la connotación de mito–) y apolíneo-dionisiaco (un poco parecido a lo que Vernant hizo al analizar algunas tragedias o mitos, partiendo de la teoría nietzscheana a cerca del origen de éstas)<sup>91</sup>. Los primeros, claramente, son los componentes estructurales que darán paso a tragedias de excelencia, según Aristóteles, ya que se van entretrejiendo con sus componentes particulares para formar dichas obras y lograr su fin, a saber, la καθαρις. Los segundos, los cuales sólo hemos esbozado, necesitan ser explicados

---

<sup>91</sup> Maximiliano E. Korstanje sugiere que Vernant analizó el mito de Dionisos y su discriminación y rechazo por ser extranjero, hecha por el rey Penteo, basado en su lectura de Nietzsche, ya que para Vernant "Penteo representa al hombre griego en una de sus características más representativas, la capacidad de razonar (*logos*), mantenerse a raya de cometer cualquier acción indigna, ni ser presa de sus pasiones a la vez que dirige su desprecio hacia las mujeres como portadoras de la pasión (*pathos*)", y es por ello que no aceptó a Dionisio en su reinado, causa de la venganza de Dionisio que terminó en tragedia para el rey. Así, continua Korstanje, lo trágico, según Nietzsche, será la unión entre el *logos* y el *pathos*: "una suerte de intento de dominación de la razón por sobre la fuerza de la vida, sobre lo emocional. Todo lo que hay de terrorífico en el hombre, es el propio intento de hacer humano lo salvaje." Korstanje, Maximiliano E., *Contribuciones y limitaciones del existencialismo nietzscheano al estudio del horror*, en *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, No. Palermo, Argentina, 2009, pp. 84-85

a la par debido a que Nietzsche los trató de esa manera, como un yin-yang que siempre se mueve y conforma una totalidad, donde si uno tiene una mayor prevalencia sobre el otro, la armonía se rompería y tendría consecuencias evidentemente negativas. El surgimiento de lo apolíneo y lo dionisiaco sería, pues, una especie de *μίμησις* de la naturaleza y la vida con todas sus implicaciones (que tienen que ver a su vez con cuestiones metafísicas) señala Crescenciano Grave:

“Nietzsche apela a los mitos de Apolo y Dioniso –figuras antitéticas– para describir la tensión que tiende a descargar y unir lo indiferenciado y único con lo múltiple y diferente.

[...] Mientras Apolo simboliza la multiplicación individual de la unidad, Dioniso representa el camino inverso: la ruptura de la individuación para abrir paso al retorno a la verdad íntima y esencial de todas las cosas. Así, antes que otra cosa, estos dos principios surgen de la naturaleza misma. Apolo es la redención de lo informe en la figura; es la contención del continuo abismarse de la Voluntad natural. En cambio, Dioniso es la fuerza que destruye la apariencia impeliendo a volver al origen y a disolverse en él.”<sup>92</sup>

Y estos mismos son la resistencia el uno del otro: lo apolíneo hace que el instinto dionisiaco no se desborde y arrase con la *polis* y la ética, y lo dionisiaco hace que el individuo acceda a algo que va más allá de él, aunque reduzca a cenizas su individualidad. Es así que lo dionisiaco encuentra su límite en aquellos dioses griegos que surgieron de lo figurativo apolíneo:

“Dioniso es la expresión de un estado primitivo y salvaje, dominado por la desmesura, que precede a la formación de la civilización griega, la cual lo sometió a la belleza de la medida son sus dioses olímpicos y su arte apolíneo.”<sup>93</sup>

Sin embargo, la importancia del ámbito dionisiaco es mayor para Nietzsche, quien señala:

---

<sup>92</sup> Crescenciano Grave Tirado, *Ibidem*, 1998, p. 42, 45.

<sup>93</sup> Diego Sánchez Meca, “Introducción” en Friedrich Nietzsche, *Obras completas. Vol. 1: escritos de juventud*, Tecnos, España, 2011, p. 26.

“[...] toda cultura, si le falta el mito, pierde su fuerza natural sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero.”<sup>94</sup>

Y es importante porque este tipo de experiencia o intuición conlleva sabiduría (conocimiento de la naturaleza, de la unidad), a la cual Nietzsche la denomina *sabiduría dionisiaca*. Claro que hay que tener en cuenta no abusar de los mitos sin λόγος (o sin su parte apolínea), ya que podría devenir en religión o meramente dogmas. Por otro lado, tener experiencias dionisiacas, no lógicas, provoca una estancia en lo antinatural: la individuación se rompe por completo para fundirse con la naturaleza, pero es ahí donde se encuentran los horrores atroces y se necesita de la parte apolínea para compensar, como lo hemos visto anteriormente. Así es que primero se conforma este μῦθος a partir de esa sabiduría dionisiaca, logrando la empatía con el sufrimiento primordial, el de la existencia.

“La verdad dionisiaca se incauta del ámbito entero del mito y lo usa como simbólica de sus conocimientos, y esto lo expresa en parte en el culto público de la tragedia, en parte en los ritos secretos de las festividades dramáticas de los Misterios, pero siempre bajo el antiguo velo mítico.”<sup>95</sup>

Posteriormente a éste μῦθος se le agrega la parte apolínea (donde aparecen los dioses y los héroes o protagonistas como figuras de una visión causada por el propio éxtasis y donde se agrega la escenografía, el lenguaje, colores, etc.): se muestra otro mundo <<más claro, más comprensible, más conmovedor, y, sin embargo, más parecido a las sombras>>. Las fuerzas dionisiacas sentidas por el mero hecho de vivir, sin necesidad de sujetarse a algo, fluyendo con el cambio constante, ahora se objetivan en ésta apariencia apolínea, en aquellas formas claras y sólidas que aparecen como imágenes en la escena y que se hacen explícitas en un lenguaje preciso y claro, mejor dicho, en el λόγος. Tan es así, que Grave señala:

---

<sup>94</sup> Friedrich Nietzsche, *ibidem.*, p. 189.

<sup>95</sup> *Ídem.*, p. 101.

“Para Nietzsche, los distintos individuos de la escena trágica no son más que figuras múltiples de Dionisio. Este dios se individualiza en los distintos héroes y su claridad y precisión épica son efecto de Apolo.”<sup>96</sup>

De la misma manera, escribe:

“[...] al pensamiento lógico generador de conceptos puros Nietzsche le opone la vivencia generadora de mitos.”<sup>97</sup>

De este modo podemos observar que las formas de expresión utilizadas en la tragedia griega son apolíneas, pero lo que se expresa tiene un trasfondo o figura dionisiaca y, es así como, dentro de la tragedia griega, lo apolíneo y lo dionisiaco se afirman, logrando una armonía entre lo uno y lo múltiple, señalando lo infinito desde nuestro ser finito y viceversa. Grave señala:

“Los elementos que Nietzsche considera constitutivos de su consideración trágica del mundo [...] son los siguientes: el conocimiento de la unidad constitutiva de todo, el asentamiento a la necesidad del rompimiento múltiple e individualizado de esta unidad y la consideración del arte como rompimiento a su vez de la individuación, como afirmación presentida del restablecimiento de la unidad.”<sup>98</sup>

De modo que esta unión tejida por el artista se ve reflejada en la recepción e interpretación que el espectador tiene de la obra, trasladándolo a una experiencia estética elevada:

“[...] con su representación, [la tragedia] transforma una colectividad de espectadores en una individualidad superior, instaura una comunidad de afirmación en y por la obra compartida, y obliga a entrar en esa comunidad de la obra para participar en su vitalidad.”<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Crescenciano Grave Tirado, *Op. Cit.*, p. 54.

<sup>97</sup> *Ídem.*, p. 31.

<sup>98</sup> *Ídem.*, p. 61.

<sup>99</sup> Diego Sánchez Meca, *Op. Cit.*, p. 30.

Es a partir de toda esta idea que Nietzsche hace una descripción del trabajo de los poetas dedicados a hacer tragedias:

“[...] Al poeta trágico] hemos de imaginárnoslo más o menos como alguien que, en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad en el fondo más íntimo del mundo, *en una imagen onírica simbólica.*”<sup>100</sup>

Como podemos darnos cuenta, esta relación es compleja puesto que nos adentramos en ámbitos metafísicos, pero también tiene un trasfondo ético-político, como bien lo hemos mencionado anteriormente. Y, si somos lectores atentos, podemos observar que McKee marcó superfluamente ésta relación dionisiaco-apolínea, en donde uno de los requisitos para escribir una buena historia es conocer la vida o realidad en su totalidad y ser capaces de convertirla en algo particular (al igual que Aristóteles lo señaló, comparando la poesía con la filosofía), dando paso a los acontecimientos de determinado personaje, para volver a abrir la historia a la interpretación que se tiene de la vida (según un simbolismo ya marcado desde el inicio de la construcción de la obra). Es así como McKee habla de la <<ascensión simbólica>>, refiriéndose a la carga de símbolos que, según él, deben de ir de lo particular a lo general.

“La progresión simbólica funciona de la siguiente manera: comenzamos con las acciones, las localizaciones y los papeles que sólo se representan a sí mismos y según vaya progresando la historia elegimos imágenes que contengan cada vez un mayor significado hasta que, para cuando lleguemos al final de la narración, esos mismos personajes, ambientaciones y acontecimientos representen ideas universales.”<sup>101</sup>

Por lo que a mi respecta, esto se da a modo de dialéctica: para crear historias debes de partir de lo general (como la interpretación de la vida, de la realidad, o de

---

<sup>100</sup> Friedrich Nietzsche, *ibídem.*, p. 48.

<sup>101</sup> *Ídem.*, p. 357.

la condición humana) a lo particular (la imitación de una acción); pero luego debe de haber un regreso dentro de la historia misma, ya que esa historia particular debe de abrirse y mostrarnos las generalidades que guarda en ella misma. Esto se vuelve aparentemente contradictorio, pero es la representación de los cambios que se dan comúnmente en la vida.

Por otro lado, me gustaría resaltar las repercusiones en el ámbito político-social a partir de las analogías antes hechas ( $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$  y  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$  con lo dionisiaco y lo apolíneo, respectivamente), ya que este tipo de arte crea valores ficticios, <<expresiones paradigmáticas de la voluntad de poder>><sup>102</sup>, siendo éstas la unión del Uno primordial y de la individualización de ésta (como una racionalización particular, pero de manera desinteresada y en unión con la Voluntad), para dar paso a una interpretación específica de la vida (inmersa en el Todo) y así poder ofrecérsela al espectador, incluyendo un cuestionamiento de la misma y del cómo a partir de ésta sería posible vivir bien (invitándolo a fundirse con lo infinito y pudiendo ser partícipe del ejercicio interpretativo); aspecto que la modernidad dejó a un lado:

“Su vuelta a la tragedia clásica vivificada por el mito, le ayuda a criticar la cultura moderna por haber dejado secar los manantiales míticos que vivifican y dan sentido a la propia cultura, otorgándole unidad y clausura. La modernidad ha producido un hombre abstracto privado de mitos conductores y una civilización sin un fundamento original firme y sagrado, resultados ambos del socratismo destructor de los mitos”<sup>103</sup>

Así, esta unión entre el  $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$  y el  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ , hace que no nos deslindemos del Todo a pesar de participar en la individualización, lo cual ha sido olvidado por la modernidad. Claro que se llega a éste tipo de repuestas teniendo una metafísica de

---

<sup>102</sup> Dolores Castillo y Francisco José Martínez, *Las ideas estéticas de Nietzsche*, [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2013/01/Las-ideas-estéticas-de-Nietzsche.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/01/Las-ideas-estéticas-de-Nietzsche.pdf) p.353.

<sup>103</sup> *Ídem.*, p.354.

base, como lo hemos señalado claramente en el texto de Nietzsche<sup>104</sup>. Queda claro que la vida misma es el trasfondo de todo esto, la base, lo cuál haría del μῦθος y el λόγος una poética de ésta, en tanto símbolos. En palabras de Grave:

“Los símbolos creados [...] no sólo expresan su experiencia particular sino que también aspiran a mostrar, a hacer aparecer lo experimentado, lo infinito, o sea lo inefable, lo inaprensible de forma directa.”<sup>105</sup>

Así mismo, para concluir, Grave nos indica:

“En tanto creación de un acceso ilusorio a la verdad la filosofía se hermana con el arte, concretamente con la poesía. Ambas son metáforas que crean aquello que dicen: no identificando su decir con el ser-devenir sino señalando este ser-devenir en un decir-se. Ambos son metáforas; traslaciones de lo indecible a formas señaladoras de ello: la poesía se vincula con el fondo primordial como palabra cantada y la filosofía como pensar intuitivo expresado en conceptos simbólicos.”<sup>106</sup>

Ahora, lo único que nos resta es trasladar esta estética al ámbito cinematográfico.

### **3.2 Cuestiones guionísticas-cinematográficas.**

Es importante señalar las grandes diferencias entre la tragedia griega y el guión cinematográfico. Más allá de la narrativa dramática en ambos casos, hay que

---

<sup>104</sup> “La manera de concebirse y, sobre todo, de construirse el mundo depende de que alguna de estas dos fuerzas artísticas se imponga sobre la otra o, como en el caso de la época trágica de los griegos, las dos fraternicen en una imagen verdaderamente bella y bellamente verdadera [...] Estas dos divinidades artísticas sólo pueden ser comprendidas a partir de la intuición primordial de que todo es Uno.” Crescenciano Grave Tirado, *Op. Cit.*, p. 42-45.

<sup>105</sup> Crescenciano Grave Tirado, *Ídem.*, p. 30, 32.

<sup>106</sup> *Ídem.*, p. 107.

recordar que el cine es un arte muy diferente al de la literatura y a la del teatro, no sólo por su incontable reproductibilidad homogénea (a diferencia de las artes escénicas teatrales en donde cada función se vuelve diferente) sino también porque, en el cine el guión sólo es un elemento más de la obra en su totalidad, debido a que también tenemos el trabajo artístico de la imagen (fotografía e imagen-movimiento) y del sonido (que son manejados de una manera abismalmente diferente en cuanto a su uso en la escena teatral), elementos que dan paso a la formación de estados anímicos, según McKee:

“En el cine el sentimiento se denomina estado de ánimo. Los estados de ánimo se crean con el texto de la película: la calidad de la iluminación y del color, el ritmo de la acción y del montaje, el reparto, el estilo de los diálogos, el diseño de producción y la banda sonora.”<sup>107</sup>

Es por esto que debemos tener en cuenta todo el tiempo, durante la escritura del guión, que la imagen está llena de significado y que a veces expresa más que el diálogo, es decir, por sí sola forma estados en el ánimo y algún gesto o escenario puede expresar más que las palabras:

“[...] el cine gana un gran poder en la comunicación no verbal. Con los primeros planos, la iluminación y las connotaciones creadas con los ángulos, los gestos y las expresiones faciales se convierten en muy elocuentes.”<sup>108</sup>

Y es que el montaje<sup>109</sup> de la imagen (ya sea durante la grabación o posteriormente) actúa como elemento narrativo y si es mal usado, como señala McKee, pierde su sentido:

---

<sup>107</sup> Robert McKee, *El guión*, Alba, España, 2011, p. 298.

<sup>108</sup> *Ídem.*, p. 435.

<sup>109</sup> Según la definición de McKee, y el uso americano, el montaje es una “serie de imágenes cortadas con mucha rapidez que condensa o amplía de forma significativa el tiempo y a menudo emplea efectos ópticos tales como las transiciones, los diafragmas, las pantallas partidas, los fundidos u otras imágenes múltiples” (*Ídem.*, p. 408).

“[...] el montaje realiza un esfuerzo por conseguir que las explicaciones no dramatizadas resulten menos aburridas al mantener ocupada la vista del público. A pesar de unas pocas excepciones ese tipo de montaje es un perezoso intento de sustituir la dramatización con una fotografía decorativa y técnicas de producción, por lo que debe evitarse.”<sup>110</sup>

Por otro lado, en cuanto al manejo del encuadre, la dramatización se puede acentuar sin la necesidad de diálogos u otros elementos narrativos lingüísticos, ya que, por ejemplo, la cámara puede realizar un *close up* a los personajes para profundizar en sus pensamientos o sentimientos. Debido a esto, McKee aconseja que los diálogos sean sencillos pero profundos, que se diga lo máximo pero con el menor número posible de palabras, ya que:

“La estética del cine es visual al ochenta por ciento y auditiva al veinte por ciento.”<sup>111</sup>

Por esto mismo, señala que el diálogo es lo último que se debe escribir:

“El mejor consejo para escribir un diálogo cinematográfico es *no escribirlo*. No debemos escribir jamás una frase de diálogo si somos capaces de crear una expresión visual que lo sustituya. [...] si escribimos para el ojo cuando llegue el diálogo, que llegará, provocará interés porque el público estará hambriento de él. La reducción del diálogo como alivio de la imagen primordialmente visual ganará importancia y poder.”<sup>112</sup>

A pesar de que pongamos esto en duda (hay teóricos que lo contrarían y harían hincapié en la importancia del diálogo), tenemos que recordar continuamente que <<el guión espera a la cámara>>. Debemos centrarnos en la idea de que nuestra intención última es llevar el texto a la pantalla, por lo que nos vemos limitados a escribir lo que es fotografiable (el lugar más no la escena con sus

---

<sup>110</sup> *Op. Cit.*, p. 408.

<sup>111</sup> *Ídem.*, pp. 462.

<sup>112</sup> *Ídem.*, p. 467.

detalles) y eliminar bastantes diálogos explicativos y/o que restan tiempo al ámbito visual y a la paciencia o entendimiento del espectador. Y es que:

“La ontología de la pantalla es *un tiempo verbal presente simple en constante y vívido movimiento*. Escribimos los guiones en tiempo presente porque, al contrario que en la novela, las películas se encuentran al borde del ahora, aunque utilicemos flashbacks para mostrar el pasado o el futuro, seguimos saltando a un nuevo *ahora*. Y la pantalla expresa una acción ininterrumpida. Incluso las tomas estáticas transmiten sensación de vida porque, aunque las imágenes no se muevan, el ojo del público estará viajando constantemente sobre la pantalla, transfiriendo energía a las imágenes inmóviles.”<sup>113</sup>

Es por esto mismo que debemos evitar usar descripciones exhaustivas o nombres genéricos y centrarnos en la acción, es decir, en los verbos (a excepción de <<ser>>, <<haber>> y <<estar>>), sin que éstos estén unidos a adjetivos o adverbios. También debemos evitar el uso de metáforas y analogías, ya que la imagen y el sonido son los encargados de llevar a cabo estos tópicos. Además, nunca hay que olvidar que el guión, aunque parezca ya terminado, puede cambiar durante el proceso de grabación, ya sea porque los actores improvisan o por otros fenómenos que no se pueden controlar.

De la misma manera acertada, McKee señala:

“Somos guionistas, no refugiados de la novela. El guionista debe dominar la estética cinematográfica y crear guiones que preparen el camino a los artistas que vienen detrás.”<sup>114</sup>

Así es como queda explicadas las cuestiones cinematográficas que se alejan de la literatura y que son señaladas por Robert McKee, cuestiones que debemos de tener constantemente en cuenta para lograr escribir un guión cinematográfico.

---

<sup>113</sup> *Ídem.*, p. 469.

<sup>114</sup> *Ídem.*, p. 354.

### 3.3 Hacia una poética del guión cinematográfico

El fin de ésta tesis, como se ha marcado a lo largo del texto, es formular una estética y una técnica que permitan poder escribir guiones cinematográficos (sin tomar en cuenta la inclusión de acotaciones –ya que es un trabajo que corresponde a los camarógrafos y fotógrafos– pero remarcando que las imágenes descritas con las palabras terminan convirtiéndose en imágenes que enriquecen el significado y las emociones de la historia que se está contando<sup>115</sup>).

Pero, ¿por qué llamarle Poética? Hacemos referencia a una <<Poética>> (según el término griego ποιησις ya explicado en el primer capítulo) de acuerdo a las obras de arte que fueron elaboradas-creadas-fabricadas conforme a cierta técnica (según el griego τέχνη) y que buscan resultados catárquicos en los espectadores. Roger Manvell da a conocer su punto de vista de la poesía o poética dentro del ámbito cinematográfico, punto con el que coincidimos:

“To use [the word *poetry*] of the films is to imply that the emotion picture is capable of intense emotional concentration as well as prolonged periods of narrative and character presentation which are rich in human understanding and illuminate the experience of life. It implies that the medium is flexible and eloquent under the control of the artist, and that it offers him resources of expression which will win his devotion and excite his genius. It implies also that these resources are not available in the same form in the other narrative arts, and that the film becomes a speciality and the film artist a specialist. It implies that the film is not a mere substitute for the drama or the novel, but an art with own peculiar properties to arouse the aesthetic susceptibilities of artist and audience. [...There are films that] rise from the higher levels of emotional narrative to the degree of poetry itself.”<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> “Estamos obligados a eliminar cualquier anotación para la cámara o para el montador.” Robert Mckee, *Op. Cit.*, p. 471. Esto es porque los directores y los camarógrafos se dedican a trabajar esos aspectos y cada uno tiene su propia estética, muy diferente a la de la escritura, ya que su lenguaje e muy diferente, es el de la imagen fotográfica.

<sup>116</sup> Manvell, *The penguin film review*, 1948 en Winkler, Martin M., *Cinema and the classical texts*, Cambridge University Press, Estados Unidos de América, 2009, p. 51

Si bien es cierto que hay ciertas obras cinematográficas que son consideradas poesía, tenemos que tener en cuenta que la construcción de una poética puede ser un arma de doble filo (por un lado desarrolla los mecanismos de creación y por otro pareciese delimitar al artista o aleccionarlo), trataremos de hacerla lo más abierta posible, donde los diferentes modos de narrar no se desechen por la mera razón de no verse incluidos en esta forma de hacer obras. También hay que tener en cuenta que el cine contiene otros elementos a parte del guión y que su forma poética va más allá del texto: también se da en la imagen y la musicalización.

Por otro lado, en cuanto a la relación entre palabra y poesía, Trueba señala:

“La palabra poética es capaz de hacernos creer de una manera especial, de seducirnos y de afectar nuestra sensibilidad, despertándonos emociones diferentes de las afecciones ordinarias, a menudo más intensas y vívidas que las impresiones que nos suscitan las situaciones reales, inclusive las más violentas e inusitadas.”<sup>117</sup>

A partir de esto, basándome en Nietzsche y en Aristóteles (según las explicaciones anteriores), y recordando mi propuesta de una unión armoniosa entre lo apolíneo y lo dionisiaco, análogos al λόγος y al μῦθος (en tanto que figura y forma, respectivamente), trasladaré dichos conceptos al ámbito cinematográfico para llevar a cabo dicha Poética Cinematográfica. Porque, por otro lado, como señala McKee:

“El guionista esculpe su historia con el contenido en una mano y el dominio de la forma en la otra.”<sup>118</sup>

De este modo, hemos de recordar que algunos teóricos del guión cinematográfico han retomado algunos lineamientos dados por Aristóteles sin haber abordado, a nuestro parecer, los temas realmente importantes que trata el filósofo; es por ello que proponemos una reapropiación con mayor estudio de la *Poética*, como lo hemos hecho.

---

<sup>117</sup> Carmen Trueba, *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>118</sup> Robert McKee, *Op. Cit.*, p. 23.

Para empezar, pondremos por un lado al μῦθος (composición de los hechos –según Aristóteles–, con una carga cosmogónica que apela al Uno Primordial y que da forma a la obra–concordando con Nietzsche–, y que tiene que ver con una visión propia de la vida –propone McKee–<sup>119</sup>), y por otro lado el λόγος (invención de los personajes, teniendo en cuenta que es por ellos que se realiza la acción a partir de la toma de decisiones basada en emociones o pensamientos –en Aristóteles–, lo cual hace referencia a la individuación –según Nietzsche–, y da paso a la narración –en palabras de McKee–), los cuales, al unirse armoniosamente, dan paso a las obras dramáticas. Siendo el μῦθος y el λόγος los elementos primordiales para crear una obra, será a partir de ellos que se logaren las demás partes, como las acciones, los acontecimientos, los conflictos, la toma de decisiones, los caracteres, la peripecia, el reconocimiento y el diálogo (el cuál se debe escribir al último y sólo cuando es absolutamente necesario), elementos que se han definido y comentado con anterioridad (aunando más en la propuesta de McKee, puesto que es el guión cinematográfico el que nos ocupa en este texto, y marcando los matices pertinentes en comparación con el teatro y la tragedia griega).

Así tenemos, en teoría, la estructura que debe guardar el guión cinematográfico, sin embargo hay que hacer otras aclaraciones pertinentes, para lo cual recurriremos al texto de Pasolini *Cinema: El cine como semiología de la realidad*. En este texto, el cineasta italiano hace hincapié en el lenguaje del cine, el cual es muy diferente al literario debido a que la imagen es parte de su lenguaje y tiene mayor prioridad que la palabra. Debido a esto, se tiene que contar con otro tipo de semiótica, con uno que de cuenta de los signos *mímicos* producidos por la imagen (teniendo como resultado otro tipo de poética). Aunar más en este tema nos llevaría a un trabajo más extenso; tampoco es nuestra principal preocupación hablar sobre la imagen y este tipo de lenguaje, puesto que nuestro enfoque va

---

<sup>119</sup> Así, señala McKee: “La estructura de una historia, libre de caracterizaciones y ambientaciones superficiales, revelará la cosmogonía personal del autor, su percepción de las pautas y motivaciones más profundas que marcan el cómo y el porqué de las cosas de este mundo: su esquema del orden oculto de la vida.” Robert McKee, *Op. Cit.*, p. 24.

específicamente dirigido hacia el guión y no hacia el cine en general, pero es relevante mencionarlo y recordar que el guión, estructuralmente, está en espera de la cámara y a veces sólo resulta un elemento auxiliar para la producción de obras cinematográficas. Y es que Pasolini, al hablar del guión, empieza otorgándole ésta característica de espera ante la obra cinematográfica final:

“[...] el autor de un guión pide al destinatario una colaboración particular, la de, esto es, dar al texto acabado <<visivo>> que éste no tiene, pero al cual alude. [...] Por lo que] Su forma, su estilo, son perfectos y acabados cuando han incluido e integrado en sí mismos estas necesidades. La impresión de tosquedad y de inacabado, es pues aparente. Tal tosquedad y tal inacabado, son elementos estilísticos.”<sup>120</sup>

De la misma manera, expone que para proponer una crítica del guión es necesario recordar esa característica, por un lado, y acudir a la crítica literaria, por el otro; ya que:

“El dato concreto de la relación entre cine y literatura es el guión. [...] lo que me interesa del guión es el momento en el que *puede ser considerado una <<técnica>> autónoma, una obra íntegra y acabada en sí misma.*”<sup>121</sup>

De tal modo que el guión, literalmente, recurre a las letras, pero guarda en él, implícitamente, aspectos orales y visivos (la diversas obras literarias también actúan de ésta manera, sólo que no son un elemento más de una obra más amplia –ni siquiera en el teatro–):

“en el caso del esceno-texto [del guión], la característica técnica es una especial y canónica petición de colaboración del lector [del director], para *ver en el grafema* [la parte escrita] *sobre todo el cine, y por lo mismo, para pensar por imágenes, reconstruyendo en la propia cabeza la película aludida en el guión, como obra por hacerse.* [...] Acentuando que es el signo de otro sistema lingüístico [la obra cinematográfica final]. No sólo entonces el signo del guión, expresa *algo más que la forma <<una voluntad de la forma por ser*

---

<sup>120</sup> Pasolini, Pier Paolo, *Cinema: El cine como semiología de la realidad*, UNAM, México, 2006, p. 33

<sup>121</sup> *Ibíd.*, p. 31

*otra>>, esto es, toma <<la forma movimiento>> [aludiendo a la imagen]: un movimiento que se concluye libre y variadamente en la fantasía del escritor y en la fantasía colaboradora y simpática del lector, libre y variadamente coincidentes [...].”<sup>122</sup>*

Debido a esto, Pasolini propone al guión como una <<estructura en movimiento>>, es decir, una estructura que puede y tiene la voluntad de convertirse en otra estructura, lo cual le da el carácter de <<proceso>><sup>123</sup> de la obra final, es decir, el guión es el proceso de la obra fílmica terminada.

La postura de Pasolini, debido a lo anteriormente expuesto, es de suma importancia puesto que no podemos únicamente trasladar la estructura de la tragedia griega expuesta por Aristóteles y unirla con la estética propuesta por Nietzsche para compararla con el trabajo de McKee, ya que a este último autor le falta remarcar los aspectos del guión mencionados por el italiano; porque no es lo mismo escribir tragedias griegas que teatro o guión, ya que si bien guardan una estructura muy similar, el fin (en cuanto a obra terminada) no es el mismo.

Concluyendo con la propuesta de la poética del guión cinematográfico, cabe mencionar que, así mismo, nos preocupan los fines ético-políticos que conllevan las obras cinematográficas como obras de arte (no por mero entretenimiento), lo cual nos lleva a una crítica del momento actual donde los mitos, las cosmogonías o cosmologías y lo metafísico, son desplazados por la tecnología, el dinero y las relaciones superfluas, dando paso a una era del vacío, donde la vida resulta no tener valor alguno, donde el desconocimiento de uno mismo, de lo humano y de la realidad hacen que el arte cobre un valor mayoritariamente monetario en lugar de acrecentar la preocupación por lo estético y/o lo ético. Es por esta razón que nos resulta urgente retomar conceptos como <<μῦθος>>, otorgándole una carga

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 37

<sup>123</sup> Pasolini usa el término <<proceso>> no como una evolución de la obra que se está creando, sino como “un puro y simple <<dinamismo>>, de una <<tensión>>, la cual se mueve, sin partir y sin llegar, desde una estructura estilística, la de la narrativa, a otra estructura estilística, la de la narrativa, a otra estructura estilística, la del cine, y, más profundamente, de un sistema lingüístico a otro.” (*Ibid.*, p. 38). Interpretación interesante, puesto que el proceso se vuelve al mismo tiempo una obra por sí misma, pero al mismo tiempo en necesidad de ser otra obra.

cosmogónica (ya no retomando, necesariamente, las explicaciones mitológicas, sino proponiendo que el autor parta de una interpretación propia de la realidad – como propone McKee–, en tanto que se conoce y sabe algo acerca del mundo o la realidad), metafísica (en tanto que está ligado con el Uno Primordial) y práctica (en tanto que se basa en las acciones humanas a partir del conocimiento que se tiene del comportamiento). Porque, como bien señala McKee:

“[...] nuestra era ha ido cayendo progresivamente en el cinismo moral y ético, el relativismo y la subjetividad; hay una gran confusión de valores. Al desintegrarse la familia y aumentar el antagonismo de género, ¿quién, por ejemplo, siente que comprende la naturaleza del amor? ¿Y cómo se expresan las convicciones personales ante una audiencia crecientemente escéptica?”<sup>124</sup>

Y es que una cosa es postrarse ante la duda y la reflexión, pero otra muy diferente es ir actuando por la vida mecánicamente, porque es ahí donde el arte se vuelve carente de significado, es donde ya no hay nada qué decir ni nada qué escuchar. El retorno al *μῦθος* nos permitiría volver a la preocupación por el conocimiento intuitivo, místico (como bien señala Nietzsche). Nos permitiría abrir nuestro ser ante lo incomprensible, lo incognoscible, pero a la vez conoceríamos algo, eso que está más allá de lo físico y que resulta difícil de explicar con palabras, nos moveríamos entre las formas, y es justo ahí donde se da la necesidad de producción artística, la invención de otros tipos de lenguajes para poder decir lo que tenemos que decir. Porque, como expone McKee:

“Un diseño narrativo bello es una combinación del tema descubierto, de la imaginación empeñada y de la mente que, con amplitud pero con sabiduría, ejercita el oficio.”<sup>125</sup>

O como propone Trueba:

---

<sup>124</sup> Robert McKee, *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>125</sup> *Ídem.*, p. 153.

“El arte poética se rige por unos principios propios: la verosimilitud y la *dynamía*, los únicos criterios genuinos del acierto o el error de la simulación poética. Verosimilitud y expresividad atañen a la impresión que las obras poéticas producen en nosotros, sus receptores, y se traducen en una suerte de elocuencia poética o fuerza expresiva. La excelencia poética estriba en la virtud de la obra poética de conmover a los espectadores o lectores de una manera especial y de producirles una impresión vigorosa, análoga a la que nos producen hechos reales, unida a un intenso placer de orden estético.”<sup>126</sup>

Y justo es lo que propongo como fin en el quehacer de los cineastas: despertar en los espectadores, por medio de su arte, emociones y pensamientos diferentes a los cotidianos, es decir, que nos permitan lograr empatía con ese otro mostrado en la pantalla para que podamos tener una experiencia estética que llene nuestro ser, y si bien es cierto que se apoya la aportación ética, no pretendemos que el cine se subsuma a tal, necesariamente.

---

<sup>126</sup> Carmen Trueba, *Op. Cit.*, p. 124.

## BIBLIOGRAFÍA

- \* Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Trad. de Julio Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 2000.
- \* Aristóteles, *Metafísica*, Trad. de Tomás Calvo Martínez, Gredos, España, 2010.
- \* Aristóteles, *Poética*, Trad. de Ángel J. Cappelletti, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela, 1998.
- \* Aristóteles, *Retórica*, Trad. Quintín Racionero, Gredos, España, 1999.
- \* Barrios Casares, Manuel, *Voluntad de lo trágico: El concepto nietzscheano de voluntad a partir de <<El nacimiento de la tragedia>>*, Biblioteca Nueva, España, 2002.
- \* Beuchot, Mauricio, *Ensayos marginales sobre Aristóteles*, UNAM, México, 2004.
- \* Cassin, Bárbara, *Nuestros griegos y sus modernos*, Manantial, Argentina, 1994.
- \* Cross, Elsa, *La realidad transfigurada*, UNAM, México, 1985.
- \* Castillo Dolores, Martínez, Francisco José, *Las ideas estéticas de Nietzsche*, [http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2014/12/Las-ideas-est%C3%A9ticas-de-Nietzsche.pdf](http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2014/12/Las-ideas-est%C3%A9ticas-de-Nietzsche.pdf), 23 de Noviembre de 2015.
- \* Düring, Ingemar, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, UNAM, México, 2005.
- \* Economopoulou, Karmela, *ARISTOTLE'S POETICS IN RELATION TO THE NARRATIVE STRUCTURE OF THE SCREENPLAY*, A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of Nottingham Trent, 2009.
- \* Flores Farfán, Leticia, *Atenas, Ciudad de Atenea. Mito y política en la democracia Ateniese antigua*, UNAM, México, 2006.
- \* Grave Tirado, Crescenciano, *El pensar trágico: un ensayo sobre Nietzsche*, UNAM, México, 1998.

- \* H. G. Lidell-R Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford: The Clarendon Press, <http://stephanus.tlg.uci.edu/lsg/#eid=1&context=lsj>, 23 de Noviembre de 2015.
- \* Korstanje, Maximiliano E., *Contribuciones y limitaciones del existencialismo nietzscheano al estudio del horror*, en *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, No. Palermo, Argentina, 2009, pp. 82-86
- \* López Alcaraz, María de Lourdes y Hugo Hernández Martínez, *Curso-taller del guionismo*, UNAM, México, 2010.
- \* Mckee, Robert, *El guión*, Alba, España, 2011.
- \* Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, España, 2007.
- \* Nietzsche, Friedrich, *Obras completas. Vol. 1: escritos de juventud*, Tecnos, España, 2011.
- \* Nussbaum, Martha C., *La fragilidad del bien*, La bolsa de la Medusa, España, 2004.
- \* Pasolini, Pier Paolo, *Cinema: El cine como semiología de la realidad*, UNAM, México, 2006.
- \* Platón, *República, Libro III y Libro X*, Gredos.
- \* Ruiz, Raúl, *Poética del cine*, Editorial sudamericana, Chile, 2000.
- \* Sánchez Laílla, Luis, <<Dice Aristóteles>>: *la reescritura de la POÉTICA en los siglos de Oro*, Criticón Núm. 79, España, 2000, Centro Virtual Cervantes, pp. 9-36 [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/079/079\\_011.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/079/079_011.pdf), 23 de Noviembre de 2015.
- \* Sancristóbal, Andrés Alés, *Las nuevas poéticas: De Aristóteles a Robert Mckee*, en *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, no. 30, España, 2007, pp. 7-39.
- \* Szondi, Peter, *Teoría del drama moderno (1880-1950): tentativa sobre lo trágico*, Ensayos/Destino.
- \* Trueba, Carmen, *Ética y tragedia en Aristóteles*, Anthropos editorial, España, 2004.

- \* Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua* Vol. I y II, Paidós, España, 1987.
- \* Wilkerson, Dale, *Nietzsche and the greeks*, Continuum, Great Britain, 2006.
- \* Winkler, Martin M., *Cinema and the classical texts*, Cambridge University Press, Estados Unidos de América, 2009.