

LA FUNCIONALIDAD DEL PERSONAJE Y LA MOTIVACIÓN DE UNA TRILOGÍA (LAS COMEDIAS BÁRBARAS DE VALLE-INCLÁN)

PILAR BELLIDO NAVARRO
Universidad de Sevilla
Sevilla. España

La categoría del personaje ha sido uno de los temas más tratados en los estudios literarios. No es éste el momento de sintetizar las diversas teorías, no siendo otra mi intención que la de ofrecer la interpretación de un personaje concreto. Me centraré en la teoría expuesta por Philippe Hamon en *Pour un statut sémiologique du personnage*, que me parece un avance importante.

Para Hamon el problema crucial del análisis será el «de repérer, de trier, et de classer les axes sémantiques fondamentaux pertinents... qui permettent la structuration de l'étiquette sémantique de chaque personnage»¹.

La caracterización del personaje viene dada a través de sus funciones y sus cualificaciones, es decir, por el hacer y el ser en relación con los demás elementos de la obra, a partir de una serie de rasgos distintivos identificadores y oposicionales. Las informaciones que obtengamos sobre el personaje pueden ser comunicadas indirectamente a través de los comentarios de los otros personajes sobre él, directamente por el personaje mismo, o pudiera tratarse de una información implícita deducible de sus acciones.

Este esquema se complica si lo referimos de forma específica al personaje dramático. Es tradicionalmente aceptado por los semiólogos el hecho de la existencia de una pluralidad de códigos en el teatro. Tadeusz Kowzan² localiza trece sistemas de signos que pueden ordenarse según sean auditivos o visuales y se actualicen en el espacio o el tiempo. Es una obviedad a veces

¹ Ph. HAMON, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977.

² T. Kowzan, «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Avila, 1969.

olvidada que una obra de teatro está escrita para ser representada y sólo en el escenario adquiere su significado, al poner en marcha todo su sistema de signos.

Son evidentes, pues, las limitaciones a las que nos enfrentamos al vernos obligados a trabajar con el texto dramático en lugar de con el texto teatral. Muchos de los sistemas de signos que el autor utiliza para construir su obra se pondrán de manifiesto sólo en la representación. Para paliar esta dificultad recurriremos a cualquier tipo de descripción que aparezca en la obra y, sobre todo, a las acotaciones que en las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán (trilogía de la que pienso ocuparme a continuación) funcionan como un elemento profundamente informativo, participando en esa caracterización indirecta que anunciaba Philippe Hamon.

Los dos temas que han ocupado preferentemente la atención de la crítica con respecto a las *Comedias Bárbaras* son el género y la estructura. Y es este último el que nos interesará aquí.

El problema estructural de las *Comedias* viene motivado por el hecho de que Valle escribiera *Cara de plata*, primera obra de la trilogía en cuanto a su temática, dieciséis años después de *Aguila de blasón* y quince después de la aparición de *Romance de lobos*. La evolución del estilo de Valle-Inclán había sido importante en ese lapso, y provoca la aparición en *Cara de plata* de diferencias no sólo estilísticas, sino también de caracterización de los personajes. En virtud de tales diferencias, se ha considerado *Cara de plata* una obra independiente de las otras dos³. Para mí, las *Comedias* constituyen una unidad, debido al eje lineal que las organiza en su estructura. Ese eje es un personaje: don Juan Manuel Montenegro, protagonista y sustentador de las tres obras.

Cabría preguntarse por qué *Cara de plata* aparece tanto tiempo después de *Romance de lobos*. El profesor Brooks⁴ afirma que Valle escribe esta obra por el deseo nostálgico de volver al mundo gallego. No parece, sin embargo, suficiente tal explicación. Valle-Inclán pudiera haber escrito una obra de tema y ambiente gallegos independiente del mundo de *Aguila de blasón* y *Romance de lobos*. Debe haber otro motivo —que supongo interno— que explique la escritura, más aún si tenemos en cuenta que Valle era un escritor que volvía una y otra vez sobre sus textos modificándolos de diverso modo.

En el análisis de la obra pueden detectarse tres códigos fundamentales que organizan el mundo de la trilogía. Se caracterizan éstos tanto por las actuaciones normativas de los personajes como por las transgresiones que ellos hacen de las normas.

³ Ver los trabajos de J. ALBERICH: «Cara de Plata, fuera de serie», *La popularidad de don Juan Tenorio y otros estudios de literatura española moderna*, Zaragoza, Clásicos Aubi, 1982, págs. 163-177, y M. BERMEJO MARCOS, *Valle-Inclán: introducción a su obra*, Salamanca, Anaya, 1971, págs. 259-264.

⁴ J. L. BROOKS, «Los dramas de Valle-Inclán», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, VII, C.S.I.C., Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, 1957.

Los códigos a los que me refiero son el social, el religioso y el familiar, y regulan los derechos y las obligaciones de todos los personajes y, en el caso principal que nos ocupa, del señor de la tierra, don Juan Manuel Montenegro.

La acción de *Aguila de blasón* (la primera de las comedias publicadas) se enmarca dentro del código familiar y en ella se dan tres funciones fundamentales. Entiendo en este caso por función la relación sintagmática que establecen los personajes entre sí. Las tres funciones son:

- Relación don Juan Manuel/Sabelita.
- Relación don Juan Manuel/hijos.
- Relación don Juan Manuel/doña María.

En la primera función, don Juan Manuel/Sabelita, se da el siguiente proceso:

- Sabelita es ahijada de don Juan Manuel.
- Sabelita es educada por doña María.
- Sabelita es amante de don Juan Manuel.

Según las normas del código familiar que se establecen en la obra, Sabelita y don Juan Manuel han quedado fuera de ese código al transgredir las normas y establecer el sexo como rasgo principal en una relación que debería basarse en los elementos amor/respeto paternofiliales.

Así, la obra comienza planteando la situación de pecado en que viven Isabel y Montenegro.

Fray Jerónimo: «El pecado vive con vosotros.»

«Es la sierpre del pecado que toma formas tentadoras.»

«Sigue prisionera en las cárceles oscuras del pecado.»

Incluso Sabelita reconoce esta situación:

«¡Por él condenaré mi alma!»

«¡Estoy en pecado mortal!»

repite varias veces durante las dos primeras escenas de la obra.

El sentido de culpa de Sabelita, el miedo al castigo y, sobre todo, la llegada de doña María, que rechaza a su ahijada, provocan el abandono por parte de Sabelita de la casa familiar y su alejamiento de don Juan Manuel. Con estas acciones se rompe, sin la intervención del caballero, la relación con su ahijada.

Imprevisiblemente, don Juan Manuel acepta la decisión de Sabelita sin imponer ningún mandato. La ruptura de esta relación supone la primera derrota de don Juan Manuel, el primer fracaso del gran señor dueño de tierras y siervos:

El caballero: ¡No ha pensado que me dejaba solo, sumido en la tristeza cuando voy para viejo! No, no me hubiera abandonado si yo tuviese diez años menos. Entonces sería mi esclava, sin que le cansase estar ante mí de rodillas... ¡Otras han estado! Esta pena que siento ahora y que jamás he sentido es la tristeza de la vejez, es el frío que comienza. Llegó el momento en que cada día, en que cada hora es un golpe de azada en la sepultura. ¡Ah, como tuviese yo diez años menos!

Aparecen en este monólogo dos conceptos que me interesan especialmente:

- la tristeza de la vejez
- la aproximación de la muerte.

La primera derrota de don Juan Manuel es el primer paso hacia la muerte. Muerte no sólo como personaje, sino también como representante de una clase que avanza hacia el desgaste por vejez y a la destrucción.

En la segunda función aparecen don Juan Manuel y sus hijos como los dos funitivos de la relación. Se realiza el siguiente proceso:

- Rebelión de los hijos contra el padre; intento de robo.
- Don Juan Manuel rechaza a sus hijos.
- Don Juan Manuel intenta castigarlos.

Como en la función anterior, también aquí hay una transgresión del código familiar, por parte de los hijos, aparentemente sin causa alguna, al menos, esa causa no aparece en el texto.

De nuevo la transgresión en el orden familiar incide en el religioso al incumplirse dos preceptos: robar y no respetar al padre.

La actuación inmediata de don Juan Manuel debería ser la de reponer el orden alterado y volver a retomar su papel de «señor en la familia». Sin embargo, la llegada de doña María vuelve a interrumpir la acción de don Juan Manuel y al interceder por los hijos evita el castigo preparado por el caballero, que es así de nuevo derrotado al perder poder sobre sus hijos.

La tercera función que habíamos señalado era la establecida por la relación de don Juan Manuel con doña María.

El papel de doña María es el de antagonista de don Juan Manuel. Frente a la exaltación vitalista del caballero, doña María representa el orden y la compasión cristianas.

El personaje de doña María está caracterizado con una serie de rasgos positivos en los distintos códigos.

Utilizando la terminología de Brémond⁵, doña María en *Aguila de blasón* sería el personaje agente de la acción, a veces sin necesidad de actuación

⁵ C. BRÉMOND, «Sur la notion de motif dans le récit», comunicación presentada en el Congreso Internacional de Semiótica, Madrid.

directa. Sólo su presencia en la casa o a través de otros personajes que actúan en su nombre va impulsando la acción que produce un claro beneficio para un segundo grupo de personajes, representados en este caso por Sabelita y los hijos. El sujeto paciente es don Juan Manuel, que soporta todas las acciones sin reaccionar, es, por esto, el gran vencido de la obra. Es derrotado por doña María que al final logra expulsarlo de su propia casa, aquélla en la que habían vivido sus abuelos durante trescientos años, como grita don Juan Manuel en la última escena de la obra. Al abandonar la casa de sus abuelos, don Juan Manuel abandona su clase dejando atrás todo el poder mantenido tradicionalmente por su grupo dentro de un contexto social determinado.

Las sucesivas derrotas, la pérdida de poder van marcando al personaje que comienza a interpretarlas como castigo por todos sus pecados, de ahí sus últimas palabras: «¡soy un lobo salido, un lobo salido!».

Si don Juan Manuel es el gran vencido, castigado por sus transgresiones de los distintos códigos, la pregunta es obvia, ¿dónde ha aparecido a lo largo de esta obra ese gran señor feudal dueño de la tierra, orgulloso y soberbio?

Aparte de algunas intervenciones dentro del código social, por ejemplo, la exigencia del cumplimiento del derecho de pernada en la mujer del molinero y algunas otras alusiones de esta índole, las indicaciones de que en otro tiempo fue un gran señor vienen marcadas indirectamente por otros personajes de la obra al hablar de Montenegro y a través de la acotación que implicará una actitud altiva del personaje en la representación.

Así, un personaje dirá:

Micaela la Roja ha visto nacer a todos los hijos de don Juan Manuel. Por cierto que son la deshonra de su sangre esos bigardos. Sólo han heredado de su padre el despotismo. Pero qué lejos están de su nobleza. Don Juan Manuel lleva un rey dentro.

En la acotación tenemos:

Es uno de esos hidalgos mujeriegos y despóticos, hospitalarios y violentos.

Pero, sobre todo, don Juan Manuel está caracterizado directamente por su propio comportamiento. En el texto encontramos las intervenciones del caballero marcadas por los signos de exclamación; o la utilización constante de imperativos indicando orden, amenazas, despóticos alegatos que provocarán el predominio de la entonación y gesticulación de este personaje sobre las de los demás. Se trata del personaje convertido en signo de sí mismo.

Con el reconocimiento de sus culpas y el deseo de salvación de su alma por el miedo a la muerte, comienza la segunda obra de la trilogía *Romance de lobos*, escrita en 1908.

La situación inicial es el reconocimiento de don Juan Manuel de su condición de pecador a través del artilugio de la aparición de la Santa Compañía que le anuncia el final de su vida.

En esta ocasión son dos códigos los que estructuran el mundo literario de la obra: el código familiar y el social.

Dentro del mundo familiar hay dos hechos fundamentales:

- La muerte de doña María.
- La degeneración de la raza, representada por la depravación de los hijos.

Aparecen, por tanto, dos relaciones principales:

- Don Juan Manuel/doña María.
- Don Juan Manuel/hijos.

Tras la muerte de doña María, don Juan Manuel desea unirse a ella, se trata de la reconciliación con la «Santa». Esta reconciliación significa la aceptación de los principios religiosos y morales que doña María representaba. Ella continúa siendo la antagonista de don Juan Manuel aún después de muerta. Sólo esta unión, después de la muerte, salvará al personaje.

Ahora bien, para lograr la salvación en el orden religioso, el caballero debe abandonar su papel dentro de la familia y en el mundo social.

Así, en la función: don Juan Manuel/hijos, nuestro personaje olvida su odio y desprecio, alejándose del mundo familiar. Tras dejar a sus hijos como sucesores y mantenedores del linaje, sale definitivamente de su casa, es decir, del mundo social por él sostenido, y pasa a otro mundo cuyo código social comienza a configurarse a medida que van avanzando las actuaciones y los encuentros del protagonista con los demás personajes.

El primer encuentro será el de don Juan Manuel con Sabelita. Este encuentro tiene como resultado la huida del caballero por ser su ahijada agente del pecado.

En el nuevo orden social, don Juan Manuel se iguala a los pobres:

He llegado a ser tan pobre como vosotros —dice el caballero—. Si no tuviese abierta la sepultura, tendría que ir en vuestra caravana por los caminos, mendigando el pan. La muerte ya marcó mis horas y para poder morir en paz he abandonado a mis hijos todo cuanto tenía.

Se identifica con los pobres, sufriendo la miseria y la injusticia, hasta tal punto que al final de la obra se convierte en el líder de las huestes de mendigos con los que vuelve a su casa. Pero don Juan Manuel vuelve transformado. Tras la reconciliación con los pobres a través de la caridad, Montenegro se convierte, como antes lo fue doña María, en padre de los humildes, en el nuevo Cristo de los desheredados.

«¡Es nuestro padre! ¡Es nuestro salvador!», gritan con frecuencia todos

los mendigos que siguen a don Juan Manuel cuando entra a la fuerza para revolucionar el mundo interior de su casa con todo su simbolismo. La reacción de los hijos ante esa rebelión provoca la muerte de don Juan Manuel.

En esta obra el caballero se convierte en el agente de la acción, pero, al mismo tiempo, es también el personaje que la sufre, puesto que encuentra la muerte. Los personajes beneficiados son esos elementos pasivos, mendigos y pobres, que don Juan Manuel lidera.

Se trata de la salvación por la destrucción del orden social y familiar establecido, mediante el triunfo del orden religioso, eje vertical que ha ido uniendo los distintos códigos que en un desarrollo lineal van estructurando de forma gradual la obra.

Evidentemente *Aguila de blasón* y *Romance de lobos* poseen un importante eje de unión: la evolución ideológica de don Juan Manuel, que va desde el castigo y el pecado (don Juan Manuel es vencido) hasta la salvación con el derrumbamiento del mundo social que el caballero representa.

Sin embargo, se puede observar en este análisis que hay elementos que faltan en la obra para la total comprensión del hecho dramático: la caracterización de don Juan Manuel como gran señor feudal, al que se refieren constantemente los criados, no aparece. Encontramos en *Aguila de blasón* a Sabelita, a los hijos; sabemos porque se alude brevemente a ello que Cara de Plata no es como sus hermanos. Los pecados de don Juan Manuel no parecen tan graves para el castigo que ha merecido, sólo transgrede un código, el familiar y, por inclusión, el religioso. Es obvio que se necesitan antecedentes dramáticos que preparen la colisión final. Estos antecedentes los ofrece *Cara de plata*.

Precisamente esta obra comienza por la transgresión del código social por don Juan Manuel.

En la relación don Juan Manuel/Pequeños propietarios, el caballero no respeta el derecho ancestral que éstos tienen al tránsito por sus tierras, en este caso por el Pazo de Lantañón.

La transgresión de este código tiene como resultado el siguiente proceso en la función señalada:

- Don Juan Manuel rompe el orden social por él sostenido.
- Don Juan Manuel no reconoce el derecho de los campesinos y ganaderos.
- Los campesinos y ganaderos proyectan la rebelión.

El proyecto de revolución, que quedará frustrado, anticipa un cambio en el orden social que el mismo Montenegro impulsará al final de la trilogía, como ya vimos. La imposición de esa nueva ley y la aceptación final de los pequeños propietarios hace que don Juan Manuel sea el gran vencedor al transgredir el código sin encontrar castigo o venganza.

La ruptura de la normativa social provoca, en un momento determinado de la obra, la violación de otro orden, esta vez el religioso.

El Abad intenta atravesar el Pazo de Lantañón para llevar consuelo «a un alma al borde de la muerte». A causa de la ley establecida por el caballero, se le niega el paso al sacerdote. Se violenta, por tanto, la misión de una jerarquía de la Iglesia y se impide la aplicación de un sacramento. Don Juan Manuel se convierte en el sacrilego, «es el demonio», llega a decir el Abad. En la transgresión del código religioso, el caballero es, de nuevo, el vencedor.

La violación del orden social y religioso conlleva, en este caso, violación en el código familiar.

En el proceso de la relación don Juan Manuel/Sabelita aparece un rasgo fundamental que transforma el valor de la función. El proceso es el siguiente:

- El Abad reclama a su sobrina Sabelita.
- Sabelita sale de la casa familiar.
- Don Juan Manuel rapta a Sabelita.

Con este rapto, Sabelita deja de relacionarse con don Juan Manuel como ahijada, se convierte en su amante.

El rapto de Isabel tiene como consecuencia el enfrentamiento de don Juan Manuel con Cara de Plata que amenaza con matar al padre. Con este hecho se rompe el orden familiar que no vuelve a restablecerse a lo largo de la trilogía.

Don Juan Manuel es en esta obra el sujeto agente de la acción, a pesar de aparecer en la escena sólo breves instantes. Sus actuaciones sirven para establecer la función: don Juan Manuel/hijos. Esta relación se pone de manifiesto por las cualificaciones que don Juan Manuel ofrece de sus hijos.

La caracterización de Montenegro es, en esta obra, indirecta. A través de los personajes, el caballero siempre está presente en la acción, pero, principalmente, aparece en el hacer de Cara de Plata.

Este hijo se presenta como el perfecto antagonista de don Juan Manuel, identificándose con él en su ser y hacer, con una sola diferencia, que se sitúa siempre a un nivel inferior en la jerarquía de personajes: don Juan Manuel es el vencedor, Cara de Plata es el gran vencido de la obra al perder a Sabelita. Si situáramos en un cuadro los rasgos distintivos de los dos personajes, sólo el rasgo de vencedor sería el negativo para Cara de Plata.

Don Juan Manuel es el sujeto que, como decíamos, realiza la acción y que, a la vez, se beneficia de ella. Los personajes que sufren la acción son aquellos a los que el caballero vence: Cara de Plata, el Abad y los pequeños propietarios.

Cara de plata completa, pues, el desarrollo lógico de la acción dramática al quedar estructurada la trilogía a lo largo de un eje lineal que va desde la barbarie y el pecado hasta el castigo y la redención por la moral cristiana, el eje marcado por don Juan Manuel Montenegro.