

LA SEMANTIZACIÓN FIGURAL COMO CONFIGURADOR DEL PERSONAJE DRAMÁTICO EN UN CASO DE TRANSGRESIÓN: LAS *COMEDIAS BÁRBARAS* DE VALLE-INCLÁN

María Luisa Burguera Nadal
Universidad de Castellón

1. Algunas aproximaciones al concepto de personaje dramático

Si hay teatro, afirma Ortega, es porque al hombre le agrada liberarse de la seriedad de la vida mediante alguna forma de salir de sí mismo, mediante alguna manera de entusiasmo, de éxtasis; así llega a la "metáfora visible" del teatro. "Vivir —confiesa el autor— es hallarse de pronto teniendo que ser, que existir en un orbe imprevisto que es el mundo" (Ortega, 1977: 51), y no podemos elegir el mundo en el que vamos a vivir más que a través del juego que es la invención del arte; "aquello que más completamente ha permitido al hombre escapar de su preciso destino ha sido el teatro" (Ortega, 1977: 57).

Y en ese ámbito de la metáfora que es el teatro tal vez el signo más visible sea el personaje.

Algunos sospechan, en su concepción, la presencia romántica: la persona, el individuo como valor máximo, la subjetividad, la introspección... No obstante, los tiempos prerrománticos ostentaban una galería impresionante de grandes personajes, desde Edipo a Segismundo, pasando por Antígona u Otelo. Pero éstos eran considerados más bien como papeles (J. C. Gené, 1985: 65-73). Otros, como Eric Bentley (1982), afirman que no se trata del carácter de una persona, ni de su retrato o psicología, sino de una fuerza dentro de una historia, un querer concreto y una manera de hacer algo para alcanzarlo; de ahí resultan enfrentamientos con los demás personajes, una manera de relacionarse con ellos y con las cosas. Es decir, un personaje, en suma, no es sino, en relación activa, por la acción con los otros personajes; así, la tan mencionada psicología del personaje no existe *a priori* antes de la acción; "un per-

sonaje es una aventura dinámica y de alguna manera inagotable que se desvela en el accionar permanente a través de ensayos y representaciones”, afirma Gené (1985: 65).

Y es la acción, la modificación que se ejerce sobre la realidad externa e interna, la clave por la cual el actor descubre a su personaje, sabe quién es. Ricard Salvat (1985: 267-279) remite a Aristóteles e insiste en el personaje como carácter, como actuar determinado; así, no será sólo máscara, ha de ser sobre todo carácter, comportamiento frente a una situación. “Un personaje teatral –afirma– resulta de la integración de varios factores: carácter determinado, conducta, voluntad y situación, es decir, enfrentamiento con la conducta y la voluntad” (1985: 271).

Para M. Sito Alba (1985: 149-163), el actor-personaje es el cauce final, el verdadero portador del texto que se pone ante los ojos, los oídos y, en ocasiones, los otros sentidos del público. Posee una doble misión: recoge lo concebido por el autor y el director y lo transmite y lo entrega al público. “El personaje teatral –afirma– se crea aplicando un texto dado a un cuerpo, que deviene por ello personaje” (1985: 152). Así, el cuerpo humano se convierte en personaje a través de una mimesis, ya que lo fundamental para que exista mimesis es que un ser humano se sienta otro. De todos modos, el yo del personaje es distinto al yo del actor. Insiste, por otra parte, en que en una obra dramática lo estrictamente literario es, en general, lo que dicen los personajes, siendo todo lo demás espectáculo. De la suma de los dos surge eso que llamamos teatro. El elemento literario se dirige a la mente, y el elemento espectacular, a los sentidos; en la práctica, ambos componentes se cruzan.

Susanne K. Langer (1953: 310) explica así el rasgo más general de los personajes de un drama: “Because we are not involved with them as with real people, we can view each smallest act in its context as a symptom of character and condition. We do not have to find what is significant; the selection has been made whatever is there is significant and is not too much to be surveyed in toto. A character stands before us as a coherent whole”.

J. Villegas (1991: 92-99) cree que este carácter finito y significativo es lo que diferencia a los personajes literarios de los reales. El personaje es, generalmente, el producto de una concepción del mundo y del hombre; de ahí el que se pueda comenzar el análisis en su representatividad ideológica en el contexto histórico.

Como medio de aprehensión del modo de ser los personajes, aparecen las técnicas de caracterización. Se habla de caracterizaciones dinámicas, estáticas, planas o en relieve; estas distinciones son útiles en el análisis, pero no proporcionan la flexibilidad suficiente como para captar el modo de ser del personaje. Otras técnicas de caracterización son la nominativa, o la explicación de gran parte de los actos por las características físicas del personaje. El lenguaje, obviamente, cumple también una importante función en la caracterización del personaje; igualmente, las acciones, que suelen ser contradictorias a lo largo de la obra; en otras ocasiones se recurre a la perspectiva de unos personajes sobre otros, al marco escénico; a veces el sistema consiste en adherir un motivo a un personaje al que se asocia simbólicamente. Pero junto al examen del procedimiento con que se caracteriza a los personajes, es preciso considerar la funcionalidad dramática; es decir, la caracterización es un modo de crear a un individuo válido como ser humano y como portador de mundo, pero, al mismo tiempo, al incorporarse al drama pasa a formar parte de una unidad en la cual se le asigna una función en el panorama del mundo y en el progreso de su desarrollo.

Robert Abirached, partiendo de la retórica latina, reunía las tres palabras utilizadas por ella en la definición del personaje: *persona*, “máscara”; *character*, “señal o marca que se imprime, pinta o esculpe en alguna cosa”, y *typus*, “modelo”, “ejemplar”. Abirached resumía así el concepto: “Faux visage, interposé entre l'homme et le monde; constellation de marques

laissés par le réel et qui peuvent faire effet de réalité; presence, en filigrane, d'un patron original et d'un modèle fondateur, qui sont établis dans l'imaginaire" (1978: 17).

Estos tres aspectos, indisociables entre sí, definen la estructura dialéctica interna del personaje dramático, según señala muy intuitivamente Francisco Ruiz Ramón (1985: 281-293). Ésta estaría constituida por la tensión entre lo real y lo imaginario, lo individual y lo colectivo, el consciente y el inconsciente, lo físico y lo metafísico, lo cotidiano y lo trascendente, lo social y lo mítico, la historia y el sueño, remitiendo a algo más allá de su propia individualidad, pero no sin ella.

2. El personaje como signo de un sistema semiótico

2.1. *El teatro como sistema semiótico*

Pero para precisar el concepto de personaje tendríamos que remitirnos al teatro como sistema semiótico. Según Bettetini, el teatro se presenta como un lugar de concurso de múltiples sistemas de significación y de comunicación e, igualmente, como un lugar de debate y contradicción. "El acontecimiento teatral –afirma– se muestra como una comunicación compleja que asume preferentemente la forma de una mimética representación de acciones mediante personajes, integrada por elementos significantes que pertenecen a diversos sistemas de codificación" (Bettetini, 1977: 79). Propone que el texto dramático debe considerarse como un esquema, un pretexto a partir del cual se produce la puesta en escena, de manera que se diferencia entre universo literario del texto y universo teatral de su realización escénica.

2.2. *La acción y el personaje: modalidades en su relación*

Así pues, es evidente que todo personaje se vincula con una acción que realiza e, inversamente, toda acción necesita protagonistas; en esa relación aparecen como posibles tres modalidades, según P. Pavis (1990: 355 y ss.):

- la acción es el elemento principal de la contradicción y determina el resto; ésta es la tesis de Aristóteles;

- la acción es la consecuencia de un análisis del carácter; así, el personaje no se define más que por una esencia, por una cualidad, y,

- la acción y el actante, en el funcionalismo, dejan de ser contradictorios.

En suma, el personaje se concibe como un elemento estructural que construye la fábula de manera que, para que existan acción y héroe, es necesario un espacio vedado a él y que éste viole la ley para entrar en él.

El personaje se define por una serie de rasgos distintivos y binarios que hacen de él un paradigma y que destruyen su concepción como esencia; de ese modo se llega a una noción de "interpersonaje" más útil que la antigua visión mítica de la individualidad.

2.3. *Aspectos de la semántica del personaje*

En cuanto a la semántica del personaje, distingue Pavis varios aspectos (1990: 358 y ss.). En primer lugar, el aspecto semántico: el personaje existe por mediación del actor y produce un efecto de realidad y de identificación; esta dimensión del aquí y del ahora consti-

tuye lo que Benveniste (1974) denomina dimensión semántica. En segundo lugar, el aspecto semiótico: un personaje significa por contraste en un sistema semiológico formado por unidades correlativas; Pavis habla de funcionalidad y facultad de montaje y desmontaje. Esta doble pertenencia del personaje a la semántica y a la semiótica lo transforma en una plataforma giratoria entre el acto y el acontecimiento, por una parte, y su valor diferencial dentro de la estructura ficticia, por otra; así, como intercambiador entre acontecimiento y estructura, el personaje pone en relación elementos que de otro modo serían inconciliables. Esta interacción entre dimensión semántica y semiótica se plasma en un verdadero intercambio que constituye el funcionamiento mismo de la significación teatral.

Por otra parte, el personaje ficticio siempre está vinculado a la sociedad en la cual se ha enraizado, puesto que se define miméticamente como un efecto de persona que sólo se instaura al cabo de un proceso de abstracción y codificación. Pero lo que sorprende al espectador es, sin duda, el hecho de que el personaje sea, a la vez, "fuente" y "producto"; comprender al personaje es ser capaz de realizar la unión entre su texto y una situación en escena y entre una situación y la manera en que iluminará el texto. Detrás de todo ello está, indudablemente, el carácter polimorfo y difícilmente aprehensible del personaje.

2.4. *Acerca del personaje dramático como signo semiótico*

Muchos autores insisten en el carácter doble de la enunciación teatral: el discurso del autor y del personaje, si bien habría que considerar que el entendimiento del personaje como signo ha dado lugar a dos tendencias: la prioridad del texto como conjunto o la prioridad del personaje considerado como una unidad.

En este sentido, Philippe Hamon propone una definición del personaje pasando por tres categorías: lo que él denomina "personnages référentiels", que remiten a significados seguros e inmediatos; "personnages embrayeurs", que representan al lector o al autor, y "personnages anaphores", que unifican y estructuran la obra. El personaje, siguiendo el modelo del signo lingüístico, es aprehendido como "un système d'équivalences réglées destiné à assurer la lisibilité du texte" (Hamon, 1977: 144).

Según propone Hamon, el personaje, en el interior de la obra, es una especie de morfema doblemente articulado que se manifiesta por un significante discontinuo o conjunto de marcas determinadas por las opciones estéticas del autor, que remite a un significado igualmente discontinuo, el sentido o valor del personaje. Hamon propone elaborar unos ejes semánticos (sexo, origen, ideología...), unas funciones (recepción, mandato...), y unos modos de determinación (acción única o reiterada). Esta consideración no ha estado exenta de críticas, como la que le hace Franco Ruffini (1978).

La utilidad del modelo actancial es obvia, ya que permite visualizar las fuerzas principales del drama; habría que citar aquí a Étienne Souriau (1950), el cual distingue los personajes de los papeles o funciones dramáticas que se concentran en las fuerzas del cosmos; una situación pasa a otra mediante un "réssort", que es el principio básico del drama. Greimas (1966 y 1970) procura sintetizar lo anterior y propone los famosos seis actantes.

Pero, sin duda, el modelo actancial más útil es el propuesto por Anne Ubersfeld (1978). Para la autora, el personaje puede ser considerado como la intersección, en el sentido matemático, de dos conjuntos semióticos, el textual y el escénico (1989: 93 y ss.). El personaje puede funcionar como metonimia o metáfora de un conjunto paradigmático de uno o varios personajes, e incluso en un mismo personaje se pueden concentrar el funcionamiento metonímico y el metafórico. Así pues, la metonimia y la metáfora son los dos ejes en torno a los cuales se ordena la retórica del personaje. Pero eso no es todo, ya que el personaje también

se nos puede presentar como la figura particular del discurso, el "oxímoro" o la coexistencia en un mismo lugar del discurso de categorías contradictorias: vida-muerte, realidad-sueño, luz-noche, ley-crimen... Lausberg (1975) define el "oxymoron" como una paradoja intelectual que se produce por la distinción enfática que enuncia la existencia simultánea de una cosa. Lázaro Carreter (1962) habla de "oxímoron" como enfrentamiento de dos palabras de significado contrario, y pone como ejemplo los famosos "música callada" o "soledad sonora".

Para Ubersfeld, el personaje puede ser una especie de "oxímoro" viviente, el lugar de la tensión dramática por excelencia, precisamente por darse en él la unión metafórica de dos órdenes de realidades opuestas. Posee, de igual modo, un funcionamiento connotativo y un funcionamiento poético, ya que por medio del personaje se produce la proyección del paradigma sobre el sintagma.

Otra de las aportaciones en la semiótica teatral ha sido la teoría matemática del teatro propuesta por Salomon Marcus y su estrategia de los personajes dramáticos. Según explica el propio Marcus (1978: 87), la idea básica para este tipo de estudios es la siguiente: se asocia a toda pieza de teatro un cuadro inscrito en una matriz binaria (álgebra de Boole) que posea x líneas horizontales y x columnas verticales; las líneas corresponderán al número de personajes, y las columnas, a las situaciones; todo estudio ulterior descansará en la información suministrada por este cuadro. Pero para obtenerlo hay que concretar el estatuto del personaje y el de la escena o situación dramática.

La situación dramática será el intervalo máximo de tiempo en donde no haya cambio por lo que se refiere al decorado o a la configuración de personajes (Steen Jansen, 1973). El estatuto del personaje viene determinado por varios criterios, entre los que figuran la presencia o la ausencia de la réplica, el cariz humano o no humano o la participación o no del personaje en la acción, entre otros rasgos. Una aplicación de este método la encontramos en "Teoría y técnica del análisis teatral" de A. Tordera, que se incluye en *Elementos para una semiótica del texto artístico*.

2.5. *El personaje y el actor*

Pero no podríamos olvidar la relación entre personaje y actor, ya que el personaje dramático en el texto es simplemente virtual y sólo adquiere una existencia concreta y puntual mediante el trabajo del actor. No obstante, no existe una semiótica del actor, sino sólo unas reflexiones semióticas sobre éste (P. Trapero, 1989: 70).

Según señala Mukarovski (1977), el actor es el centro de la actividad escénica y todo lo que ocurre en la escena es valorado en relación a él. Sin embargo, su consideración ha variado según las tendencias; así, es el centro del espectáculo en Appia, Stanislavsky, Meyerhold o Grotowski, pero ocupa un lugar secundario en Alfred Jarry, Gordon Craig, Piscator o Brecht. Paradójicamente, la semiótica del actor no se ha hecho, y los únicos textos que abordan la cuestión son los de la primera fase de la historia semiótica del formalismo checo: los textos de Otakar Zich o Jan Mukarovski.

Zich (1931) distingue entre la creación del personaje por parte del actor y la imagen percibida por los espectadores. Mukarovski (1977) considera al actor como una estructura parcial que adquiere univocidad sólo en la estructura compleja de la obra escénica. Veltrusky (1977) estudia la relación del actor con el objeto y a la inversa; en el caso primero, el personaje se convierte en un accesorio; en el segundo caso, el objeto se humaniza. Por su parte, también Tordera (1980) efectúa otra propuesta al respecto e insiste en el aspecto de transcripción y conservación de la actuación del actor.

Por otra parte, en la representación dinámica del cuerpo humano se podrían estudiar tres aspectos, como propone Ángel Berenguer (1991: 12 y ss.): 1) el aspecto textual, que responde a una visión anecdótica del mundo y en la que el actor es vehículo activo de un texto literario; 2) el aspecto contextual, que analiza la encarnación de unos rasgos precisos de comportamiento, y 3) el aspecto gestual. Pero para acercar la imagen representada por el actor al centro del espectáculo surgen dos caminos: en primer lugar, asumir de nuevo los aspectos textuales y contextuales redefiniendo las prácticas gestuales tradicionales; nace así el método psicológico-realista de Stanislavski, según el cual el actor debe reflejar los sentimientos que, en una situación dada, pueden experimentar sus personajes en razón del grado de conocimiento y de compromiso que les vinculen a dicha situación. A este propósito, se afirma que en la nueva versión que presentó Stanislavski de *La gaviota* de Chejov, el director consiguió "que el corazón hablara y que el silencio fuera elocuente" (Oliva, 1990: 325).

Así resume sus enseñanzas el maestro Torstov, trasunto del propio director: el proceso creador comienza con la invención imaginativa de un autor; de ahí se pasa a establecer las unidades y los objetivos; para darles vida, el actor debe tener sentido de la verdad, fe en lo que está haciendo; luego viene el deseo que lleva a la acción mediante unas técnicas encaminadas a lograr la sinceridad de emociones. El sistema que propone no ha sido confeccionado por nadie, es parte de nuestra naturaleza orgánica (Stanislavski, 1988: 317 y 329). Prioridad absoluta, por lo tanto, en las teorías de Stanislavski del sentimiento como expresión de la acción vehiculada por el actor.

En segundo lugar se confirma la propuesta de situar los aspectos gestuales como centro de la investigación teatral; el cuerpo humano, que encarnaba a otros, se preocupa por su propia imagen en el escenario; el actor no debe simular una acción, sino expresarla con sus propios sentimientos y con un cuerpo entrenado para manifestarse en el escenario. No obstante, como apunta A. Berenguer (1991: 26), tras estos excesos que eliminaban la textualidad nace cierta curiosidad por el contexto dramático y, luego, por el texto literario.

También Bettetini (1977: 107 y ss.) se detiene en la gestualidad, aunque como categoría signífica utilizada por la puesta en escena. El teatro se encuentra frente a un amplio repertorio de gestos y frente al problema de utilizarlos como material semántico, transformándolos en procesos semióticos. La gestualidad teatral, según el autor, se podría presentar como:

1) gesto escénico como símbolo analógico del acto o del gesto de la realidad; es típico del teatro naturalista y viene determinado por el isomorfismo cultural;

2) gesto escénico como transposición de gestos muy socializados en la realidad; se inscribe casi siempre en una época y en un lugar determinado, por lo que su correcta lectura supone una información cultural por parte del espectador; este tipo de gesto no se concibe con una finalidad simplemente comunicativa, sino que tiende a estar inmerso en una celebración social, con participación activa;

3) gesto escénico como transformación y evolución arbitrarias de un gesto de la realidad, y

4) gesto escénico como resultado de una inclusión del cuerpo del actor en un nuevo contexto cultural que prescinda de cualquier recurrencia a sus precedentes inscripciones en la sociedad y en la historia y que lo utilice como instrumento significante autónomo; es el gesto del teatro de vanguardia contemporáneo, que puede guardar cierta relación con la realidad con el fin de asegurar su inteligibilidad.

Por su parte, Pierre Larthomas (1972) ya había hablado con anterioridad sobre los gestos en el teatro; los clasificaba en:

LA SEMANTIZACIÓN FIGURAL COMO CONFIGURADOR DEL PERSONAJE

1) gestos de prolongación, que son los que terminan el enunciado; son producto de la economía del lenguaje y permiten al autor concentrar efectos;

2) lo que denomina gestos de “remplacement”, de sustitución, que permiten que en un momento dado un personaje se exprese con brevedad y dando una información limitada, y

3) gestos de acompañamiento: son los más frecuentes, tanto en el teatro como en la vida, y plantean problemas de relación entre gesto y elementos verbales.

También insiste Larthomas en la importancia del rostro y los juegos de fisonomía en el teatro. No obstante, el valor significativo de la fisonomía, dada la lejanía del espectador, es limitado y el texto tendría un valor compensatorio. Alude igualmente a los juegos de escena, ya que el personaje casi siempre está junto a otros personajes en el escenario y es el conjunto de todos ellos el elemento configurador del efecto escénico. Así pues, incide Larthomas en el hecho de que el gesto en la vida es apreciado en su utilidad, en tanto que en el teatro es considerado en su valoración estética.

A este propósito, podríamos citar la opinión de Flora Davis, quien afirma en *La comunicación no verbal* (1992: 21): “Las palabras son hermosas, fascinantes e importantes, pero las hemos sobreestimado en exceso, ya que no representan la totalidad, ni siquiera la mitad del mensaje”.

Sin embargo, tal vez convendría también recordar a Hölderlin cuando afirmaba que al hombre le fue otorgado el más peligroso de los bienes, la palabra (García Bacca, J. D., tr., 1944: 22-23).

3. El concepto de semantización natural

Nos detendremos ahora en el concepto de semantización figural propuesto por Spang. En su *Teoría del drama* (1991) dedica una parte a lo que denomina “figura y reparto”. En ella define a la figura dramática, insiste en su plurimedialidad y en su tipología y expone las técnicas de caracterización y la configuración; posteriormente, se detiene en lo que denomina “semantización de aspectos figurales” (1991: 185 y ss.). La semantización significa que el signo adquiere un significado adicional al que tiene convencionalmente. Así, las figuras son más que meras representaciones de una persona real, son portadoras de significados adicionales, tanto a través de lo que son como a través de lo que hacen; nos recuerda esta propuesta los planteamientos semióticos de Pavis, Bettetini o Ubersfeld.

En cuanto a los tipos de semantización figural, habla en primer lugar de semantización de la figura individual: “la figura –afirma– no es únicamente un ser humano necesario en el drama para el desarrollo de la historia; es además encarnación de un concepto suprapersonal, representa una cosmovisión, una forma de existencia que se revela más patentemente en su trato con las demás figuras del drama” (1991: 186). En segundo lugar, habla de semantización de la configuración. La semantización que se observa en las configuraciones dramáticas no es la mera suma de las figuras individuales, porque intervienen aspectos interpersonales que van más allá del mero aspecto cuantitativo. Así, la configuración de dos figuras ofrece otras posibilidades que la multitudinaria. En tercer lugar, sitúa la semantización del reparto. Mientras que las semantizaciones en el nivel de la figura individual o de la configuración son variables a lo largo de una pieza teatral, la que se refiere al reparto corresponde a una decisión previa. El dramaturgo tiene que optar por un reparto determinado: “Un reparto unifigural –afirma– como forma extrema, o un reparto reducido que pueden dar lugar a un drama intimista, o de problemática individual o de conflicto interno. Un reparto multitudinario se

encuentra casi siempre en dramas que oponen colectivos o un individuo y un colectivo” (1991: 187).

También aparece la semantización de lo que Spang denomina aspectos aislados, es decir, todos los elementos significativos extraverbales. Habría aquí que citar el conocido texto de Kowzan (1968) como el primer intento de sistematizar los posibles códigos de la comunicación teatral.

En cuanto a la semantización de la mímica y de lo gestual, se podrían distinguir tres tipos: la complementaria, la contradictoria y la redundante; también se puede observar la semantización de la postura. Existen, a este respecto, numerosísimas posibilidades de semantización de las que dispone el autor para sugerir y el actor para ejecutar.

Por último, estaría la semantización de los desplazamientos. No es irrelevante diferenciar entre los movimientos gestuales y los desplazamientos de la figura en el escenario. Ambos códigos pueden realizarse simultáneamente, constituir dos fuentes informativas diversas que incluso pueden llegar a contradecirse.

Así pues, y según la propuesta de Spang, la semantización trata de descubrir unas informaciones adicionales más o menos ocultas. Es evidente que entre los resultados de estas consideraciones y de los demás aspectos debe existir cierta coherencia lógica, lo que no significa que en determinada obra no pueda haber discrepancias entre las informaciones de un código o de otro, discrepancias que serían intencionales y expresivas.

4. Algunos personajes de las *Comedias bárbaras* como ejemplo de transgresión dramática

4.1. El personaje dramático en el siglo XX

Nos detendremos en este último aspecto, la semantización de aspectos figurales, en una obra dramática que ha sido incluida en la dramaturgia de ruptura del teatro español que va aproximadamente desde 1896, fecha de publicación del ensayo de Unamuno “La regeneración del teatro burgués”, a 1932, inicio de los montajes de “La barraca”. Durante este período de tiempo, señala Ruiz Ramón (1978), se sucede una serie de declaraciones y posiciones frente al teatro español dominante en los escenarios; todas ellas cuestionan no sólo el valor de las formas teatrales, sino la concepción estética e ideológica subyacente en esas formas. No obstante, con excepción de Valle-Inclán y también de Unamuno, el teatro que resulta de esa reacción contra el teatro vigente se queda a mitad de camino entre revolución y tradición. Ese teatro de ruptura no llegó a entender la relación que existe entre el texto y la realización, en la que intervenían tanto el autor como el director y el escenógrafo. La revolución se producirá, pero será de gabinete, en palabras del crítico.

Pero antes de fijarnos en un aspecto concreto de esa dramaturgia, tendríamos que advertir el cambio que se produce en el concepto de personaje dramático en el siglo XX.

M. del Carmen Bobes (1988: 6 y ss.) señala que “lo que realmente ha hecho tambalearse el concepto mismo de personaje, incluso su función como unidad dramática, hasta el punto de que algunos críticos anunciaron su desaparición, han sido ideas procedentes de los estudios psicoanalíticos y de la crítica sociológica”. Así, la seguridad que tenían el autor y el lector o espectador decimonónico procedía del concepto de persona que prevalecía en la cultura de la época. El mayor elogio que se hacía a un escritor era su consideración como creador de caracteres. Esta seguridad comienza a resquebrajarse ante los descubrimientos del psi-

coanálisis: esa pretensión de conocer a los demás se convierte en una pretensión casi absurda al descubrir que el yo no es algo estable y delimitado; muy al contrario, ya que la persona que uno cree ser no coincide con la idea que los demás tienen de ella; además, los cambios que sufre son continuos y proceden, unas veces, de causas externas; otras obedecen a motivaciones interiores que descubren aspectos de la persona desconocidos hasta ese momento.

El escritor deja así de crear personajes fieles a sí mismos en toda su vida literaria; el héroe se hace persona y los cambios en el concepto de persona se manifiestan en la nueva concepción del personaje dramático. El teatro de este siglo busca experimentalmente la creación de unos personajes de acuerdo con esas aportaciones psicoanalíticas. Pero, afirma la profesora Bobes, "no desaparece el personaje, como se ha mantenido en muchas ocasiones, porque el personaje no es simplemente una creación burguesa para apoyar el sentido previo de una obra dramática; el personaje es una de las unidades fundamentales para construir la sintaxis de una obra, en el texto y en la representación. Lo que desaparece es un determinado concepto de personaje que se sustituye por otro" (1988: 8). Pero no son solamente los presupuestos culturales e ideológicos los que ocasionan un cambio en la concepción del teatro y del personaje; también se producen unos cambios de tipo técnico que repercuten en su configuración, y entre ellos destaca la luz eléctrica, que permite iluminar el escenario en forma independiente de la sala y permite destacar expresiones y gestos en primeros planos, cosa que antes era imposible.

No obstante, el discurso tradicional sigue aferrado al personaje, pero esa negativa a rechazar la noción de personaje obedece también al hecho de querer salvaguardar la idea de un sentido preexistente al discurso dramático. "La preexistencia del personaje -afirma A. Ubersfeld- es uno de los medios que aseguran la preexistencia del sentido"; así, el trabajo de análisis tradicional será el de un descubrimiento del sentido, no el de una construcción del sentido (deconstrucción-reconstrucción) (A. Ubersfeld, 1989: 86).

4.2. La nueva configuración del personaje valleinclaniano y sus repercusiones en la dramaturgia del autor: la divergencia de códigos

Y en esa encrucijada de ruptura y de cambio nos encontramos con el teatro de Valle-Inclán.

El teatro del autor ha sido calificado como "una de las más extraordinarias aventuras del teatro europeo contemporáneo y, desde luego, el de más absoluta originalidad en el teatro español del siglo XX" (Ruiz Ramón, 1980: 93).

En él existe una constante voluntad de renovación y una vocación de ruptura formal y temática en la configuración de un sistema de variaciones que cristaliza en la creación del esperpento. Pero en ese camino hacia el esperpento Valle encuentra previamente dos soluciones: el mito y la farsa. La primera dirección le lleva a un espacio galaico, y la segunda, a un espacio dieciochesco, si bien ambos intemporalizados. De ahí que la cuestión clave de Valle-Inclán sea, según Ruiz Ramón (1980: 97), el cómo escribir un teatro de estilo no realista sin caer en el convencionalismo y la intranscendencia de un esteticismo integral. Regresó a los mitos y a la farsa. "Y en esa vuelta a las fuentes instauró un teatro en libertad que trascendía por igual el realismo y el esteticismo convencionales" (Ruiz Ramón, 1980: 98).

Galicia y el tiempo pasado condensan la nueva imagen del hombre. Con el esperpento aparecerá un nuevo espacio: el de la España contemporánea, si bien a través del procedimiento inverso de la desmitificación.

Con *Águila de blasón*, en 1906, inicia el ciclo de *Comedias bárbaras*, expresión de un teatro anticonvencional en el que los personajes encarnan la elementalidad en medio de un universo ambiguo, misterioso; son reflejo de la transgresión, pero, sobre todo, de la libertad, una libertad no política ni moral, sino ontológica (Ruiz Ramón, 1980: 100). Es, sin duda, todo ello consecuencia del descubrimiento de que el intelecto no explica la vida, de que el camino de lo racional ha sido superado por la fuerza de la irracionalidad (Albères, 1972: 59).

El orden de publicación de las tres piezas no coincide con la acción dramática, la cual comienza con *Cara de Plata*, 1922, continúa con *Águila de blasón*, 1906, y termina con *Romance de lobos*, 1907. No obstante, no respetar la estructura final destruiría su unidad y su armonía y desarticularía el universo dramático como totalidad (Ruiz Ramón, 1991: 8).

Así pues, el ciclo se abre con *Cara de Plata*, se termina con *Romance de lobos* y desarrolla, como es conocido, la tragedia de los Montenegro. *Cara de Plata* inicia la trágica historia, una historia de despojamiento y decadencia; *Águila de blasón* continúa con el reflejo de un mundo de culpa y de exceso, de desafío y de ruptura, y, finalmente, *Romance de lobos* es la expresión de la desaparición última de una raza de otros tiempos, de una estirpe que ya no tiene cabida en espacio y tiempo alguno.

Pero detengámonos en los personajes. En 1924 Rivas Cheriff publica, en la revista *España*, un artículo citado por Ruiz Ramón (1991: 12) en el que Valle-Inclán afirma lo siguiente: "Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo. Ya nadie volverá a ver vascos y mayorazgos. Y en ese mundo que yo presento... lo mejor, con todos sus vicios, eran los hidalgos, lo desaparecido" (Dru Dougherty, 1982: 147).

Y don Juan Manuel Montenegro era un hidalgo dominado, al igual que su hijo, *Cara de Plata*, por la soberbia; escéptico y héroe en un mundo regido por valores y pasiones absolutas, se sitúa más allá de lo esencial y lo individual. Entre el héroe nietzscheano y el héroe de la tragedia clásica, sus caminos son "caminos de exaltación, de violencia y de locura" (*Águila de blasón*, 1971: 68) en un mundo en el que impera la fatalidad y la muerte. Según Jean Paul Borel (1959: 39), don Juan Manuel "es el último hombre a la medida del universo, el último en poder asumir la imposible redención cósmica que es la tarea del hombre". Y esto nos remite a la figura de Prometeo como imagen emblemática en la poética de Valle-Inclán. No obstante y a pesar de esa barbarie feudal, de esa arrogancia violenta y de ese despotismo, asombra su energía, su valor y su nobleza generosa; así, en *Romance de lobos*, al igual que el rey Lear, don Juan Manuel peregrina acompañado del loco, de la viuda, de los huérfanos y con "dolor, miseria y locura" tropieza con la muerte, presagiada por el encuentro con la Santa Compañía.

En *Los cuernos de don Friolera* (1921), afirmaba Valle: "La crueldad y el dogmatismo del drama español sólo se encuentra en la Biblia, la crueldad shakesperiana es magnífica porque es ciega con la grandeza de las fuerzas materiales; Shakespeare es violento pero no dogmático... y la crueldad española es fría y antipática" (D. Ynduráin, 1985: 25).

Aquel soberbio "rey suevo" (*Cara de Plata*, 1970: 22), aquel "lobo cano" de "ruda risa feudal" (*Cara de Plata*, 1970: 45), como es llamado en *Cara de Plata*, que se atrevió a desafiar al cielo ("Si Dios no lo quiere, lo querrá el diablo", *Cara de Plata*, 1970: 50), tenía, no obstante, miedo a la soledad, miedo al mal: "¡Tengo miedo de ser el diablo!" (*Cara de Plata*, 1970: 138). Al final, desposeído, muerto por sus hijos, transfigurado por el sufrimiento y la soledad, "los ojos llenos de furias y demencias, y en el rostro la altivez de un rey y la palidez de un Cristo" (*Romance de lobos*, 1991: 138), la figura de don Juan Manuel alcanza verdadera grandeza épica.

LA SEMANTIZACIÓN FIGURAL COMO CONFIGURADOR DEL PERSONAJE

La encarnación de lo que en *La lámpara maravillosa* denominaba como “furor erótico” es el personaje de Fuso Negro: “roto, greñado, cismático” (*Cara de Plata*, 1970: 26). En él se funde lo pagano y lo cristiano, aunque, sin duda, su presencia se vincula al diablo (“El que no peca se condena”, *Cara de Plata*, 1970: 75); su aparición se anuncia con gritos y recuerda la irracionalidad que, alejada del teatro, regresa con las creaciones de Valle-Inclán.

Frente a estos dos personajes, doña María de la Soledad, figura de noble señorío, con aún cierto encanto de juventud, aparece como heroína de signo opuesto, pero absoluto, víctima y redentora.

Los demás personajes son personajes corales definidos por sus funciones dramáticas con respecto a los anteriores: se reducen a los hijos, los mendigos, los chalanos y los criados. Si exceptuamos a Cara de Plata, que presenta mayor grado de individuación, el resto de los personajes colectivos adquiere las funciones del coro: distanciar, participar, transfigurar, y repite las relaciones clásicas del coro con el héroe; además, utiliza el lenguaje verbal del coro, un lenguaje estilizado, ritualizado (Ruiz Ramón, 1991: 17).

Destacan, sin duda, los mendigos, esas caravanas de “desvalidos, ciegos, leprosos, tullidos”, “flor del jardín de Asís”, que desfilan por *Aromas de leyenda* o por *Flor de santidad* y que son la expresión del dolor humano; personajes itinerantes, su espacio es casi siempre abierto: la plaza, el camino, la feria; su función es la de personaje-coro y personaje-emisario, ya que sirve de enlace entre la acción escenificada y la no escenificada, y entre el mundo visible y el invisible. Unen, en su lenguaje y su actitud, la gravedad, la sabiduría y el misterio de voces antiguas y clásicas junto con el grosero materialismo, el realismo picaresco y el verbo rufianesco, pero sentencioso, de las voces populares, según Ruiz Ramón (1991: 18). De entre todos ellos destaca la figura gigantesca del leproso “pobre de San Lázaro”, defensor de don Juan Manuel, quien al final de *Romance de lobos* se alzaría “transfigurado, envuelto en llamas, hermoso como un haz de fuego” (*Romance de lobos*, 1991: 139).

Y bien, si hemos hablado de semantización figural de la figura individual como encarnación de un concepto suprapersonal, representando una cosmovisión, una forma de existencia, observamos además que en la configuración de los personajes aludidos existe cierto núcleo temático unificador que cristaliza en lo que pudiéramos llamar la indefensión, el temor ante el acoso de lo externo que adopta varias formas en cada uno de los personajes. Así, la crueldad y la violencia en don Juan Manuel, la absurda irracionalidad en Fuso Negro e incluso el sacrificio abnegado y la renuncia como amor en doña María son las respuestas a la ambigüedad, al misterio y a la libre actuación de las fuerzas maléficas de la existencia. “El enigma es el mal”, sugiere Valle en “La rosa del reloj”, poema incluido en *El pasajero*. Y es ese sentido de la indefensión, de, en suma, la soledad resuelta en barbarie, en transgresión, lo que confiere a los personajes de las *Comedias bárbaras* su dimensión dramática.

Así pues, Valle cuestiona la concepción estética e ideológica de las formas teatrales coetáneas y, al construir a los personajes de las *Comedias bárbaras*, le resulta imposible tomar en serio las normas dominantes en los modelos del personaje dramático (Ruiz Ramón, 1991: 19). Valle no quería representar un mundo como le ofrecía la tradición realista y, así, retomó las fuentes del drama y regresó al teatro griego, al teatro de los siglos de oro, al teatro shakespeariano.

Pero si descendemos a la anécdota, sucedió que en el teatro español del momento, entre los años 1920 y 1939, los modelos de lectura y representación fueron inadecuados “por razón de incompatibilidad entre los códigos teatrales del texto teatro y del texto espectáculo”, según señala Ruiz Ramón (1992: 26), de manera que se podría hablar de un modelo ausente en relación al modelo presente en casi todos los montajes de esos años. Se corrobora, pues,

la idea de divergencia entre códigos de texto-teatro y texto-espectáculo en estas piezas de Valle-Inclán, una divergencia en la que influye de manera muy evidente la configuración no convencional del personaje en la que hemos visto como fundamental la semantización figural.

Pensemos que hasta el año 1966 no se estrena *Águila de blasón* en el Teatro María Guerrero, dirigida por Adolfo Marsillach. Esa misma temporada se estrena *Cara de Plata*, dirigida por Loperena, y hasta 1970 no se pone en escena *Romance de lobos*, dirigida por José Luis Alonso. De hecho, hasta 1991 no se representan las *Comedias bárbaras* por el Centro Dramático Nacional.

Para llegar a la armonía que Valle sintió más como anhelo que como vivencia y que tan acertadamente expresaba en algunos versos de "Rosa gnóstica", poema de *El pasajero*, al afirmar: "Siento la negra angustia del pecado con la divina aspiración al todo", o en aquel verso desgarrado de "La trae un cuervo", también de *El pasajero*: "¡Tengo rota la vida!", el único camino fue esa peligrosa libertad ontológica, fue esa transgresión que encarnaron los personajes de las *Comedias bárbaras*; por ello, en *La lámpara maravillosa* afirma sobre ellos: "son figuras ululantes, violentas (...), pero de un sentido religioso tan profundo, que mueven al amor como los dioses, y éste es el don sagrado de la fatalidad" (*Ópera Omnia*, I, 1942: 128).

Ubersfeld nos hablaba del personaje como "oxymoro", como coexistencia en él mismo de categorías contradictorias; Ruiz Ramón aludía a la tensión dialéctica de opuestos necesarios e irrenunciables. Sin duda, los personajes de las *Comedias bárbaras* son un ejemplo de ello.

De nuevo la ambigüedad, la contradicción como componente de una poética y de un pensamiento, el de Valle, muy atacado por su oscuridad y hermetismo y, sin embargo, diáfano a veces: "Dios es la eterna quietud, y la belleza suprema está en Dios. Satán es el estéril que borra eternamente sus huellas sobre el camino del tiempo", afirma en *La lámpara maravillosa*. Entre ambos, la vida, como un inmenso "oxymoro" en el que se inscriben los personajes de las *Comedias bárbaras*.

Tal vez en ellas, en la compulsión que produce el descubrimiento de su verdad desvelada, que es verdad literaria, se cumplan las palabras de Ortega (1977: 57) cuando afirmaba que había habido épocas en las que el teatro hacía alcanzar al hombre su suprema aspiración: ser feliz.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1985), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus.
- ABIRACHED, R. (1978), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset.
- ALBÈRES, R. M. (1972), *Panorama de las literaturas europeas. 1900-1970*, Madrid, Alborak.
- ARISTÓTELES (1974), *Poética*, ed. V. García Yebra, Madrid, Gredos.
- ASLAN, O. (1974), *L'acteur au XX siècle*, "L'Archipel", Seghers.
- BENVENISTE, E. (1974), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- BENTLEY, E. (1982), *La vida del drama*, Barcelona, Paidós.
- BERENGUER, A. (1991), *Teoría y crítica del teatro*, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones.
- BETTETINI, G. (1977), *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gili.

LA SEMANTIZACIÓN FIGURAL COMO CONFIGURADOR DEL PERSONAJE

- BOBES NAVES, M. C. (1968), *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid-Madrid, La Accña y La Avispa.
- (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- BOREL, J. P. (1959), *Théâtre de l'impossible*, Neuchâtel, Editions de la Braconnière.
- CANOA, J. (1977), *Semiología de las "Comedias bárbaras"*, Madrid, Cupsa.
- CONEJERO, M. A. (1985), "La palabra: el personaje (*Traducir la traducción*)", en AA. VV., *El personaje dramático* (pp. 117-132).
- DAVIS, F. (1992), *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza.
- DOUGHERTY, D. (1982), *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.
- FÁBREGAS, X. (1972), *Introducción al personaje dramático*, Barcelona, Libros de la Frontera, 1975.
- FERGUSON, F. (1949), *The idea of a theater*, Princeton University Press.
- GARCÍA BACCA, J. D. (tr.) (1944), *Hölderlin y la esencia de la poesía*, México, Séneca.
- GARCÍA DE LORENZO, L. (coordinador) (1985), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus.
- GENÉ, J. C. (1985), "Personaje y actor", en AA.VV., *El personaje dramático* (pp. 67-73).
- GREIMAS, A. J. (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse. Trad. cast.: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.
- (1970), *Du sens*, Paris, Seuil. Trad. cast.: *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973.
- HAMON, PH. (1977), "Pour un statut sémiologique du personnage", en Barthes, R. y otros, *Poétique du récit*, Paris, Seuil.
- HELBO, A. (ed.) (1978), *Semiología de la representación*, Barcelona, Gili.
- JANSEN, S. (1973), "Qu'est-ce qu'une situation dramatique?", *Orbis Litterarum* XXVIII (pp. 235-292).
- (1977), *Appunti per l'analisi dello spettacolo*, Universidad de Urbino.
- JOUBE, V. (1992), *L'effet personnage dans le roman*, Paris, P.U.F.
- KOWZAN, T. (1968), "El signo en el teatro", en AA.VV., *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- LANGER, S. (1953), *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons.
- LARTHOMAS, P. (1972), *Le langage dramatique*, Paris, Armand Colin.
- LAUSBERG, H. (1963), *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975.
- LÁZARO CARRETER, F. (1962), *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos.
- MARCUS, S. (1978), "Estrategia de los personajes dramáticos", en Helbo, A. (ed.), *Semiología de la representación* (pp. 87-105).
- MARINIS, M. de (1982), *Semiótica del teatro. L'analisi testuale*, Milan, Bompiani.
- MUKAROVSKI, J. (1977), *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gili.
- OLIVA, C. y TORRES, F. (1990), *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1977), *Idea del teatro*, Madrid, Revista de Occidente.
- PAVIS, P. (1982), *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Presses Universitaires de Lille.
- (1990), *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós.
- PFISTER, M. (1988), *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press.

- PROPP, V. (1928), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977.
- RUIZ RAMÓN, F. (1978), *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra.
- (1980), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- (1985), “Personaje y mito en el teatro clásico español”, en AA.VV., *El personaje dramático* (pp. 281-293).
- (1991), “Tipología de las *Comedias bárbaras*: acción y personajes”, en *España contemporánea*, tomo IV, núm. 2, otoño.
- (1992), “Espacio dramático / Espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales”, en AA.VV., *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C.
- RUFFINI, F. (1978), *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma, Bulzoni.
- SALVAT, R. (1985), “Personaje y tipo social”, en AA.VV., *El personaje dramático* (pp. 267-279).
- SITO ALBA, M. (1985), “El personaje, elemento externo del “iceberg” mimemático y clave de la comunicación con el público”, en AA.VV., *El personaje dramático* (pp. 149-163).
- SOURIAU, É. (1950), *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion.
- SPANG, K. (1991), *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa.
- STANISLAVSKI, C. (1988), *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza.
- TALENS, J. (1980), *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.
- (1971) (en colaboración), *Poemas de F. Hölderlin*, Valencia.
- TORDERA, A. (1978), “Teoría y análisis teatral”, en Talens, J., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, (pp. 156-199).
- TRAPERO, P. (1989), *Introducción a la semiótica teatral*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria.
- UBERSFELD, A. (1978), *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales. Trad. cast.: *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.
- (1976), “Notes pour l'analyse du personnage de théâtre”, *Travail Théatral*, 24/25 (pp. 103-125).
- VALLE-INCLÁN, R. (1942), “La lámpara maravillosa”, *Ópera Omnia*, I, Madrid, Rúa Nova.
- (1970), *Cara de Plata*, Madrid, Espasa Calpe, 3.^a ed.
- (1971), *Águila de blasón*, Madrid, Espasa Calpe, 3.^a ed.
- (1991), *Romance de lobos*, Madrid, Espasa Calpe, 9.^a ed.
- VELTRUSKI, J. (1977), *Drama as Literature*, Lisse, P. Ridder.
- VILLEGAS, J. (1982), *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Giroil Books.
- YNDURÁIN, D. (1985), “Personaje y abstracción”, en AA.VV., *El personaje dramático* (pp. 27-36).
- ZERAFFA, M. (1969), *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck.
- ZICH, O. (1931), *Estética del arte dramático*, Praga, Melantrich.