



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**desenlace.** Del latín *des-en-laqueus*, soltar el lazo. (ing. *ending*, fr. *dénouement*, al. *Ausgang*, it. *scioglimento*, port. *desenlace*).

*Conclusión de la trama de una obra dramática, narrativa o fílmica por medio de la resolución de las diferentes intrigas planteadas a lo largo de la historia y/o del progresivo equilibrio de las fuerzas en conflicto.*

Se vincula en primera instancia con la disposición estructural, pero adquiere una relevancia decisiva en el terreno pragmático, determinando tanto la intencionalidad del autor y la adscripción genérica del texto, como la reacción del receptor y los efectos sobre su emotividad.

El desenlace se identifica con el final de una historia, con el cierre definitivo de las cuestiones abiertas a lo largo de la acción dramática o del relato. Si bien, como ya matizó Paul Ricoeur (1987), no hay que dejar de tener en cuenta que es la composición poética la que le confiere a un determinado episodio valor de principio, medio o fin y que, por tanto, la noción de desenlace adquiere relevancia en relación con los demás componentes textuales y con el orden en que se modelen. Aunque la cuestión ya se había esbozado en la *Poética* aristotélica, fue Horacio, en la *Epístola ad Pisones* (146-152) quien distinguió el *ordo naturalis* del *ordo artificialis* o artístico, confiriendo una importancia decisiva al orden de los acontecimientos en el relato. En la *Poética*, Aristóteles propone una división de la fábula, tanto trágica como épica, en tres partes conectadas orgánicamente: planteamiento, nudo y desenlace, «aquello que naturalmente se deduce de algo más, ya como una consecuencia necesaria o usual, y no es seguido por nada más» (*Poética*, 1450a). La fábula solo es completa (*holos*) si cuenta con estos tres elementos. En la tragedia, objeto principal del tratado aristotélico, la transición del nudo al desenlace se vincula con los tres principios estructuradores de los hechos: peripecia (cambio en la fortuna del héroe, que se ve compelido a cometer un crimen), anagnórisis (reconocimiento súbito de un vínculo, generalmente sanguíneo, entre los contendientes) y pathos (acción destructora o dolorosa a la que conducen los acontecimientos anteriores). El cambio (metabolé) que supone la peripecia sienta las bases para que, progresivamente, se avance hacia el desenlace de la trama a través de acontecimientos verosímiles y necesarios determinados por el principio de causalidad:

Tales incidentes tienen el máximo efecto sobre la mente cuando ocurren de manera inesperada y al mismo tiempo se suceden unos a otros; entonces resultan más maravillosos que si ellos acontecieran por sí mismos o por simple casualidad (*Poética*, 1452a).

El desenlace, por tanto, no puede resultar del capricho del autor o de la simple intervención del *Deus ex machina*, sino que debe estar motivado e integrado en el desarrollo dramático. Según Aristóteles, las acciones que combinan peripecia y anagnórisis se perfilan como las más perfectas de todas las posibles y las que de forma más intensa suscitan en el receptor los sentimientos de compasión y temor, consustanciales a la tragedia. Este desarrollo orgánico de los acontecimientos determinará el final feliz o desdichado, que, justamente gracias a esta alternancia afectiva entre la compasión y el temor, provoca en el espectador un efecto de catarsis (expurgación de las pasiones), que es, en definitiva, el objetivo último de toda tragedia. Peripecia y anagnórisis conducen al lance patético que da lugar al desenlace de la obra y, dependiendo del modo en que se relacionen estos componentes, Aristóteles distingue cuatro grados de catarsis:

- Cuando el protagonista está a punto de consumar el crimen con pleno conocimiento del vínculo de sangre y no llega a hacerlo, se merma considerablemente la tragicidad.
- Cuando el protagonista consuma el crimen siendo plenamente consciente del vínculo familiar, se incrementa la tragicidad respecto a la opción anterior.
- Cuando el reconocimiento del vínculo es posterior al crimen se crea una situación altamente trágica por irreparable, tal como sucede en el ejemplo emblemático de *Edipo rey*.
- Cuando el protagonista está a punto de cometer el crimen, pero el súbito descubrimiento del parentesco lo impide, se crea la situación más catártica de todas las posibles porque, tras una situación de alta tensión, todo se resuelve bien.

Aristóteles justifica así la mayor eficacia catártica de la última opción, pues de hecho en la tercera el desenlace requiere una continuación.

Resulta comprensible que Aristóteles componga la *Poética* conforme a un presunto canon de perfección subyacente, que sería *Edipo rey*, que sólo en este aspecto resulta “fallido” en favor de la modalidad que representa Ifigenia entre los tauros. Efectivamente, el desenlace de *Ifigenia entre los Tauros* es más catártico que el de *Edipo Rey*, pues presentado ambas al receptor la oportunidad de esa identificación doble que define la catarsis (compasión por el inocente, temor por el semejante), la tragedia de Edipo se cierra en una situación de angustia que, lejos de producir una purga de tales afecciones, las abandona en una cota máxima, que no cederá hasta la prosecución de la intriga en *Edipo en Colono* (Bobes, 1995: 55).

## desenlace

La división tripartita de la fábula propuesta por Aristóteles hizo fortuna en los siglos posteriores hasta consolidarse en formas dramáticas abiertamente antipreceptivas. Aún en 1609, Lope de Vega sugería en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

En el acto primero ponga el caso,  
en el segundo enlace los sucesos,  
de suerte que hasta medio del tercero  
apenas juzgue nadie en lo que para

Aunque por medios distintos de los que había propuesto el estagirita, se reconocía la necesidad de enlazar los sucesos, incrementando la tensión, para ir después desenlazándolos progresivamente hasta la resolución final. Y todo ello con el objetivo esencial a la comedia nueva de mantener la atención del público apelando a su gusto y expectativas. «Apenas juzgue nadie en lo que para» es justamente la definición sintética de la comedia de enredo

Esa regularidad estructural no siempre se mantuvo en la práctica literaria. Es obvio que, a lo largo de la historia, tanto dramática como narrativa, han existido numerosos ejemplos que no cierran la fábula y dejan al receptor la tarea de desenlazarlas a partir de sus propios parámetros interpretativos. La falta de desenlace o la interrupción del desarrollo de la trama pueden perfilarse por sí mismos como elementos constructores de sentido, como sucede en el relato *Las armas secretas* (1959), de Cortázar. Pero es seguramente en el género de la literatura fantástica donde más se aprovecha la proyección significativa del final o de la falta del mismo. En el estudio clásico de Tzvetan Todorov, *Introduction a la littérature fantastique*, se distinguen tres modalidades básicas vinculadas al tipo de resolución final que adopte la trama: lo maravilloso, lo insólito y lo fantástico. En lo maravilloso, el fenómeno sobrenatural permanece sin explicación una vez concluido el relato, tal como sucede en los cuentos de hadas o en las leyendas, donde las leyes físicas no son suficientes para aclarar los misterios planteados en la trama. En lo insólito, por su parte, el fenómeno sobrenatural se explica racionalmente en el desenlace, como en *Los crímenes de la Rue Morgue* de Edgar Allan Poe. Lo fantástico es, según Todorov, una categoría intermedia que se vincula con la incertidumbre que lo sobrenatural genera en el lector pero que sólo se sostiene hasta que se imponga bien lo maravilloso, bien lo insólito. A propósito de la expresión dramática, José Luis Alonso de Santos (2007) recuerda el minimalismo y la antiestructura, corrientes teatrales que reaccionan contra la modelación



estructural de la obra, y que se definen justamente por la forma en que se sitúan respecto al desenlace:

Frente al final cerrado clásico (todas las preguntas que el espectador se hace a partir de la contemplación de la obra son contestadas), tenemos la falta de final en el minimalismo, y el final abierto en la antiestructura (cada espectador decide por su cuenta cuál es la respuesta a los planteamientos desarrollados en escena).

Por otro lado, aunque al nivel de la historia, el desenlace es lógicamente lo que va al final, no debe olvidarse que existen otras posibilidades discursivas dependiendo de la intencionalidad del autor. Se sitúa, en relación con esto, el flashforward o prolepsis, una estrategia de ordenación temporal que supone la anticipación de sucesos y que, en algunos casos, puede llegar a anticipar el desenlace. El orden cronológico, por tanto, no siempre coincide con el orden literario, que se justifica «en relación a unos contenidos y a un sentido» (Bobes, 1997: 290) y que admite una notable versatilidad:

Progresivo (del enlace al desenlace), regresivo (del desenlace al enlace), a saltos (partiendo del principio o del final y adelantando acontecimientos que luego se explican volviendo atrás), iniciando el texto in medias res, y luego progresando o regresando a episodios diversos, etc. (Bobes Naves, 1997: 290)

Un ejemplo célebre del comienzo por el final es *El túnel*, donde Ernesto Sábato revela el desenlace en la primera página y luego desarrolla una narración retrospectiva de los acontecimientos: «Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne». O, de modo similar, el comienzo de *Crónica de una muerte anunciada* revela el final: «El día que lo iban a matar Santiago Nasar se levantó a las cinco de la mañana». Porque lo más relevante en estos casos no es el hecho en sí mismo, sino el desarrollo de los acontecimientos que conducen a ese final y el devenir psicológico del personaje.

El modelo clásico aristotélico, que concibe el desenlace como una unidad de la fábula vinculada orgánicamente a todo lo demás mediante el principio de causalidad, está en la base de los modelos narratológicos de Vladimir Propp, Roland Barthes, Claude Bremond y Souriau, que la semiología ha aplicado también al análisis de la fábula dramática:

## desenlace

Como en el relato, se pueden distinguir en la obra dramática una historia, con un principio, un medio y un final, compuesta por una suma de acontecimientos, dispuestos en un orden no necesariamente cronológico para formar en el texto literario una trama (Bobes Naves, 1997: 302).

Según Vladimir Propp y Roland Barthes, la función es la unidad mínima de análisis de la fábula y remite a la significación de la acción o motivo temático dentro del contexto global. Las diferentes funciones se combinan artísticamente para impulsar el desarrollo narrativo o dramático desde el inicio hasta el desenlace con un propósito dado. Claude Bremond parte del modelo funcional para concebir el método secuencial. La secuencia, unidad mínima de análisis, es un conjunto de tres funciones que remiten a la tripartición aristotélica: la primera plantea las bases de la acción, la segunda la desarrolla y la tercera la desenlaza. Pero a pesar de esta analogía, establecida ya por Aristóteles, hay una diferencia esencial entre el desenlace dramático y el desenlace narrativo:

El relato suele dar cuenta de lo que ocurre después del momento de máxima tensión, porque tiende a explicar teleológicamente los hechos y quiere exponer las consecuencias que se derivan de un modo de actuar. La tensión dramática se lleva hasta el extremo, se desenlaza generalmente con una ruptura total en el momento de mayor desequilibrio y queda, casi siempre, sin explicaciones textuales (Bobes Naves, 1997: 309).

Souriau, centrándose ya exclusivamente en el drama, parte del concepto de situación, y supone que la acción avanza de una situación a otra gracias a los resortes dramáticos, que son los que la impulsan hacia el desenlace por medio de una tensión creciente. La escuela americana, Norman Friedman a la cabeza, ha abordado el análisis narratológico desde presupuestos temáticos, centrándose en la evolución de la intriga hacia un mejoramiento o una degradación. En este sentido, y haciendo hincapié bien en la acción, el personaje o el pensamiento, distingue diversos tipos de intriga que se singularizan justamente por el desenlace. Así, por ejemplo, la intriga de acción supone la solución final del conflicto, la intriga melodramática acaba con la desgracia del protagonista, la intriga sentimental impone la justicia poética, la intriga cínica supone el final positivo facilitado por un personaje malvado, etc.

Porque, aunque el desenlace tiende a la resolución, hay que tener en cuenta que no se trata en ningún caso de una vuelta sin más a la situación de partida, sino a una superación del desequilibrio generado justamente por una situación inicial conflictiva o inarmónica:

El drama comienza cuando ha sido alterada una armonía, y el personaje principal trata de restaurarla, viéndose los enfrentamientos, crisis y emociones que esa lucha genera, en el nudo, y llegándose finalmente al desenlace, en que se resuelve el nudo y se dan conclusiones sobre el hecho dramático –filosófico y poético– que se ha contemplado (Alonso de Santos, 2007: 50).

Es, en su base, lo mismo que sostenía Tzvetan Todorov respecto al relato:

Todo relato parte, según él, de una situación estable; tal estado de cosas se ve perturbado por la intervención de una fuerza cualquiera y, como consecuencia, se produce una desestabilización; sólo la presencia activa de una fuerza contraria consigue restablecer la armonía. El resultado de este proceso es el equilibrio final (parecido pero nunca idéntico al inicial) (Garrido Domínguez, 1983: 57).

Por eso, el final de una obra pueda decir mucho sobre la intención del autor, las convenciones genéricas y el horizonte de expectativas del receptor. José Luis Sánchez Noriega (2000: 124), a partir de una comparación entre una novela y la versión fílmica derivada, califica el desenlace de una y otra como «estilema de autor», una fórmula que habrá que entender en sentido amplio.

El concepto aristotélico de catarsis constituye una de las primeras reflexiones sobre la proyección pragmática del final de una obra. La estructura de la acción y la ordenación artística de los diferentes episodios determinan decisivamente la reacción del auditorio y el movimiento de sus afectos, como se comentaba arriba. Por su parte, Horacio, en la *Epístola a los Pisones*, plantea esa dualidad *docere/delectare*, de tanta fecundidad en la historia de la literatura y que se vincula justamente con el final de la obra: el desarrollo de la trama podía producir deleite, pero era su conclusión la que confirmaba una proyección didáctica prevista frecuentemente en los paratextos. Sirva como ejemplo el caso de *La Celestina*: una historia de amor vertebrada por apelaciones al hedonismo y eclosiones de mundanidad encierra una intencionalidad ejemplarizante que se revela justamente en el desenlace. Ambas dimensiones -efecto en el receptor e intención del autor- están condensadas en el final de las obras, de ahí la importancia de tenerlos en cuenta no sólo en su dimensión estructural y estético-literaria, sino también filosófica. La cosmovisión del autor o, al menos, la visión del mundo que quiere transmitir a través de su obra subyace de forma determinante en el desenlace. Asimismo, la corriente estética en la que se enmarque la obra, el género o subgénero al que se adscriba y el concepto de justicia poética que impere en la época, esto es,

## desenlace

«la convención dramática del restablecimiento del bien y los valores perdidos» (Alonso de Santos, 2007: 52), determinan la forma en la que se produce la resolución de los conflictos. En el caso de las obras abiertas, la falta de final «puede remitir a un concepto del mundo con una visión circular del tiempo, o quizá a un sentido recursivo del tiempo y de la vida humana» (Bobes Naves, 1997: 307). Cuando sí se cierra la obra con un desenlace que resuelve todos los conflictos y aclara las cuestiones que el receptor haya podido plantearse a lo largo de la intriga, hay dos posibilidades básicas: final de pacto o final de transgresión.

En el final de pacto, la rearmonización procede de una solución conservadora que modifica parcialmente la situación inicial sin llegar a la ruptura. Los autores defienden unos valores y convierten su obra en una demostración en vivo de su eficacia. Es lo que sucede por ejemplo en la comedia nueva, donde la rigidez del código social que subyace imposibilita cualquier tipo de transgresión. El conflicto no se resuelve por la vía del cambio de orden, sino a través de un compromiso que refuerza el *statu quo*. En una pieza como *Fuenteovejuna*, la situación de abuso de poder que genera el conflicto no se restablece mediante el triunfo del poder popular, como la crítica consideró en algunos momentos incidiendo en la dimensión revolucionaria de la comedia, sino mediante la legitimación del poder real, que es el que se termina imponiendo. El conflicto no se establece únicamente entre el tirano y el pueblo, sino entre el poder injusto y el poder legítimo del monarca. En *Fuenteovejuna*, el desenlace, lejos de apelar a la revolución, propugna de forma obvia la conservación del absolutismo monárquico de la España del siglo XVII. Algo similar sucede en *El perro del hortelano*, donde el amor desigual entre Diana y Teodoro termina haciéndose posible, no gracias al triunfo de los sentimientos individuales frente a las normas sociales, algo que habría resultado imposible en el contexto de la comedia nueva, sino mediante la estrategia ideada por el criado de convertir *in extremis* a Teodoro en hijo de un conde, situándole así aunque fuera de forma ficticia - y esto no es casual- al mismo nivel social que la dama y garantizando, por tanto, la continuidad del mismo esquema que había generado el conflicto.

Los finales de transgresión plantean la necesidad de romper con lo establecido proponiendo un orden nuevo y radicalmente contrario al inicial o bien negando radicalmente la posibilidad de una solución si no se anula totalmente una de las fuerzas en lucha. En *La casa de Bernarda Alba*, por ejemplo, no hay espacio para la rearmonización, porque la atmósfera opresora se mantiene intacta hasta el final, y lo único que tiene cabida es el silencio, como mecanismo extremo de represión. En ambos casos, pacto o



transgresión, se ponen de manifiesto la relación del autor con la sociedad y las claves de su sistema de valores.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Alonso de Santos, José Luis, *Manual de teoría y práctica teatral*, Madrid, Castalia, 2007; Aristóteles, *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974; Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, ArcoLibros, 1997; Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen *et alii*, *Manual de historia de la teoría de la literatura I. La Antigüedad Grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995; Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1983; Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración, I-II*, Madrid, Cristiandad, 1987; Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine; teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2000; Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, 1970.

Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ.

Universidad de Berna.

Diccionario Español de Términos Literarios