

Busto de Aristóteles. Fuente: Wikipedia.

# La trama cinematográfica como un acto deliberativo: la ética aristotélica en el guion

65

The Cinematic Plot as a Deliberative Act:  
Aristotelian Ethics in Screenwriting

**Claudia Patricia Rojas Arbeláez**

Universidad Autónoma de Occidente (Cali, Colombia)

[cprojas@uao.edu.co](mailto:cprojas@uao.edu.co)

ORCID: 0009-0000-3489-5242

## RESUMEN

La conexión entre la Poética de Aristóteles y los manuales modernos de guion se revela en el uso persistente de conceptos aristotélicos como héroe, protagonista, acción, pensamiento y diálogos. Aunque rara vez se cita explícitamente al gran filósofo, figuras como Syd Field, Robert McKee, John Truby y Doc Comparato recogen y aplican estos elementos en sus obras. Así, los guionistas, ya sea por formación académica o experiencia

práctica, recrean estructuras dramáticas con el planteamiento, el nudo y el desenlace con los que recrean la fábula y la unidad de acción descritas por Aristóteles, estructurando tramas cinematográficas con coherencia interna y propósito narrativo.

No se pretende demostrar la vigencia de Aristóteles, pues está ampliamente aceptada, sino ampliar la perspectiva al incluir otros textos del estagirita, como la *Ética* y la *Retórica*, para considerarlas fuentes de análisis. Estos textos no solo aportan herramientas para construir tramas (*Poética*), sino que iluminan la forma de concebir al protagonista: un agente deliberativo cuyas decisiones reflejan carácter moral (*Ética*). Así, el artículo propone dilucidar si la acción completa del protagonista es, en efecto, un acto deliberativo sostenido en todas las etapas del guion y revelador de su identidad y finalidad.

Esta perspectiva permite analizar no solo tragedias clásicas, sino también narrativas cinematográficas modernas en las que el protagonista, a través de una serie coherente y congruente de decisiones, manifiesta su carácter moral. Películas como *Casablanca* (Curtiz, 1942), *The Godfather* (Coppola, 1972) o *Ikiru* (Kurosawa, 1952) evidencian que la unidad de acción no depende exclusivamente de la sucesión de eventos, sino de una deliberación constante que orienta las elecciones del personaje hacia un fin reconocible, ya sea virtuoso o vicioso.

66

Para sustentar esto, el artículo se centrará en examinar algunos conceptos clave, arcos de personaje y la construcción de la trama, identificando las «huellas aristotélicas» en cada uno. La *Poética* ofrece la base estructural, unidad de acción, peripecia y agnición; mientras que la *Retórica* aporta el entendimiento de cómo se articula la persuasión en el discurso dramático, y la *Ética* explica la agencia moral del protagonista. De este modo, no se limita la influencia aristotélica a un solo tratado, sino que se reconoce un legado integrado que sigue informando el arte de escribir guiones hoy.

Palabras clave: Aristóteles, poética, estructura, guion, ética, carácter

## ABSTRACT

The connection between Aristotle's *Poetics* and modern screenwriting manuals is revealed through the persistent use of Aristotelian concepts such as hero, protagonist, action, thought, and dialogue. Although Aristotle is seldom cited explicitly, figures like Syd Field, Robert McKee,

John Truby, and Doc Comparato incorporate and apply these elements in their work. Thus, screenwriters—whether by academic training or practical experience—reproduce dramatic structures grounded in exposition, complication, and resolution, effectively mirroring the plot and unity of action that Aristotle described and organizing cinematic narratives with internal coherence and narrative purpose.

The aim is not to prove the relevance of Aristotle, since this is already widely accepted, but rather to broaden the perspective by incorporating other works of the Stagirite—such as the *Ethics* and the *Rhetoric*—as sources of analysis. These texts not only provide tools for constructing plots (*Poetics*), but also illuminate the way in which the protagonist is conceived: as a deliberative agent whose decisions reflect moral character (*Ethics*). Accordingly, this article seeks to determine whether the protagonist's complete course of action is, in fact, a sustained deliberative act throughout all stages of the screenplay, one that reveals both identity and purpose.

This perspective allows for the analysis not only of classical tragedies but also of modern cinematic narratives in which the protagonist, through a coherent and consistent series of decisions, manifests moral character. Films such as *Casablanca* (Curtiz, 1942), *The Godfather* (Coppola, 1972), or *Ikiru* (Kurosawa, 1952) demonstrate that unity of action does not depend exclusively on the succession of events, but rather on a constant process of deliberation that guides the character's choices toward a recognizable end, whether virtuous or vicious.

To support this, the article will examine certain key concepts, character arcs, and plot construction, identifying the “Aristotelian traces” in each. While the *Poetics* provides the structural foundation—unity of action, *peripeteia*, *anagnorisis*—*Rhetoric* contributes an understanding of how persuasion is articulated in dramatic discourse, and *Ethics* explains the moral agency of the protagonist. In this way, the Aristotelian influence is not confined to a single treatise but is recognized as an integrated legacy that continues to inform the art of screenwriting today.

Keywords: Aristotle, poetic, drama, script, screenwriting, cinema, character, action

## Introducción

La relación que existe entre la *Poética* de Aristóteles y los guiones cinematográficos es bien conocida por muchos y ha quedado plasmada en varios libros de guion en los que se renombran viejos conceptos planteados por el filósofo. Pese a que no siempre se menciona de manera directa al estagirita, autores como Syd Field, Robert Mckee, John York y John Truby han dejado ese legado aristotélico en textos en los que sugieren cómo escribir guiones más efectivos y certeros.

Aunque por muchos es sabido que los hallazgos consignados en la *Poética* persisten aún en los guiones cinematográficos, sin preguntarse demasiado, los guionistas hacen lo que saben: escriben páginas compuestas de diálogos, personajes, situaciones y acciones, repitiendo un proceso que aprendieron de las páginas de un libro o bien como práctica heredada de manos de un maestro-escriptor.

68

No pretendemos cuestionarnos si hay o no vigencia de la obra aristotélica en el cine. Sería una necedad hacerlo, porque las nociones «héroe», «protagonista», «elocución», «acción», «pensamiento» y «diálogos» son harto conocidas y señaladas en los mencionados manuales de escritura.

Antes bien, es nuestro propósito demostrar en este artículo que la *Poética* no es la única obra aristotélica donde podemos encontrar elementos para el análisis y la composición de guiones. Para hacerlo basta mirar los diálogos, las características del protagonista y la misma trama cinematográfica y encontraremos en ellos las huellas aristotélicas de la *Retórica* y la *Ética*.<sup>1</sup>

---

1 Antonio Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, «Aristóteles en Hollywood: poética y retórica en la narrativa audiovisual», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 11 (2015).

Ana Alés Sancristóbal, «Las nuevas poéticas: de Aristóteles a Robert McKee», *Cauce* 31 (2008): 7–33.

Carmen Sofía Brenes, «Buenos y malos personajes: una diferencia poética antes que ética», *Revista de Comunicación* 11 (2012).

Gonzalo Moreno, «El *ethos* en la poética de Aristóteles», *Revista Des-encuentros* 1, n.º 2 (2010).

Estos tres textos serán los faros que nos guíen en esta reflexión donde nos proponemos esclarecer la siguiente cuestión: ¿la acción completa que el protagonista cinematográfico ejerce durante toda la trama es un gran acto deliberativo que le permite manifestar su carácter en la búsqueda de un objetivo propuesto desde el planteamiento?

## La ciudad se hace teatro

Desde su origen la poesía dramática estuvo destinada a ser vista y escuchada por las multitudes. Aunque nació en la intimidad del lugar de trabajo de los poetas griegos, quienes eran inspirados por las musas<sup>2</sup>, pronto se popularizó gracias a su inclusión dentro de las festividades religiosas de las Grandes Dionisias en el siglo IV a. C. El festín en el que se le rendía culto al dios del descontrol era bien recibido por toda la población ateniense que sabía divertirse con las procesiones y los sacrificios.

Sin lugar a dudas, el evento central de las Grandes Dionisias era el concurso de poesía trágica que no solo era esperado con ansias por el público, sino también por los poetas de toda la región, quienes, durante varios meses, preparaban y escribían un argumento con el que buscaban ser escogidos como uno de los tres que haría parte del concurso.

Durante tres días el teatro de Dioniso se convertía en escenario propicio para presentar las obras de los poetas más ilustres de la república, quienes solo disponían de una sola jornada para presentar su obra sin posibilidad de repetirla. Se cree que tal vez por esto, buscando ganarse la aprobación del público y alzarse con la máxima distinción de la festividad, los poetas empezaron a alejarse de la representación

---

2 «Nos dicen que, semejantes a las abejas, vuelan (los poetas) aquí y allá por los jardines y vergeles de las musas, y que recogen y extraen de las fuentes de miel los versos que nos cantan. En esto dicen la verdad, porque el poeta es un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo». Platón, *Diálogos, libro III* (Madrid: Gredos, 1992), 195.

dionisiaca y exploraron nuevos temas en los que emergían nuevos protagonistas y coros.<sup>3</sup>

Era tal la fascinación de los atenienses por el espectáculo trágico que atiborraban las graderías del teatro de Dioniso, ubicado al sur de la acrópolis y que, según se dice,<sup>4</sup> tenía una capacidad para quince mil personas.

Fue en medio de este fervor religioso y colectivo donde la poesía dramática construyó sus bases y afianzó la relación entre el poeta y el espectador, generando así una nueva práctica en la ciudad<sup>5</sup> que despertó el interés de políticos, poetas, espectadores y también de filósofos.

## La poesía dramática como objeto de estudio

70

Aristóteles, encontró al arte poético poderoso y tal fue su fascinación que dedicó una obra completa —la Poética— para consignar sus puntos de vista sobre la creación artística en general y de la tragedia, la epopeya y la comedia en particular. Así tras la observancia y comparación de tragedias y poetas, el filósofo encontraría elementos comunes, aciertos y errores que le servirían de insumo para señalar «todo aquello que concierne a este método»<sup>6</sup>.

El libro que se conserva y que conocemos apenas sobrepasa las cien páginas y es producto de dicha tarea. En veintiséis capítulos, Aristóteles

---

3 «De las treinta y dos tragedias que conocemos bajo la firma de Esquilo, Sófocles y Eurípides, (...) poseen un coro compuesto por guerreros (o marinos) adultos. En nueve de ellas (entre las que se encuentran *Electra* y *Las Traquinias*), el coro está compuesto por mujeres y, a veces, mujeres esclavas; en otros veintitrés casos (entre los que se encuentran *Antígona*, *Edipo rey* y *Edipo en Colono*), está compuesto por ancianos». Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (Madrid: 2002), 152.

4 J. Mosterín, *Aristóteles: historia del pensamiento* (Alianza Editorial, 2006), 71.

5 «Al formar parte los espectáculos teatrales de las fiestas nacionales era de esperar que los ciudadanos acudiesen a ellos en cierto modo con espíritu piadoso y patriótico». M. Brioso Sánchez, «El público del teatro griego antiguo», *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies* 1, n.º 19 (2003): 2.

6 Aristóteles, *Poética* (1447a), 9.

dispone sus apreciaciones sobre la poesía como arte de la imitación así: los cinco primeros son introductorios, los diecisiete segundos (6-22) los dedica a hablar de la tragedia, y los últimos cuatro (23-26) se centran en la poesía épica y en las consideraciones generales de los dos géneros.

Como en muchos de sus textos, en la Poética, el estagirita es directo y desde el primer capítulo establece su propósito al exponer lo siguiente:

Hablemos de la poética en sí y de sus especies<sup>7</sup>, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas<sup>8</sup> si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes (...)

Así, contempla el arte poético como una ciencia y la examina de esa forma, comparando las similitudes y diferencias que existen entre las piezas poéticas, exponiendo aquellos conceptos claves y las partes que la componen, y buscando señalar aquello que se debe buscar y qué evitar al construir una obra. En este propósito de mostrar cómo una obra dramática ha de quedar bien, se anima a enumerar las partes cuantitativas de la tragedia, señala las cualidades del carácter, así como los tipos de fábula, y expone la peripecia, la agnición y el lance patético.

En su definición de la tragedia, Aristóteles deja claro que las acciones son más importantes que los caracteres cuando afirma que «la tragedia es la imitación de una acción esforzada y completa». Bien sea que imiten objetos, hombres o acciones, los poetas ponen sus ojos en hombres de la vida cotidiana, pero no desde su aspecto físico, sino desde las acciones realizadas por estos personajes. Esta imitación de las acciones es considerada parte fundamental de la tragedia y el filósofo la llama

7 Se consideran especies: epopeya, tragedia, comedia, ditirambo, etcétera, los que también menciona en el texto.

8 Por «fábula» Aristóteles se refiere al conjunto de sucesos o momentos esenciales de la acción imitada en el poema. Visto así encontramos similitudes con «argumento».

«fábula», algo así como nuestra trama o argumento. De esta manera, los caracteres que se imitan en la poesía estarán marcados en la Poética por las acciones que ejecutan como resultado de su manera de ser. Una acción esforzada y completa quiere decir que sea congruente con la voluntad de quien la ejecuta y cuyas consecuencias sean naturales a sus actos. Esta afirmación se alinea con el argumento planteado en *Ética* III, capítulo 2, donde deja sentado que el saber no convierte a ningún hombre en bueno y que, contrario a eso, son sus acciones voluntarias —aquellas que ejecuta basado en su elección— las que le dan su carácter. De esta manera, las acciones ejecutadas por el carácter (o personaje) serán consecuencia de su voluntad.<sup>9</sup>

Alejándose de la concepción platónica de que la vida sentimental es algo malo, la valoración ética propuesta por Aristóteles está en la decisión que tomen sus personajes basados en su voluntad. Por tanto, el criterio de división de la poesía que establece se basa en la distinción fundamental del pensamiento entre el esforzado (*Spoudaîos*) y el mediocre (*faîlos*). Esta valoración le permitirá a Aristóteles caracterizar los géneros teatrales de entonces: la tragedia y la epopeya, que representan a los hombres mejores, y la comedia, que pone sus ojos en los peores.

Como la tragedia y la epopeya imitaban los mismos caracteres, Aristóteles consideraba prudente entender que su diferencia fundamental estaba en la forma más que en el contenido. Aunque los dos imitaban hombres esforzados, en la epopeya era necesario mantener los versos uniformes de manera ilimitada, en cambio, la tragedia es «la imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud». Lo que significa que la obra debe tener una extensión exacta, marcada por la acción del personaje, que debe ser completa en un período de tiempo limitado, «una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud»<sup>10</sup>.

---

9 Aristóteles, *Poética* (1448b), 8–25: «En efecto, los más respetables imitaban las acciones más nobles y las de tales personas, mientras que los más viles imitaban las de las personas de más baja estofa».

10 Aristóteles, *Poética* (1450b), 22–25:

Lo paradójico es que sus observaciones, interesantes y acertadas por demás, no tenían otro destinatario que sus propios alumnos, pues se sabe que, al ser un tratado escrito para uso interno de sus estudiantes, no fue acogido por los poetas de su época. Para que eso sucediera, habrían de pasar varios siglos.

## La presencia de la Poética en los manuales de guion

Desde sus orígenes hasta nuestros días, la Poética ha sido leída, analizada y «aplicada» por dramaturgos e investigadores, lo que ha resultado en diversos libros en los que se la ha interpretado de diferente manera. La oferta literaria cinematográfica existente en el mercado abarca textos de todo tipo: libros que utilizan ejemplos, ejercicios y técnicas efectivas de escritura de guion. Lo interesante es que, dentro de las teorías cinematográficas de la escritura audiovisual, a pesar de nuevos nombres, síntesis y parámetros, el sustrato aristotélico persiste.

Aquellos que nos hemos adentrado en las aguas de la escritura cinematográfica sabemos que quienes deseen hacerlo terminarán conociendo los principios dramáticos aristotélicos, ya sea leyendo la Poética o llevados de la mano del autor de alguno de los libros de guion que existen en el mercado. En muchos de estos se siguen los pasos de Aristóteles y se continúan utilizando los elementos que él identificó desde la Antigüedad. Ejemplo de ello es el libro del brasileño Doc Comparato, quien hace citas directas al estagirita: «De cualquier modo, desde un punto de vista estético y teórico, Aristóteles y su Poética constituyen un punto de reflexión obligada para el estudio de la dramaturgia». Por su parte, Robert McKee propone: «Aristotle's Poetics remains the most insightful study of story ever written. All notions of three-act structure and character arc begin here»<sup>11</sup>; asimismo, Christopher Vogler menciona: «Aristotle laid the

11 R. McKee, *Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting* (ReganBooks, 1997).

groundwork for the rules of drama, which storytellers have followed for centuries, consciously or not»<sup>12</sup>. Incluso aquellos que quieren oponerse a su modelo, como John Truby, lo referencian: «While Aristotle was the first to analyze story structure, his model is limited to a very particular kind of story: Greek tragedy»<sup>13</sup>.

Por esto podemos afirmar que, aunque para muchos resulte ser una obra descolorida y algo crítica, la Poética continúa siendo la raíz de todo lo que sabemos sobre el arte de escribir para representar. «Tal vez por eso ha llegado a convertirse en una obra de culto, de conocimiento obligado para los que nos dedicamos a escribir para el cine y la televisión»<sup>14</sup>. Pero todos no lo ven así.

Existen otros autores que, aunque prescinden de mencionarlo en sus páginas, advierten su importancia en el legado teatral<sup>15</sup> y otros que parecen desconocer el legado aristotélico en sus textos. Entre ellos tenemos a Syd Field, guionista y analista estadounidense, autor de varios libros en los que ofrece técnicas efectivas para escribir guiones comerciales.<sup>16</sup> Field no menciona jamás a Aristóteles, pero al igual que este, identifica los mismos elementos básicos y otorga el primer lugar a la estructura, a la que define como «el orden en que suceden los acontecimientos». Una definición similar a la dada por Aristóteles a la fábula: la sucesión verosímil de los hechos, y la considera el alma de la tragedia.<sup>17</sup> Esta concepción

---

12 C. Vogler, *The writer's journey: Mythic structure for writers* (Michael Wiese Productions, 1992).

13 J. Truby, *The anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller* (Faber & Faber, 2007).

14 D. Comparato, *De la creación al guion* (Instituto Oficial de Radio y televisión, 1993), 149.

15 Cfr. Rivera, quien manifiesta: «Prescindimos también de mencionar los conceptos aristotélicos que, si bien son fundamentales y a menudo aplicados dentro de este estudio...», V. A. Rivera, *La composición dramática* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, Dirección de Difusión Cultural, Grupo Editorial Gaceta, 1989), 19.

16 Field señala: «Cuando se siente a escribir un guion, tiene que plantearse la historia como un todo. Una historia está formada por distintas partes: los personajes, la trama, la acción, el diálogo, las escenas, las secuencias, los incidentes, los acontecimientos; y su tarea como guionista es comprender un 'todo' a partir de estas 'partes', una forma y figura bien delimitadas, con su principio, medio y final», S. Field, *El manual del guionista* (Madrid: Plot, 1995), 21.

17 Aristóteles, *Poética* (1450a), 19-39:

de la fábula como eje organizador de la acción se mantiene vigente en obras cinematográficas clásicas como *Casablanca* (Curtiz, 1942), donde la aparente dispersión inicial de situaciones converge progresivamente en una única línea de acción: la deliberación moral de Rick Blaine entre el amor personal y el bien común. La coherencia de la trama no reside en la acumulación de acontecimientos, sino en la orientación deliberada de las acciones del protagonista hacia una decisión final que da sentido retrospectivo a toda la narración.

El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos, porque la tragedia es «la imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud»<sup>18</sup>. Este orden conlleva una condición de belleza marcada por cierta extensión apropiada, que no sea ni muy corta ni excesivamente larga, sino de una medida justa marcada por un período de sol. Puede interpretarse así: que las obras tuvieran una extensión tal que le permitiera al público verla completa en un solo día para hacer, o que las acciones acaecidas al protagonista debían ocurrir en una determinada fracción de tiempo de su vida. Una medida exacta, medible en horas, días o meses del protagonista, pero bajo ningún motivo debería mostrarse la vida entera. Esta precisión de la unidad de tiempo cobra especial importancia para los escritores de dramas y resulta fundamental a la hora de escribir un guion, ya que cualquier historia debe tener un protagonista cuyas acciones ocurren en determinada fracción de su vida y es fundamental para crear la estructura de todas las películas. Esto lo saben muy bien los autores de los libros de guion, que además del protagonista, mencionan también la estructura clásica o de tres actos entre los elementos infaltables a la hora de escribir un guion.

A pesar de que ha sido usado en la industria hollywoodense desde la década de los 30, en la actualidad dicha estructura se conoce como el «paradigma», nombre que le pondría Syd Field.<sup>19</sup> Desde que el norteamericano la bautizó, se ha convertido en referencia obligada y punto de partida de guionistas y estudiosos del guion. Sin embargo, no se trata de

<sup>18</sup> Aristóteles, *Poética* (1449b), 15-25:

<sup>19</sup> Field, *El manual del guionista*.

otra cosa más que la misma estructura compuesta por el planteamiento, el nudo y el desenlace planteada por Aristóteles en *Poética*.

## El acto deliberativo como línea de acción dramática

Sabemos que la estructura clásica, que domina gran parte de la cinematografía existente, tiene características definidas y reconocibles en todas las épocas y latitudes. El orden cronológico de la trama o el protagonista activo que se mueve en aras de conseguir un deseo consciente y un antagonista (esa fuerza antagónica) que se le opone son algunos de sus ingredientes fundamentales. Dentro de esta estructura, la causalidad guía las escenas y en conjunto crean una trama cinematográfica en la que la tensión se acrecienta a medida que avanzan los minutos. Las escenas, los diálogos y las acciones se mueven en función de la tensión dramática y de conseguir los efectos esperados desde la estructura misma. Es justamente esta rigidez la que espanta a muchos, sobre todo a los escritores noveles que se proponen evadirla, pensado que así pueden lograr películas más interesantes y menos previsibles.

76

Esta estructura se establece desde los primeros minutos del planteamiento, cuando queda claro que es aquello que desea (o necesita) conseguir el protagonista y, a partir de ese momento, utiliza todas sus capacidades para lograrlo. En este proceso, se adentra en el corazón de la trama donde pronto se revela quién o qué se opone a que consiga su objetivo. Establecido el conflicto, de ahí en adelante la trama se construye entre sus intentos de conseguir lo que desea y el antagonista que hace todo lo que está a su alcance por evitar que lo haga. Movido por su deseo, el protagonista enfrenta las adversidades que se le presenten, toma decisiones y hace elecciones que lo llevan incluso a recalcular su ruta con tal de alcanzar su objeto de deseo. Este proceso resulta evidente en protagonistas como Michael Corleone en *The Godfather* (Coppola, 1972), quien, a lo largo de la trilogía, mantiene una unidad de acción

inamovible, orientada a la preservación del poder familiar. Aunque su deseo inicial es hacer su vida y su nombre lejos del legado criminal de su familia, poco a poco, con sus deliberaciones y acciones revela una elección progresiva y consciente del mal como medio para alcanzar su fin. De esta forma, la transformación de su carácter sucede acorde a la trama, reforzando la unidad de acción. Esto se evidencia en la coherencia y la congruencia con la que hace sus deliberaciones, incluso cuando eso puede conducirlo a su destrucción moral.

A esta toma de decisiones Aristóteles la denomina «acto moral», lo que nos lleva de nuevo a sus terrenos, pero esta vez a través de otro texto. La relación hombre-acciones es lo que le interesa al estagirita en su texto de la *Ética*, donde define que en la *praxis* «cada hombre es la causa de las acciones voluntarias y conformes a su libre elección (...) y todo lo que hace después de haberlo deliberadamente escogido, está claro que lo hace voluntariamente»<sup>20</sup>. Esto significa que, en las situaciones cotidianas de su vida, cada individuo es libre de tomar sus propias decisiones, elecciones y ejecutar sus acciones. En su manera particular de tomar una deliberación se reconoce el carácter del individuo cuyo pensamiento, acciones y palabras nos permiten saber que es de un modo y no de otro.<sup>21</sup> En *Ética Eudemia* (EE) se señala que los hombres tienen dos tipos de virtudes. Por una parte, las éticas o morales determinadas por la acción humana que se adquieren por la práctica y la costumbre; por otra, las virtudes intelectuales que yacen en la parte racional y cognitiva del alma. En el texto se sugiere que mientras las virtudes éticas son las que disponen al hombre para alcanzar sus fines mediante la práctica, es a través de las virtudes intelectuales que encuentra los medios para alcanzarlos. Esto significa que no basta con reconocer lo que es bueno y malo o lo que produce placer o dolor, sino que es necesario deliberar sobre la manera de conseguirlo. Al igual que los hombres, los protagonistas toman decisiones y eligen, y cuando lo hacen revelan su carácter a través de sus acciones, diálogos y reacciones.

20 Aristóteles, *Ética eudemia*, II, 6 (1223a), 16-20.

21 Aristóteles, *Poética* 1450a 5-6.

Por tratarse de una imitación de hombres, los personajes de la poesía dramática también realizan actos morales en la trama. De ahí que para lograr protagonistas creíbles, los guionistas han recurrido a técnicas con las que intentan superar a sus aspectos físicos, adentrándose en sus fortalezas, debilidades y vulnerabilidad. Gracias a esto, los protagonistas se tornan «redondos» y complejos, otorgándoles la posibilidad de transformarse, de tal manera que el protagonista que termina la historia es diferente al que la comenzó.<sup>22</sup> A este cambio se le llama «arco dramático» o «arco de transformación», término que se le adjudica a Seger<sup>23</sup> y que se define como el cambio opuesto, moderado o intermedio que sufre el protagonista a partir de una acción situación externa. Dichos cambios pueden ser en la manera de pensar, en su forma de ser y en su manera de hacer las cosas. Tal como le sucede a Melvin Udall (interpretado por Jack Nicholson), protagonista de *As Good as it Gets (Mejor... imposible)*, un escritor maniático, homofóbico y obsesivo, quien se ve obligado a cuidar a un vecino gay y a su perrito. A medida que avanza la trama y tras enamorarse de una madre soltera (interpretada por Helen Hunt), Udall cede a sus manías y transforma su carácter. Lo anterior demuestra que el héroe evoluciona y se transforma de bien a mal o, como diría McKee, de positivo a negativo o viceversa.

En esta transformación del carácter también cobran especial relevancia la elección, la toma de decisiones y sus propias virtudes. Si consideramos que se entiende por virtud a un hábito libre y voluntario, «que implica un acto de deliberación y de elección en el cual intervienen conjuntamente la inteligencia y la voluntad»<sup>24</sup>, podríamos comprender cómo

22 «The action does not refer only to physical movement. (...) Narrative action often is internal, consisting of emotional or intellectual change within a character or personal decisions that alter the direction of the story». A. A. Armer, *Writing the Screenplay: TV and Film* (Nothridge: California State University, 1988), 37.

23 «La transformación de un personaje puede ser extrema, moviéndose a una posición opuesta, o simplemente puede moverse hacia una posición moderada. Por ejemplo, un personaje rígido puede sufrir una transformación total, volviéndose espontáneo y alegre al final de la película; O puede, sencillamente, relajar su sentido de disciplina». L. Seger, *Cómo crear personajes inolvidables* (Barcelona: Paidós, 1999).

24 Ximena Vallejo Álvarez, «Carácter, razón y pasión en la ética de Aristóteles», *Criterio Jurídico* 1, n.º 6 (2011): 346.

estas resultan fundamentales en el protagonista cuando tiene que avanzar en pos de la consecución de un objeto de deseo. Dado que «el principio de la acción es, pues, la elección —como fuente de movimiento y no como finalidad—, y el de la elección es el deseo y la razón por causa de algo»<sup>25</sup>, podríamos afirmar que una trama cinematográfica tiene similitudes con un acto moral. En la película, al igual que en un acto moral, se trata de una acción voluntaria y deliberada movida por un deseo racional: cuando el hombre (y el protagonista) reconoce su objeto de su deseo y se genera en él el deseo racional de alcanzarlo, puesto que sabe que aquello que desea es digno de ser perseguido.

## Deliberación, elección y unidad de acción dramática

En la búsqueda de lograr su objetivo, en el protagonista ocurre entonces una deliberación que conlleva una elección que se hace a voluntad. Dado que solo se puede elegir sobre aquello que está a nuestro alcance y estamos en capacidad de hacer, la deliberación es un acto donde la razón y la voluntad intervienen; es un acto moral. Esto quiere decir que no se delibera sobre el objeto que se desea, sino sobre la manera en la que este ha de conseguirse, es decir, sobre los medios para llegar al fin, lo que significa que el hombre tiene que hacer uso de su recta razón para examinar con detalle las opciones que tiene a su alcance y que le permitirán conseguir su objeto de deseo.

De la misma forma, podemos analizar ahora las consecuencias de deliberaciones incompletas o erróneas. En *Chinatown* (Polanski, 1974), el protagonista actúa movido por un deseo racional de esclarecimiento, pero su incapacidad para comprender plenamente la dimensión moral del conflicto limita su deliberación. Las decisiones que toma, aunque voluntarias, conducen a un desenlace trágico que confirma el postulado aristotélico según el cual la ignorancia práctica no exime de las consecuencias de la acción.

---

<sup>25</sup> Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, VI, 2 (1139a), 30.

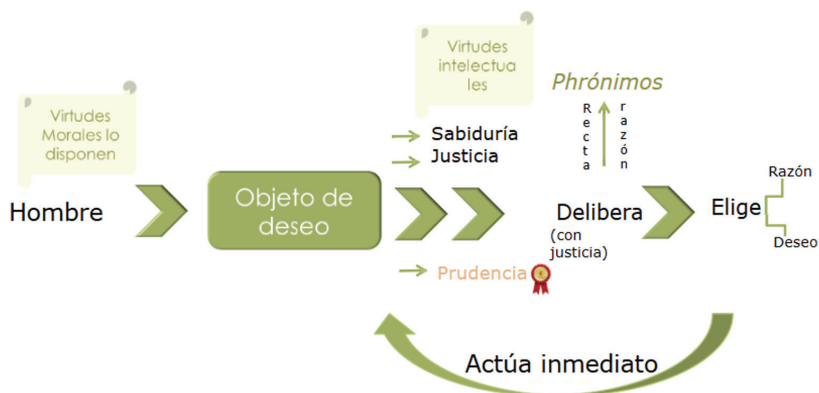


Figura 1. Acto moral desde la ética. Elaboración propia basada en los libros *Ética Nicomáquea* y *Ética Eudemia* de Aristóteles.

80

Por tanto, la mejor deliberación es aquella cuyo fin es recto, los medios empleados son los adecuados, el tiempo de deliberación es el preciso y su fin último es la felicidad.<sup>26</sup> Esta elección que se hace sobre lo bueno y lo malo se da en el momento en que hay «una convergencia entre deseo y pensamiento (deseo razonante), pues es el juicio del intelecto sobre el valor o la necesidad de los medios el que permite llegar a un fin»<sup>27</sup>. Una vez que ha analizado los medios, y guiado por sus virtudes morales e intelectuales, ha elegido uno; el hombre se compromete con una acción sobre la cual se encamina de inmediato. El deseo como fin se alcanza por las virtudes morales, pero son las virtudes intelectuales las que resultan indispensables al momento de la deliberación.

Los protagonistas cinematográficos realizan actos morales en la trama al perseguir un objeto de deseo, buscar la manera de alcanzarlo y tomar decisiones respecto de cuál es la mejor manera de llegar a su fin. Bien lo señala Arner cuando sostiene que “the term action does not refer only to physical movement. (...) Narrative action often is internal, consisting of emotional or intellectual change within a character or personal decisions that alter the direction of the story»<sup>28</sup>.

26 Vallejo Álvarez, «Carácter, razón...», 346.

27 Vallejo Álvarez, «Carácter, razón...», 346.

28 Arner, *Writing the Screenplay...*, 36-37.

Para ejemplificar la acción deliberativa interna podríamos pensar en *Ikiru* (Kurosawa, 1952), donde el protagonista, enfrentado a la certeza de su muerte inminente, debe redefinir su objeto de deseo y así calcula su ruta y orienta todas sus acciones hacia un objetivo loable y altruista: la construcción de un parque público. De esa manera, esta película nos sirve para ilustrar con claridad cómo se alienan el conocimiento del fin, el deseo racional de alcanzarlo y la elección consciente de los medios para alcanzarlo. De esta forma se constituye una unidad de acción completa, aun cuando la mayor parte del conflicto se desarrolle en como una acción interna (ético) y no tanto de manera física.

Por esto resulta indispensable regresar nuestros ojos al esquema de acción del acto deliberativo y desde allí analizar las acciones que los protagonistas de la estructura clásica realizan. Concordamos con el esquema propuesto por Vallejo<sup>29</sup> que resume el mecanismo del acto moral de la siguiente manera: (1) conocimiento del objeto y del fin; (2) deseo de alcanzarlo; (3) deliberación sobre los medios adecuados para conseguirlo; (4) elección reflexiva y libre; y (5) firmeza inquebrantable en la decisión de obrar. Este esquema resulta muy interesante para analizar la unidad de acción que ejercen los protagonistas a lo largo de la trama. Las acciones morales, producto de actos deliberativos, se centran en las elecciones y las acciones hechas a partir de estas para alcanzar el objeto de deseo.

PROTAGONISTA ⇒ OBJETO DE DESEO CONSCIENTE ⇒ ¿QUÉ HACE PARA CONSEGUIRLO? ⇒ ¿LO CONSIGUE? ⇒ CONSECUENCIAS

Como puede notarse en el esquema anterior, los objetos de deseo conscientes son fines que los protagonistas se proponen alcanzar desde el primer acto y que persiguen hasta el final de la trama. Al igual que un acto de la vida práctica, este deseo parte de su voluntad como un deseo razonado y se convierte en el motor que impulsa a alcanzarlo de acuerdo

<sup>29</sup> Vallejo Álvarez, «Carácter, razón...», 348.

a sus capacidades. De esta misma manera, la acción completa que se imita en los guiones cinematográficos está relacionada con aquella línea (de acción) que ejecuta el protagonista y que se plantea desde el primer acto cuando se establece un asunto que debe ser solucionado.



Figura 2. Línea de acción del protagonista cinematográfico. Elaboración propia basada en los libros *Retórica*, *Ética Nicomáquea* y *Ética Eudemia* de Aristóteles.

82

## El pasado como condición de la deliberación dramática

El conocimiento de los protagonistas de este objeto de deseo como fin se convierte en el motor que los impulsa. Sin embargo, estas situaciones son consecuencia de actos ocurridos en el pasado, tal como le sucedió a Edipo, que atrajo la peste sobre su pueblo por actos ocurridos en el pasado (cuando provocó la muerte de su padre y después tomó por esposa a su propia madre) o como lo hizo Antígona, cuando desobedeció al rey Creonte y decidió recuperar el cuerpo inerte de su hermano Polinices para darle sepultura. Así también cada protagonista carga sobre sus hombros un pasado que, de una y otra manera, se convierte en su lastre. Puesto que «nadie delibera sobre lo pasado, sino sobre lo futuro y posible, y lo pasado no puede no haber sucedido»<sup>30</sup>, este pasado se convierte en necesario para enriquecer su presente y desde ahí realizar el futuro, es decir,

<sup>30</sup> Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, IV, 3, 272.

conseguir lo que tanto desean. El pasado se convierte en un elemento necesario para los protagonistas, pues gracias a él surge la necesidad de cambiar el futuro.

En el guion se le dice «detonante» a ese suceso ajeno a la voluntad del protagonista que viene de afuera y que genera en él un deseo que impulsa a conseguir una meta, es decir, su fin.

Notamos que, a partir de su deseo razonado, los protagonistas ejecutan sus acciones y hacen su deliberación de acuerdo con su carácter; tienen la opción de elegir entre la virtud y el vicio. A partir de ese momento, en el planteamiento y el nudo o desarrollo, sabemos que el protagonista realiza acciones que se convierten en medios a través de los cuales podría lograr su fin. Sin embargo, no es un proceso rápido ni sencillo, pues así la trama podría tornarse rápida y predecible. De ahí que los guionistas deban hacer uso de su imaginación para acrecentar los obstáculos y hacer que el objeto de deseo y el protagonista estén cada vez más separados. Tras muchos intentos fallidos, es en el tercer acto donde el protagonista hace una profunda deliberación y, gracias a una comparación reflexiva, encuentra la forma de conseguir aquello por lo que ha estado luchando toda la película. Cuando hace su elección —y si, como señala Aristóteles, el carácter emerge con las decisiones que toma el personaje junto a las acciones que lleva a cabo o evita<sup>31</sup>—, diremos que es el momento en el que los protagonistas deliberan con sabiduría y de manera prudente. Haciendo uso de sus virtudes morales, logra finalmente lo que desea.

Para observar mejor este punto, podemos poner nuestros ojos en *Gran Torino* (Eastwood, 2008) que nos permite observar cómo la deliberación sostenida del protagonista conduce a una elección final que redefine su carácter. Recordemos que, en esta película, Walt Kowalski, inicialmente dominado por hábitos viciosos, transforma su disposición moral a través de elecciones reiteradas que terminan en un sacrificio voluntario. La acción final no es un gesto aislado, sino la consecuencia lógica de una

---

31 Aristóteles, *Poética* VI 1450 b 1-21

deliberación ética planteada de manera consecuente y congruente a lo largo de toda la trama.

Pero ¿qué pasa en las narrativas contemporáneas que prescinden del héroe clásico? En películas como *A Separation* (Farhadi, 2011) o *No Country for Old Men* (Coen, 2007), la acción dramática continúa organizada en torno a actos deliberativos. En estos casos, como no se trata de un protagonista activo que se plantea un objeto de deseo consciente, parece perder importancia la contundencia del tercer acto. Sin embargo, que haya una ausencia de una resolución clara no quiere decir que se elimine la estructura aristotélica; esta se diluye por los dilemas éticos irresolubles que viven sus personajes. Existe deliberación, claro que sí, aun cuando la felicidad, en el sentido aristotélico, no sea alcanzada.

84

Esto nos lleva a constatar que «el protagonista cinematográfico, al igual que el hombre, es autor de sus acciones, así como de sus actos virtuosos o no, son solamente de los voluntarios, sino también conformes a una elección previamente deliberada»<sup>32</sup>. Y la deliberación da cuenta de una elección libre y voluntaria que corresponde a las facultades propias de quien delibera. De esta manera, es gracias a la elección —como producto de la deliberación— que podemos saber si estamos frente a personajes virtuosos o no: «Pues ella [la elección] permite discriminar los caracteres y, mientras en la concupiscencia la materia es lo placentero y lo penoso, en la elección estos aspectos no recaen»<sup>33</sup>.

Al igual que la acción práctica, la acción dramática se constituye con el propósito inicial de emprender un movimiento que bien podríamos entender como «promesa»<sup>34</sup>. Visto así, pareciera como si a los personajes les sucediera lo mismo que a los hombres en su vida práctica cuyo fin, más que en su objeto de deseo, estuviera en alcanzar la felicidad. Como si a lo largo de la trama asistiéramos no solo a la imitación de

---

32 Aristóteles citado en Vallejo Álvarez, «Carácter, razón...», 344.

33 Vallejo Álvarez, «Carácter, razón...», 344.

34 Yepes citado en R. Gutiérrez Delgado, «El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico», *Ámbitos* 21 (2012), 49.

las acciones, sino a una acción impulsada por deseo razonado, lo que nos lleva a pensar que «toda la trama es un acto moral, ya que la vida moral está enraizada en este deseo, pues es el que pone al alma en movimiento hacia el objeto»<sup>35</sup>.

Ciertamente, podemos entonces decir que, en las tramas cinematográficas, al igual que en la vida, estamos frente a una «buena deliberación» cuando, guiado por su recta razón, el protagonista delibera y hace uso del medio adecuado para lograr su fin. Pero además de esto, dicha acción debe ejecutarse en un tiempo inmediato y se sostiene en su deliberación, la que le conduce a la felicidad.

Nos aventuramos a decir que cuando asistimos a ver una película en realidad estamos acompañando a un individuo-protagonista en un acto de deliberación, como se indica en el siguiente gráfico:

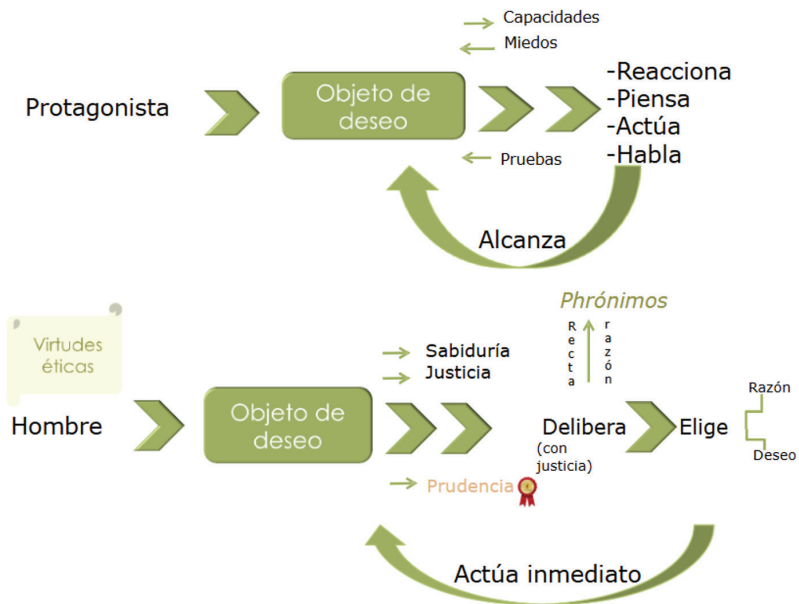


Figura 3. Comparativo entre la acción del protagonista cinematográfico y el acto moral. Elaboración propia basada en lo expuesto en este artículo.

35 Aristóteles citado en Vallejo Álvarez, «Carácter, razón...», 345.

Tras cruzar los elementos, como se observa en el gráfico anterior, comprobamos que la estructura dramática de una película también es un acto deliberativo: el personaje establece un objeto de deseo, analiza los medios para conseguirlo, realiza una deliberación, toma una decisión entre posibilidades alternativas y ejecuta la acción. Incluso sin importar sus cualidades, el protagonista manifiesta su carácter a través de las decisiones que toma a lo largo de la trama hasta al final conseguir o no el fin que se propone, el cual constituye el objeto deseado. Entonces, la línea de acción dramática se convierte en un acto deliberativo en el que las acciones ejecutadas son resultado de las elecciones del protagonista, quien ha de ser apropiado, congruente y consecuente con su carácter. Esto, por supuesto, se aplica a una estructura compuesta por planteamiento, nudo y desenlace. La acción es la primera de todas y en su ordenamiento es la que le da forma a la historia, puesto que el protagonista se mueve en función de la consecución de un solo deseo.

## 86 A manera de conclusión

Con este análisis se busca afirmar que la influencia de Aristóteles en el guion cinematográfico es vigente y permanente. No solo a través de los principios estructurales expuestos en la *Poética*, sino que se extiende de manera significativa a la *Ética* y la *Retórica*.

La acción dramática que organiza una película y que nace como un argumento para después convertirse en guion puede comprenderse como un acto deliberativo sostenido en el que el protagonista, guiado por sus vicios y virtudes, a través de decisiones voluntarias, revela su carácter y orienta sus acciones hacia un fin determinado.

Dado que cada protagonista es libre de elegir la manera de conseguir las cosas, podríamos entonces afirmar que, en realidad, la estructura dramática clásica no constituye un esquema rígido ni una fórmula vacía, sino que es la revelación de un acto deliberativo ético: el conocimiento de un fin, el deseo racional de alcanzarlo, la deliberación sobre los medios disponibles, la elección libre y la ejecución de la acción.

La unidad de acción, planteada en la *Poética* y central en la teoría aristotélica, encuentra así su fundamento no solo en la causalidad de los acontecimientos, sino en la coherencia deliberativa del protagonista. Esto, sin duda, nos abre la puerta a la introducción de nuevos conceptos aristotélicos —como virtud, vicio, justo medio, carácter, medios, deliberación y elección— que podrían convertirse en herramientas útiles para los guionistas que construyan argumentos verosímiles y necesarios.

Las implicaciones prácticas de este enfoque para el oficio del guion podrían ser relevantes y reveladoras. Pensar la trama como un acto deliberativo permite al guionista construir protagonistas cuyas acciones no respondan únicamente a exigencias externas de la estructura, sino a elecciones coherentes con su carácter. El objeto de deseo deja de ser un simple capricho narrativo impuesto por el escritor, para convertirse en un fin significativo, y los obstáculos que supera adquieren sentido cuando debe deliberar y poner a prueba sus virtudes y sus vicios, para al final tomar una decisión y actuar.

En el mismo sentido, podría convertirse en una herramienta útil para el diseño de su arco de transformación, evitando reducir a un giro psicológico o emocional el cambio del protagonista. Serían sus decisiones sucesivas las que modifiquen su modo de pensar, de actuar y de relacionarse con su entorno. Y, por último, en el momento final de la trama, la deliberación final, propia del tercer acto, dejaría de ser un recurso mecánico para verse como la culminación lógica de una trayectoria ética desarrollada a lo largo de la trama.

Esto podría resultar útil a los guionistas que quieran acercarse al guion de una manera distinta, invitándolos a pensar la trama de sus guiones como un acto deliberativo y a entender el pasado de sus protagonistas no como un recurso arbitrario, sino como un insumo necesario para el desarrollo de la acción.

En consecuencia, esta propuesta invita a los guionistas a concebir el guion como la representación de un acto deliberativo que permite escribir historias más verosímiles, necesarias y coherentes, en las que la acción dramática no solo avanza la trama, sino que da sentido a la experiencia humana que el cine se propone imitar.

Cómo citar este artículo:

Rojas Arbeláez, C. Patricia. «La trama cinematográfica como un acto deliberativo: la ética aristotélica en el guion». *Fuera de Campo* 8, n.º 2 (2024): 64-89.

## Bibliografía

- Alés Sancristóbal, Ana. «Las nuevas poéticas: de Aristóteles a Robert McKee». *Cauce* 31 (2008): 7-33.
- Anaya, J. D. «Êthos y Eudaimonia en la Éthika de Aristóteles». *Revista Praxis*, n.º 66 (2011): 11-25.
- Aristóteles. *Ética Nicomáquea, Ética Eudemia*. Trad. y Not. Julio Pallí. Madrid: Gredos, 1998.
- Aristóteles. *Metafísica de Aristóteles*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1970.
- Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1999.

- Armer, A. A. *Writing the screenplay: TV and film*. Waveland Press Inc, 1993.
- Brenes, Carmen Sofía. «Buenos y malos personajes: una diferencia poética antes que ética». *Revista de Comunicación* 11 (2012).
- Brioso Sánchez, M. «El público del teatro griego antiguo». *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies* 1, n.º 19 (2003).
- Carrière, J. C., y P. Bonitzer. *Práctica del guion cinematográfico*. Barcelona: Paidós. 1991.
- Chion, Michel. *Cómo se escribe un guion*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Comparato, D. *De la creación al guion*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1993.
- Field, S. *El manual del guionista*. Madrid: Plot, 1995.
- Gutiérrez Delgado, R. «El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico». *Ámbitos* 21 (2012).
- McKee, R. *El guion*. Barcelona: Alba Editorial, 2011.
- McKee, R. *Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting*. ReganBooks, 1997.
- Moreno, Gonzalo. «El ethos en la poética de Aristóteles». *Revista Des-encuentros* 1, n.º 2 (2010).
- Mosterín, J. *Aristóteles: historia del pensamiento*. Alianza Editorial, 2006.
- Platón. *Diálogos, libro III*. Madrid: Gredos, 1992.
- Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, Antonio. «Aristóteles en Hollywood: poética y retórica en la narrativa audiovisual». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 11 (2015).
- Seger, L. *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Truby, J. *The anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller*. Faber & Faber, 2007.
- Vallejo Álvarez, Ximena. «Carácter, razón y pasión en la ética de Aristóteles». *Criterio Jurídico* 1, n.º 6 (2011).
- Vernant, Pierre y Pierre Vidal-Naquet. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Madrid: 2002.
- Vogler, C. *The writer's journey: Mythic structure for writers*. Michael Wiese Productions, 1992.
- Rivera, V. A. *La composición dramática*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Dirección de Difusión Cultural, Grupo Editorial Gaceta, 1989.