

Jean-Pierre **Ryngaert**

**INTRODUCCIÓN
AL ANÁLISIS TEATRAL**
AL ANÁLISIS TEATRAL
INTRODUCCION

LECTURAS ACONSEJADAS

BARTHES, Roland,

Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral, 1977.

LEMAHIEU, Daniel,

"Préludes et Figures", Notes sur *Usinage*, Paris, Th. Ouver/Enjeux, 1984.

MILNER, Jean-Claude, REGNAULT, François,

Dire le vers, Paris, Seuil, 1987.

MONOD, Richard,

Les Textes de théâtre, Paris, Cedic, 1977

PAVIS, Patrice,

Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Barcelona, Paidós Comunicación, 1983.

RYNGAERT, Jean-Pierre,

Jouer, représenter, Paris, Cedic, 1985.

SARRAZAC, Jean-Pierre,

L'Avenir du Drame, Lausanne, L'Aire théâtrale, 1981.

VINAVER, Michel,

Écrits sur le théâtre, Lausanne, L'Aire théâtrale, 1982.

Número especial de la *Revue Pratiques* consagrado a "L'Écriture théâtrale",
Nº 41, 1984.

II. LA FICCIÓN Y SU ORGANIZACIÓN

Según las épocas, la terminología de la ficción varía y en la actualidad a veces empleamos un léxico muy impreciso. Se habla de la temática de una pieza, de lo que cuenta (el relato, la ficción, la fábula), de sus temas, de la intriga, de la acción, mezclando sentidos comunes y sentidos eruditos, usos vulgarizados y usos técnicos.

Si abordamos estas cuestiones de terminología es porque son el signo de verdaderas dificultades en el acercamiento efectivo a los textos. ¿Cómo captar los diferentes niveles de una ficción, desde su expresión más exterior (lo que el texto cuenta) hasta la más interior (las fuerzas profundas que opone o pone en juego)? La constitución de la fábula, las marcas de la intriga, el examen de la acción, la tarea de sacar a la superficie las estructuras profundas de la obra son caminos complementarios, a menudo contradictorios. Las investigaciones contemporáneas sobre la narratividad privilegian algunos sin que su necesidad esté siempre explícita. Pero es útil situarse en las diferentes estrategias de análisis.

Otro problema consiste en determinar, en la ficción, lo que es del orden del texto y lo que es del orden de la representación. Haremos alusión a esto a propósito de la concepción brechtiana de la fábula.

1. LA NOCIÓN DE FÁBULA

Un reservorio de mitos y de invenciones

La *fábula* latina es un relato mítico o inventado. Se puede concebir una fábula que existiera antes de la pieza teatral, como un material del cual el poeta se apoderó para construir su obra. En ese caso, la fábula forma parte de una especie de reserva de historias inventadas, inscriptas en la memoria colectiva. En la práctica dramática de los antiguos, como en la del siglo XVII, a menudo los autores hacen alusión a sus fuentes, a un material histórico a disposición de todos, del cual se apoderan libremente. Los clásicos, por ejemplo, toman prestado de la historia romana, de Virgilio o Plutarco. Hablan con mayor libertad dado que sus nociones de propiedad literaria y de originalidad no son en absoluto las mismas que las nuestras. La invención de los poetas dramáticos se manifiesta cuando componen el material proveniente de la fábula.

En su segundo prefacio a *Andrómaca*, Racine cita los versos de Virgilio en el tercer libro de *La Eneida*, se refiere a la *Andrómaca* de Eurípides y concluye:

"No creo que tenga necesidad de este ejemplo de Eurípides para justificar la escasa libertad que me he tomado. Porque hay muchas diferencias entre destruir el fundamento principal de una fábula y alterar algunos incidentes, que cambian de rostro en casi todas las manos que los tratan."

Termina citando a un comentador de Sófocles que observa:

"No hay que divertirse en criticar a los poetas por los pocos cambios que hayan podido hacer en la fábula; en cambio hay que centrarse en considerar el excelente uso que hicieron de esos cambios y la manera ingeniosa en que supieron acomodar la fábula a su tema."

Se podría decir, pues, que si buscamos la fábula de una pieza, hacemos el trabajo inverso al de esos autores, aislando el material narrativo de los orígenes, despojado de toda disposición dramática. Ese material no se confunde, sin embargo, con las fuentes de la obra. En ese sentido, dice Pavis, la fábula sería:

"La ubicación cronológica y lógica de los acontecimientos que constituyen la armadura de la historia representada."

Tal proyecto difícilmente se realice, porque da por supuesta una especie de neutralidad del análisis, un trabajo quirúrgico de separación entre lo narrativo y lo dramático. Ese trabajo se revela todavía más difícil cuando no existe una fuente conocida de la fábula y, sin embargo, hay que reconstruir ese estado primero del relato con la exclusiva ayuda del texto dramático.

Ese proyecto se revela sin embargo apasionante y útil para la práctica porque, como escribe Richard Monod, la fábula nos llega "en bastante mal estado" porque nos es comunicada por intermedio de las palabras y los gestos de los personajes y es preciso reconstruirla en un sistema narrativo diferente de aquel del texto dramático, necesariamente lacunar.

La fábula como consecución de acciones

¿Cómo constituir un relato a partir de lo que, en el teatro, muy a menudo es mostrado, puesto en actos? Para Aristóteles, la fábula, "el conjunto de acciones realizadas" se sitúa en el texto mismo más que en sus fuentes o en alguna anterioridad. Se construye a partir de la acción dramática considerada como la suma de acciones y de acontecimientos. Este punto de vista integra la noción de fuente con la acción propiamente dicha y ratifica la presencia de un relato a la vez en la actuación teatral y "detrás" de ésta. El teatro cuenta imitando la

acción, es decir, mostrando las acciones destinadas a ser realizadas en escena por actores. Esas acciones son previstas en las didascalias (lo que los actores tienen que hacer) y en lo que tienen que decir, porque como lo veremos en el capítulo 4, en teatro decir es hacer.

La dificultad consiste en aislar nada más que acciones y distinguirlas de los sentimientos y los discursos. Idealmente no habría que retener los sentimientos sino en la medida en que son expresados a causa de acciones y no considerar los discursos sino en tanto arrastran a la acción a quien los profiere y a quienes los escuchan. Así, estar celoso e incluso manifestar verbalmente sus celos, teóricamente no puede retenerse en la fábula mientras el personaje no lo exprese por medio de acciones. Aristóteles lo subraya porque pone los "caracteres" después de la fábula, por orden de importancia. Para él, la fábula está primero y se encuentra estrechamente ligada a la acción.

Los directores, como Stanislavski, retoman este punto de vista a su manera cuando exigen a los actores en los ensayos que construyan el recorrido de sus personajes únicamente a partir de lo que ellos realizan. Una vez extraídas de la ganga de los discursos y los sentimientos, tan difíciles de tamizar, las acciones, cuando se logra definirlas y aislarlas, constituyen una sólida armadura para la edificación de la fábula. Pero, ¿es posible recortarlas sin que manifestemos al mismo tiempo una opinión sobre esas acciones, aunque más no sea al nombrarlas con precisión?

Otras dificultades se presentan, pues, con esta noción de punto de vista. Hasta ahora, hemos hecho como si la fábula pudiera establecerse de manera objetiva y como si fuera posible proceder a todas esas extracciones sin dificultades ni dudas. Sin embargo, frente a la fábula, existe un lector que no siempre distingue bien lo que ocurrió o que no quiere distinguirlo. No ve más que el tema de la pieza, es decir, lo que le interesa, y termina por contar la fábula desde su punto de vista.

Construir la fábula

Se trata de identificar y de enunciar de la manera más neutra posible las acciones sucesivas de los personajes. Richard Monod recomienda hacerlo en pasado, tiempo del relato, y evitar todo efecto de estilo.

Es decir que sólo hay que apoyarse sobre el texto dramático y no olvidar ninguna de las acciones. A continuación, hay que organizar éstas en orden cronológico, el cual rara vez corresponde al orden que propone el texto, y al mismo tiempo tomar conciencia de sus duraciones y del tiempo que las separa. Igualmente puede ser útil distinguir lo que está previsto que ocurra en escena y lo que pasa fuera de escena pero que debe ser integrado a la fábula.

El primer interés del ejercicio es que hay que tomar conciencia de la dificultad de aislar las acciones de los discursos y de los sentimientos, sin descuidar, al mismo tiempo, los discursos que hacen actuar. El segundo es que tenemos una tendencia a interpretar el texto y las acciones en el momento en que las captamos y que el proyecto de neutralidad en relación con los hechos exige una vigilancia constante. Es igualmente difícil ser exhaustivo. El establecimiento de la fábula es un trabajo muy largo que no se debe confundir con los "resúmenes de la acción" que figuran a menudo en los aparatos críticos de las piezas.

A título de ejemplo, he aquí una cita de Suetonio que expone el "tema" de *Berenice* de Racine:

"Tito, que amaba apasionadamente a Berenice y que incluso, por lo que se cree, le había prometido desposarla, la expulsa de Roma, a pesar de él y a pesar de ella, desde los primeros días de su imperio."

He aquí el comienzo de la fábula, tal como hemos intentado establecerla:

"Desde hacía cinco años, Antíoco, rey de Comagenia, estaba secretamente enamorado de Berenice, reina de Palestina. Ésta le había impuesto silencio y durante los tres años que él había estado en Roma, le obedeció. Vespasiano, emperador de Roma y padre de Tito, acababa de morir. Roma se disponía a coronar a Tito emperador. Antíoco había secundado a Tito en la guerra de Judea y se había conducido con heroísmo, al punto de haber puesto su vida en peligro por la causa romana.

Acompañado por su confidente Arsacio, Antíoco se dirigió al palacio, donde se detuvo en el gabinete de Tito y donde envió a Arsacio a solicitar una audiencia con la reina Berenice. Había dado orden de hacer preparar sus navíos en Ostia, listos para partir hacia Comagenia inmediatamente después de terminar la conversación. Arsacio se acercó a la reina con dificultad, a tal punto estaba rodeada de adoradores. Se decía que antes de esa noche Tito la desposaría y que ella se convertiría en emperatriz de Roma. De una mirada le dio a entender a Arsacio que le acordaba a Antíoco la audiencia privada que deseaba y por fin escapó de sus nuevos admiradores para presentarse ante éste."

El juego de los tiempos del pasado (pluscuamperfecto, imperfecto, pasado simple) opera la distinción entre una situación establecida y acontecimientos que vienen a agregarse a ella. Los acontecimientos antiguos pero útiles para el relato se integran así a la fábula. Hay que decidir si se elige o no dar importancia a las "pequeñas acciones" (por ejemplo, Antíoco se detuvo en el gabinete

de Tito). Es difícil saber lo que se hace con los proyectos de los personajes y si no hay que retener solo aquellos que se ejecutan. Así, hemos decidido mencionar los preparativos de partida porque es una orden que Antíoco había dado a Arsacio y cuya ejecución verifica; ¡pero también sabemos qué representan desde el punto de vista dramático esos navíos listos para partir! Es muy difícil mantener la neutralidad.

Advirtamos al menos que este trabajo (apenas emprendido porque no se refiere más que al principio de la pieza) clarifica la importancia de la relación entre la palabra y la acción para los personajes. Permite tomar conciencia del cambio de régimen de escritura cuando pasamos, así, de lo dramático a lo narrativo. Podríamos extrapolar fácilmente haciendo el trayecto inverso y examinando cómo Racine transmite todas esas informaciones al lector y cómo las acciones se traducen en los discursos de los personajes.

Trabajar para reconstituir la fábula o, si se prefiere, una fábula, no nos encierra en una oposición entre objetividad y subjetividad. La dramaturgia se apoya sobre esta tensión entre la lectura más rigurosa del texto y las elecciones necesarias que intervienen a continuación.

Tener un punto de vista sobre la fábula

La fábula es una pura abstracción tras la cual corremos. Al buscar establecerla, salimos del teatro para ir hacia el relato. En esta tentativa de análisis a fondo de los acontecimientos, no escapamos a la toma de conciencia de la enorme importancia que tiene su disposición. La fábula es también una estructura de la pieza, su construcción lleva ya la marca del autor, en la forma misma en que dispone los episodios y considera la intriga.

Todo trabajo sobre la fábula lleva en sí su propia contradicción. Al aislarla, tomamos más conciencia de la forma en que ella pertenece a un sistema de estructuras narrativas y en el cual está dispuesta. Al buscar establecerla de manera tan neutra como sea posible, comprendemos que difícilmente podamos escapar a un punto de vista.

En la práctica, el establecimiento de la fábula ayuda a todos los colaboradores de una puesta en escena a ponerse de acuerdo sobre lo que se tiene que representar. Se puede pensar que es lo menos importante. O, muy a menudo, cuanto mejor conocemos el texto, y más lo ensayamos, más perdemos de vista ese famoso "relato primero" que intentamos aquí discernir. Establecer la fábula se vuelve entonces definir lo que el conjunto de los comediantes prevé actuar, a partir de lo que hay para representar.

Para Brecht, la fábula objetiva no existe. (Ver más adelante la fábula de Brecht para *Hamlet*). Se la debe construir:

"La fábula en su totalidad da (al actor) la posibilidad de un montaje de los elementos contradictorios; pues la fábula entrega, en tanto que acontecimiento delimitado, un sentido determinado, lo que quiere decir que, entre numerosos intereses posibles, no satisface más que a intereses determinados." (*Petit Organon*, párrafo 64).

No nos situamos ya en la perspectiva del análisis del texto, sino en una dinámica del paso a la escena, y en el trabajo de los ensayos todos los miembros del equipo teatral, según Brecht, adoptan un punto de vista sobre la fábula y así, sitúan el relato en una perspectiva histórica y marxista:

"Todo está en función de la fábula, ella es el corazón del espectáculo teatral. Porque de lo que se desenvuelve entre los hombres, éstos reciben todo lo que puede ser discutible, criticable, modificable; (...) La gran empresa del teatro es la fábula, esta composición global de todos los procesos gestuales, la cual contiene las informaciones y los impulsos que de ahora en adelante deberían constituir el placer del público." (*Petit Organon*, párrafo 65).

En rigor, sigamos a Brecht o no, es difícil no tener un punto de vista sobre la fábula, porque todo trabajo de puesta en escena consiste también en contar una historia y porque la escucha del texto, incluso la más atenta, no se hace sin ponerla en perspectiva. En cada momento de la historia, actores y directores se vuelven fabuladores, buscadores de su propia fábula y la inscriben en el texto en función de su sensibilidad y de la de su época.

Límites de la fábula

Dos cuestiones, ya en germen en lo que precede, toman especial importancia en la actualidad.

En primer lugar, hasta aquí siempre hemos mantenido la hipótesis de que existía por lo menos una fábula para toda pieza teatral. Pero, una parte de la dramaturgia contemporánea se funda cada vez menos en la acción y en la dimensión narrativa del texto teatral. Los espectáculos se esfuerzan por escapar de toda "historia" y ofrecen imágenes, acciones repetitivas o fragmentarias. Privilegian así la abstracción frente a la anécdota, o lo sensible frente al sentido, que se ha vuelto sospechoso.

En segundo lugar, la dramaturgia brechtiana impuso una concepción de la fábula donde ésta, debidamente elaborada en los ensayos por todos los artistas, no simplemente debe ser presentada al público. No habría ni pérdida ni desvío en la relación entre la escena y la sala, donde el espectador, sin embar-

go, invitado a encontrar su lugar en la discontinuidad de la fábula brechtiana, vería a ésta "seguir un curso" sin él, pues en cierta forma al sentido se le ha echado el cerrojo ante del comienzo de la representación.

Estas dos cuestiones se unen y volveremos a ellas en el capítulo consagrado al papel del lector y del espectador.

La sensibilidad moderna duda del relato y lo encuentra sospechoso de desgaste. Si todo ya ha sido contado, hay que deconstruir, fragilizar el relato, renunciar a los efectos narrativos muy evidentes. Esto se traduce en la escritura por medio de textos, si no "sin fábula", por lo menos donde las fábulas son muy difíciles de establecer, a tal punto las informaciones narrativas son mínimas o problemáticas. Así, Harold Pinter, si no renuncia a la fábula en *El amante*, se apoya en gran medida sobre un conocimiento anterior y arquetípico del relato de bulvar que piensa compartir con el lector. Las fábulas que el texto propone entran en relación (o en contradicción) con las fábulas archiconocidas que tenemos en la memoria. Bernard-Marie Koltès no nos da realmente una fábula en su pieza *En la soledad de los campos de algodón*. Ofrece un mínimo esquema, los intercambios verbales entre el cliente y el *dealer*. A partir de éstos podemos construir una infinidad de microfábulas que tienen que ver en su totalidad con la compra y la venta sin que nunca la acción, el *deal*, sea reducida a una anécdota, como en el caso en que la mercancía se nombrara. La pieza se abre sobre la ambigüedad de una multitud de fábulas posibles que tenemos que construir. Todo ocurre como si la pelota estuviera ahora en el campo del lector o del espectador, por más que los trabajos teóricos sobre teatro en la actualidad se inscriben en gran medida del lado de la recepción.

Probablemente la fábula no esté muerta: se ha disuelto ante los excesos de los detentadores del sentido y renace en forma parcelada y múltiple, apelando en gran medida al receptor como socio. Después de todo, seguimos preguntándonos obstinadamente, lectores y espectadores, incluso si lo hacemos con una ingenuidad variable: ¿qué es lo que cuenta? Tal vez también habría que preguntarse hoy, en el mismo movimiento: ¿qué es lo que eso *me* cuenta?

BRECHT PROPONE UNA FÁBULA PARA HAMLET

"En relación con las circunstancias oscuras y sangrientas en las cuales escribo esto, con las clases dominantes criminales, con una duda generalizada acerca de esta razón de la que no se deja de abusar, creo poder leer esta fábula así: Los tiempos son propicios para la guerra. El padre de Hamlet, rey de Dinamarca, mató al rey de Noruega en el curso de una victoriosa guerra de rapiña. En el momento en que el hijo de éste, Fortinbrás, se arma para una nueva guerra, el rey a su vez es asesinado y por su propio

hermano. Los hermanos de los reyes asesinados, ahora ellos mismos reyes, previenen la guerra en la medida en que las tropas noruegas son autorizadas a atravesar territorios daneses a raíz de una guerra de rapiña contra Polonia. Pero ocurre que el joven Hamlet ha sido llamado por el fantasma de su padre guerrero para vengar el engaño del que él ha sido víctima. Después de haber dudado un poco en responder a un acto sangriento con un acto sangriento, incluso ya resuelto a exiliarse, encuentra en la costa al joven Fortinbrás, que está en ruta con sus tropas hacia Polonia. Subyugado por ese ejemplo guerrero, pega media vuelta y, en una carnicería bárbara, mata a su tío, a su madre y se mata a sí mismo, abandonando Dinamarca a los noruegos. En ese proceso, vemos a este hombre joven pero ya un poco rechoncho aplicar de manera muy insuficiente la nueva razón que ha traído de la Universidad de Wittenberg. En los asuntos feudales donde se encuentra hundido, le resulta un obstáculo. Frente a la práctica irracional, su razón no es en absoluto práctica. Es trágicamente víctima de la contradicción entre una manera tal de razonar y un acto tal. Esta lectura de la pieza, que apoya más de una lectura, podría, en mi opinión, interesar a nuestro público."

(*Petit Organon para el teatro*, párrafo 68, 1948, L'Arche)

2. LA INTRIGA

La mecánica de la pieza

La palabra, con su perfume de teatralidad un poco avejentada, nos ubica en un terreno conocido, el de piezas maquinadas, literalmente "embrolladas" por el autor para captar el interés del espectador y conservarlo hasta el desenlace. Por más que no sea verdadero en el caso de toda intriga, la connotación de acción compleja y a saltos se da en el uso.

Hacer aparecer la intriga de una pieza consiste en ubicarse en el corazón de la ficción y desenredar los hilos para desnudar la mecánica que subyace a ella. La intriga se asocia con la construcción de los acontecimientos, con sus relaciones de causalidad, allí donde la fábula no consideraba más que una sucesión temporal de los hechos. Desde ese punto de vista, da una visión más abstracta de la pieza, corresponde a una relativa modelización de las obras.

El problema es que no existe un método propiamente dicho para determinar la intriga y que los elementos que la constituyen remiten a un modelo implícito, el de una pieza construida alrededor de uno o varios obstáculos, conflictos que culminan en el nudo y se resuelven en el desenlace. Delimitar la intriga

tiene como resultado, pues, juzgar la progresión exterior de una acción dramática, examinando cómo los personajes salen de las situaciones conflictivas que enfrentan. Cavamos un poco por debajo de la fábula para determinar un funcionamiento de la acción sin que sea posible ignorar la ficción y los personajes que ella pone en juego.

Esta búsqueda de un punto de vista técnico para hacer surgir la construcción que subyace a la obra, está acompañada de un punto de vista inevitablemente cultural (el léxico remite en primer lugar al clasicismo) y personal. Una parte de tanteo, no necesariamente condenable, es inevitable.

Un conflicto puede enmascarar a otro

La determinación del conflicto principal es la primera tarea. Hay conflicto cuando un sujeto es contrariado en su empresa por otro sujeto (por un personaje) o cuando encuentra un obstáculo social, psicológico, moral. Erastes quiere casarse con Julie, la llegada a París del señor de Pourceaugnac, alentado por Orontes, padre de Julie, se lo impide. Allí tenemos una forma banal de conflicto de la comedia, el motivo del proyecto amoroso retrasado o impedido. Pero el conflicto puede hacer intervenir fuerzas morales o ideológicas, incluso metafísicas, cuando el hombre choca con un principio o un deseo que lo supera. Antígona se opone a Creonte, Don Juan al Comendador, Rodrigo está desgarrado por un conflicto interior que opone su amor a su deber. Estamos allí en terreno familiar, tal vez incluso demasiado.

En efecto, la delimitación rápida y casi automática del conflicto enmascara la complejidad de una pieza o impide captarla. Cuando nos hundimos con inocencia en el anuncio del matrimonio imposible de Pourceaugnac como conflicto, no nos equivocamos desde el punto de vista de la mecánica de la pieza. Pero pasamos al lado de otro conflicto, que no es tradicional en la comedia y que no devela un simple juego de oposiciones entre dos personajes. Es el enfrentamiento entre una nobleza parisina falta de dinero y una nobleza de toga, provinciana aquí, acusada de todas las taras y ridiculeces. ¿Lo habríamos advertido de todos modos? No es seguro, cuando se relee la crítica tradicional que glosa con felicidad la "mecánica de la farsa" y la intriga "mediocre" de esta "pieza de muchas intrigas". Al hacer recaer el análisis sobre los personajes, nos ubicamos en el terreno de la anécdota, raramente en el de la historia.

El riesgo de un discurso sobre la intriga es el de una falsa profundidad, una búsqueda muy rápidamente interrumpida por una buena respuesta que obstaculiza la emergencia de otras respuestas y enmascara otras apuestas de la obra. Como es relativamente simple de sacar a la luz la construcción de una pieza, nos arriesgamos, al exaltar el andamiaje, a tomarlo por el monumento.

La intriga no se reduce al conflicto. Pero ésta domina todo el léxico del arte de la composición de piezas de teatro (ver más adelante).

El discurso de los doctos del siglo XVII insiste sobre el placer del espectador que el autor no debe jamás perder de vista en la elaboración de su pieza. Los incidentes, acontecimientos y otras peripecias de la poesía dramática, como decíamos antes, deben engendrar efectos esperados: la curiosidad, la inquietud, la espera, la suspensión del ánimo que culmina en el nudo y se resuelve en el desenlace. El debate sigue abierto para determinar si es preferible introducir al espectador en la confidencia y así prepararlo para lo que va a pasar o, por el contrario, sorprenderlo radicalmente.

LÉXICO DE LA INTRIGA

- Según los principios de la dramaturgia clásica:

Exposición: Momento en el cual el dramaturgo ofrece las informaciones necesarias para la comprensión de la acción, donde presenta a los personajes y entra en tema.

Para los clásicos, la exposición debe "instruir al espectador sobre el tema y las principales circunstancias, el lugar de la escena e incluso la hora en que comienza la acción, del nombre, el estado, el carácter y los intereses de todos los principales personajes."

Nudo: "Las causas y los diseños de una acción entran en la exposición del tema y ocupan el comienzo; no es posible que no les sigan obstáculos y cruzamientos y en consecuencia que se forme un nudo en el centro o el medio de la pieza, y la resolución de ese nudo es el completamiento o el fin de la acción"; (Abate Nadal, *Observations sur la Tragédie ancienne et moderne* [Observaciones sobre la tragedia antigua y moderna] citada por J. Scherer).

Peripecias: En singular, para Aristóteles, la peripecia es la inversión de la situación del héroe que lleva al desenlace, por ejemplo, el paso de la felicidad a la desgracia en el desenlace trágico.

En plural, las peripecias son "golpes de efecto" o "cambios de fortuna" que modifican súbitamente la situación, asombran por una inversión de la acción. Subrayan que en el interior de una intriga no podría haber ningún estado igual al del héroe.

Desenlace: "Una inversión de las últimas disposiciones del teatro, la última peripecia y un retorno de los acontecimientos que cambian todas las apariencias de las intrigas" (Abate d'Aubignac, *Pratique du théâtre*)

"El desarrollo de una pieza teatral comprende la eliminación del último obstáculo o la última peripecia y los acontecimientos que pueden resultar de

ello; esos acontecimientos son a veces designados por el término catástrofe." (J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*).

- Comparar con las notas de trabajo de un autor contemporáneo como Michel Vinaver:

Abrupto: "Imposible no ser abrupto en los comienzos. No puede haber exposición. El nacimiento de una pieza es como una pequeña explosión atómica. Las palabras parten un poco en cualquier sentido. Es que, justamente, al comienzo de una pieza no hay ningún sentido" (*Écrits sur le théâtre*).

Frotamiento: "Al ser lo cotidiano el lugar de lo mal definido, de lo indefinido, los acontecimientos se producen allí por deslizamientos. Poco frecuentes, poco típicos son los grandes choques, los enfrentamientos con contornos netos, las peripecias decisivas. Uno allí se frota con el cuerpo, con la mirada y la palabra, las opiniones y las ideas, los sentimientos e incluso las pasiones. El frotamiento es el modo privilegiado de contacto en la vida cotidiana. Las superficies no son jamás perfectamente lisas, el frotamiento provoca un calentamiento, el cual entraña fenómenos de minifusión, de alteración de la materia. El cambio no es nombrado, designado. Tiende a comprobarse a posteriori... Si quiere investir ese campo, la escritura teatral adopta ella misma la modalidad del frotamiento. Se introduce en los vacíos, costea las infructuosidades de las relaciones, se insinúa en las pequeñas quebraduras y en las asperezas de lo que se presenta como una ausencia de historia. Es a ese precio que hace surgir la historia" (*Écrits sur le théâtre*).

3. CAPTAR LAS ESTRUCTURAS PROFUNDAS: EL MODELO ACTANCIAL

En busca de un modelo

El modelo actancial se desarrolló en los años setenta a partir de los trabajos de Vladimir Propp (*Morfología del cuento*) y de Etienne Souriau (*Les Deux cent mille situations dramatiques* [Las doscientas mil situaciones dramáticas]) que intentaban constituir una gramática del relato. Los semánticos, y principalmente A.J. Greimas, precisaron el modelo que una especialista como Anne Ubersfeld se propuso modificar al aplicarlo al campo teatral.

"Bajo la infinita diversidad de los relatos (dramáticos y de otro tipo) se puede delimitar un pequeño número de relaciones entre términos mucho más generales que los personajes y las acciones y a los que llamamos actantes." (*Semiótica del teatro*).