

LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DEL PERSONAJE EN EL CINE DE BARDEM.

José Patricio Pérez Ruffi

El proceso lógico de toda investigación y análisis de la obra de un cineasta, en este caso Bardem, pasa en primer lugar por un acercamiento a aquellos aspectos biográficos o de producción relacionados con el autor. Los estudios de la obra de Bardem han sido abordados con cierta frecuencia desde esta misma posición, a la que se ha añadido un fuerte componente – por otra parte, del todo necesario – de análisis ideológico.

Del mismo modo, podemos apuntar también la relativa frecuencia con que han sido olvidados o relegados a una posición secundaria aquellos elementos del cine de Bardem referidos a la realización y la construcción del discurso narrativo. Nuestra intención en esta investigación es proponer la aplicación de una metodología de análisis narrativo al corpus fílmico del autor, con objeto de determinar la existencia o no de unos parámetros que se mantengan constantes en la configuración de los personajes como categoría narrativa que constituyen.

Tomaremos para ello como base la metodología de análisis narrativo propuesta por Casetti y Chio, considerada a su vez como un compendio de múltiples enfoques narrativos realizados previamente. Dicha metodología analítica no realiza importantes innovaciones, si bien su funcional adaptación al texto fílmico la hace tremendamente eficaz.

Casetti y Chio definen la narración como una “*concatenación ordenada de situaciones en la que tienen lugar acontecimientos en la que operan personajes situados en ambientes específicos*” (Casetti y Chio, 1998: 172). La categoría narrativa del personaje es incluida en la de los existentes junto con el ambiente.

Dentro de la categoría de los personajes, estos podrán ser analizados como persona, rol y actante. En el análisis del personaje como persona éste es considerado como un simulacro de un individuo dotado de una caracterización propia y con una gama de comportamientos característicos. El personaje sería concebido como rol al ser observado como tipo genérico en el que se atiende a sus actitudes y clases de acciones antes que como

individuo dotado de unas particularidades. El personaje como actante supondría un nexo lógico de relación entre distintos elementos de la acción. En nuestro análisis primaremos el enfoque del personaje como persona por cuanto consideramos que las conclusiones serán más productivas y pragmáticas al adecuarse con mayor facilidad a parámetros procedentes de la construcción del guión.

El personaje constituye una categoría narrativa que pertenece a la historia en la que se combinan una serie de rasgos que lo identifican con una unidad psicológica y de acción. En el ámbito del audiovisual, el personaje será concebido como una unidad que toma como referencia para su construcción la persona real pero que es creada para la acción, con una finalidad concreta. No podemos pues evaluar al personaje únicamente como si se tratara de una persona real: supone una categoría narrativa; no obstante, no debemos perder de vista su referencia con la persona real ni analizarlo exclusivamente como una fuerza actancial en el relato.

Nuestro análisis será textual por cuanto procederemos a la descomposición en distintas partes de los aspectos señalados para a continuación recomponerlo y de este modo identificar mejor sus principios de construcción y su articulación en el discurso. Analizaremos la categoría del personaje en las obras *Esa pareja feliz* (1951), *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956), *La venganza* (1958) y *Los inocentes* (1963), si bien haremos las referencias que consideremos oportunas del resto de la producción fílmica de Bardem.

El relieve del ambiente.

Previamente al análisis de los personajes individuales de la obra de Bardem, evaluaremos la importancia que dentro de la narración adquiere el ambiente. Según Casetti y Chio, el ambiente puede ser definido como el conjunto de elementos que pueblan la trama y que actúan como su trasfondo (Casetti y Chio, 1998: 176). Son incluidos por tanto, dentro del ambiente, aspectos relacionados con la situación de las escenas, el entorno de la acción y todo aquello que rodea la escena más allá de la presencia concreta de los personajes.

Comentaremos en primer lugar con respecto al ambiente aquellos factores relacionados con la situación de la acción, esto es, las coordenadas espacio-temporales en las que operan los personajes. En este sentido, los relatos se desarrollan en un momento histórico contemporáneo a su producción en la mayor parte de los casos. Suponen pues excepciones *La venganza* (1958), *Sonatas* (1959) y, en cierta forma, *Resultado final* (1997). La primera desarrolla su acción en tiempos de la República con objeto de evitar la censura y atribuir al sistema político anterior las miserias que afectan a sus protagonistas. En cualquier caso, la trasposición del relato a un momento presente apenas hubiera variado su reflejo de la inestabilidad laboral en el mundo rural.

Sonatas es considerada una película insólita por su propio autor, no asociado hasta el momento de su producción al género histórico, género satirizado, por otra parte, en la primera secuencia de *Esa pareja feliz*. *Resultado final* también hace un recorrido a través de los años de la transición española y las dos décadas de democracia posteriores.

El interés de Bardem se establece en el tiempo presente: a diferencia de otros autores, prefiere denunciar las situaciones políticas y sociales de injusticia en un contexto contemporáneo desde el que reconocer las referencias explícitas a los tipos e instituciones aludidos.

Por lo general, este ambiente es *caracterizado*, en el sentido de que es individualizado y recreado conforme a propiedades específicas, si bien contiene elementos típicos con objeto de hacerlos reconocibles al espectador e incrementar su carga crítica. *Calle Mayor* recrea escenarios personalizados y relacionados con el carácter individual de cada personaje al tiempo que representa espacios urbanos propios de cualquier ciudad provinciana española.

El afán por la universalización de los espacios es mayor en *Los inocentes*: aunque situada geográficamente en Argentina, tanto los interiores y exteriores urbanos como los de playa podrían encontrarse en cualquier punto de Europa e incluso del mundo occidental, al no presentar elementos discursivos que la enclaven inequívocamente en un entorno concreto.

En líneas generales, puede detectarse una preferencia de Bardem por los escenarios urbanos, si bien *La venganza* y *El puente* discrepan en este sentido, la primera por ofrecer únicamente espacios rurales y la segunda por su adaptación genérica a la *road movie*.

La información que ofrecen los entornos asociados a los protagonistas acerca de ellos es más bien escasa. Con todo, la habitación de Isabel (Betsy Blair) en *Calle Mayor* nos habla de su devoción religiosa a través de la presencia de la imagen de una virgen y de su holgado nivel social. Así pues, los escenarios contribuirían en la construcción del personaje en lo relativo a la definición de su clase social antes que a la aportación de datos de carácter más íntimos. En *Esa pareja feliz* somos conscientes de la miseria vivida por sus protagonistas a causa de la importante presencia argumental de la habitación realquilada en la que conviven. Al mismo tiempo, dicha habitación constituye un nexo de unión en la reflexión que sus ocupantes hacen acerca del inicio y desarrollo de su relación.

En *Los inocentes* se hace uso del montaje por contraste para mostrar y definir astutamente los mundos tan diferentes en los que se desenvuelven Elena (Paloma Valdés) y Bruno (Alfredo Falcón). Si bien la primera es mostrada en mansiones y entornos lujosos y amplios, el segundo aparece en estancias más modestas y claustrofóbicas. El aparente comportamiento irracional de Bruno en la última secuencia del film, abandonando a Elena, habrá sido justificado visualmente mediante esta contraposición de escenarios que, en definitiva, no hacen sino enfrentarlos y diferenciarlos, negando toda posibilidad de relación entre personajes de distinta procedencia social.

Otra relación destacada de un personaje con el espacio se produce en *Muerte de un ciclista*, en la que su protagonista (Alberto Closas) afirma sentirse ligado con el escenario en el que se cometió el atropello de la primera escena. Además del trágico crimen que lo unirá a éste para siempre en la última secuencia, Juan combatió allí durante la Guerra Civil.

Aunque todos los protagonistas pueden ser identificados con sujetos humanos, es decir, son antropomorfos, hallamos una excepción de espacio físico elevado a la categoría de personaje: la Calle Mayor constituye propiamente un actante más de la acción al cumplir los criterios propuestos por Chatman, acerca de su posesión de un nombre, la frecuente focalización y su relevancia destacada en el desarrollo argumental del relato

(Chatman, 1990: 149-150). La Calle Mayor posee una personalidad propia formada tanto por sus características físicas como por la psicología colectiva a la que ha sido relacionada.

Podemos concluir que el ambiente posee pues una importancia fundamental en la narración; tanto en *Calle Mayor* como en *Nunca pasa nada* (1964) la ciudad provinciana es representada por un entorno asfixiante en el que los personajes son juzgados por una sociedad atada al conservadurismo que va a condicionar y determinar el comportamiento de los héroes.

Idéntica función de asfixia poseería la clase social alta en *Muerte de un ciclista* y *Los inocentes*: en ambas los amantes deben ocultar o enfrentarse a una entidad de la que no quieren ser excluidos. Es la importancia que la hermana de Elena en *Los inocentes* otorga a “la gente” o el sentido de la poderosa amenaza que constituye Rafa (Carlos Casaravilla), el antagonista, en *Muerte de un ciclista*.

La denuncia ante el relieve que adquiere el ambiente es patente en *Esa pareja feliz* y *La venganza*. En ambas se revela una crítica a una situación social de la que no son responsables sus protagonistas mediante la presentación de los espacios que le son propios, míseros y lúgubres en el primer caso, desolados en el segundo.

El nombre de los personajes.

Resulta insólito en la filmografía de un director que sus protagonistas reciban en la mayor parte de sus obras el mismo nombre. Como es sabido, todos los héroes de la primera época de Bardem se llaman Juan.

Preguntarnos por el sentido de esta predilección presenta cierta dificultad por cuanto corremos el riesgo de aventurar hipótesis y presunciones no contrastadas¹. Juan es el propio nombre del director, pero al mismo tiempo es un nombre que representa al del

¹ De la misma forma, podríamos especular acerca de la connotación negativa que podría poseer la nominación de las mujeres fascistas de *Siete días de enero* como Pilar, nombre propio muy presente en su familia, si bien no haríamos más que dar por válidas conclusiones no verificadas.

español medio sin connotar ningún rasgo caracterizador adicional². El individuo parece perder su identidad al convertirse en representación de un ser colectivo.

Aparecen personajes principales llamados Juan en *Esa pareja feliz*, *Felices Pascuas*, *Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor*, *La venganza*, *Nunca pasa nada* y *El puente*. *El poder del deseo* (1975) cuenta con la particularidad de que el personaje interpretado por Marisol se llama Juna.

Este dato carece de mayor importancia a la hora de determinar una unidad formal en la construcción del personaje, si bien resulta cuanto menos curioso. La repetición de nombres propios en los textos de un guionista también viene a constituir una práctica habitual.

Jerarquía de personajes.

Los films de Bardem articulan un protagonista que destaca en cierta forma por encima del resto de caracteres, si bien su superioridad en cuanto a su posición jerárquica no resulta apenas destacada habida cuenta de la a menudo compleja definición del personaje principal. Las variaciones y giros en la narración ocasionan cambios en la focalización principal, como veremos.

Tanto en *Calle Mayor* como en *La venganza* el protagonismo es copado por un trío constituido por una mujer y dos hombres entre los que se establece una rivalidad, si bien en ninguno de los dos casos pugnan por relacionarse con la mujer.

Calle Mayor tal vez conforma el caso de mayor dificultad a la hora de identificar el sujeto de la acción que copa el rol principal. En un primer momento, la historia es focalizada desde la visión de Federico, el intelectual de visita en la ciudad (Yves Massard). Las expectativas acerca de su rol protagonista decaen al desaparecer de la escena hasta el último acto. Adquiere entonces la posición principal Juan (José Suárez), parte activa de la narración hasta su conversión en elemento pasivo de la relación con Isabel y posterior

² Según José Enrique Montarde el sentido de la reiteración del nombre Juan es la encarnación “de algunos aspectos del español medio” (en Pérez Percuha, 1997:403).

desaparición. Isabel centra a partir de ese momento todo el protagonismo, concluyendo la historia en una sólida posición de heroína propia del melodrama.

La venganza presenta a Juan (Jorge Mistral) como héroe de la acción principal sin ningún tipo de dudas, al contar con un objetivo y una motivación definida con claridad, si bien en el segundo acto la ausencia de actividad con respecto al conflicto central por parte de Juan desplaza la focalización y el interés hacia la pareja formada por Luis (Raf Vallone) y Andrea (Carmen Sevilla). La heroína interiorizará con mayor desgarró el conflicto principal, la lucha entre el juramento de venganza y su amor por Luis, y lo expresará de forma más abrupta, de donde resulta una posición jerárquica de relieve en el relato, de nuevo en su conclusión.

La pareja es la protagonista en *Esa pareja feliz*, *Muerte de un ciclista* y *Los inocentes*, si bien en los tres casos el componente masculino será el dominante al llevar las riendas de la acción y contar con mayor número de escenas. La mujer quedará subordinada a éste pese a su complejidad psicológica.

Con todo, en *Los inocentes*, Elena adquiere protagonismo progresivamente debido a la pasividad de Bruno, al focalizar en la última parte mayor número de escenas desde las que mostrar aspectos más íntimos y cotidianos – facetas que en el caso de Bruno nos son vetadas.

El héroe de la historia suele ser presentado en la primera escena, de forma acorde con los principios dramáticos del cine de Hollywood. En *Calle Mayor* habremos de esperar hasta la segunda secuencia para conocer a Juan y Federico y a la tercera para que, de forma muy superflua y secundaria, se manifieste Isabel.

En líneas generales podemos concluir que el personaje protagonista suele ser de sexo masculino en la mayoría de las películas de Bardem. Los personajes femeninos no quedarán en una posición de subordinación absoluta al héroe: su complejidad psicológica las salva de la mediocridad con que son presentadas por lo general las mujeres en el cine estadounidense. El género cinematográfico más habitual, el melodrama, también será proclive a subrayar la presencia y trascendencia dramática en la obra de la mujer.

La dimensionalidad de la construcción del protagonista.

El protagonista en la obra de Bardem suele ser redondo y complejo, de donde resulta un sujeto concebido de un modo realista que busca la credibilidad y la verosimilitud. El género en que aparece inserto, el melodrama, potencia la adquisición de volumen, ya que la historia se centrará en la vida personal del héroe y será proclive a la exposición de rasgos caracterizados. Serán “historias de personajes” antes que relatos de acción física.

Los caracteres principales serán pues complejos y resultarán convincentes a causa de su inestabilidad emocional y de las contradicciones entre sus actitudes, sus comportamientos y sus objetivos. Su ambigüedad moral, es decir, la ausencia de identificación con roles específicamente positivos o negativos, conllevará una mayor dimensionalidad.

Así, en *Calle Mayor* Juan es personaje moralmente ambiguo. Aunque podamos identificarlo con rasgos negativos habida cuenta de su cruel actuación ante Isabel, la conciencia de su maldad y sus sentimientos de culpabilidad redundarán en su carácter inestable, contradictorio y complejo, por tanto. El personaje de Isabel partirá de un estereotipo, el de la solterona provinciana, que ganará volumen conforme su descripción es elaborada con mayor minuciosidad y es aportado un mayor número de datos acerca de su vida pasada y su vida privada.

Las dudas acerca de la linealidad de la construcción del protagonista surgen ante la escasez de rasgos caracterizadores a los que tenemos acceso o su equiparación con cualidades procedentes de estereotipos. Ello convertiría al protagonista de *Los inocentes* en un caso especial: con pocos datos acerca de su vida, escasa variedad de registros en cuanto a carácter y comportamiento, y nula relevancia de los aspectos más íntimos en la narración, el propio personaje es consciente de la poca dimensionalidad de su construcción, lo cual en cierta forma le genera cierta angustia vital. El personaje afirma: “*Seguiré siendo lo que soy: trabajar, estar en casa, ir al cine o al café, hablar con los amigos de fútbol o discutir de política, ir tirando. Y un buen día despiertas y estás jubilado. No quiero esa vida*”.

La descripción que el personaje hace de su vida podría equiparlo plenamente con Juan en *Calle Mayor*: ambos son empleados de banca y observan aburridos e indiferentes el paso de la vida.

Con todo, el alejamiento de estereotipos y personajes planos en la construcción de los héroes en el cine de Bardem procede en última instancia de la ausencia de identificación del protagonista con un rol inequívocamente positivo o negativo. Moralmente los caracteres se sitúan en una zona intermedia en la cual sus actitudes y comportamientos no coinciden con el código moral social de su época, pero son justificados de modo que no serán rechazados (o aceptados) por completo por el espectador.

La apariencia física de los personajes.

Por lo que a apariencia física se refiere, el modelo de protagonista propio de la cinematografía de Bardem responde al prototipo de galán cinematográfico: alto, delgado, apuesto, de alrededor de 30 años y de constitución física atlética. Las mujeres se identifican con el modelo característico de actriz española, sin el glamour ni el carisma de las estrellas de Hollywood pero de una belleza considerable.

Discrepando de este modelo, aunque procedente de la cinematografía estadounidense, se encuentra la heroína de *Calle Mayor* (Betsy Blair), descrita como escasamente atractiva, razón por la cual es rechazada, como ya ocurriera en *Marty* (Delbert Mann, 1955).

Los personajes visten de acuerdo con los estándares sociales establecidos según el contexto en que aparecen y su vestimenta no reporta datos significativos que los caractericen en algún sentido. En *Calle Mayor*, *Muerte de un ciclista* o *Los inocentes* los personajes masculinos vestirán traje y corbata sin que por ello destaquen de su entorno o sean definidos en algún sentido concreto.

La pobreza del protagonista de *Esa pareja feliz* (Fernando Fernán-Gómez) será puesta de relieve a través de la escena en que debe devolver el traje que le cede un camarero el día de su boda.

Expresión verbal y carácter.

El valor de la expresión verbal como elemento caracterizador de los protagonistas es muy limitado. Estos no serán descritos a través de su forma de hablar ni serán diferenciados del resto debido a ello. Contundentes, serios y poco dados a formalismos, la comunicación oral no hará más que definir la rotundidad de sus actos. Frente a estos tipos se halla la entusiasmada Isabel en *Calle Mayor*, cuyo emocionado discurso verbal delata su inocencia y su alineación.

Por lo general, los personajes son sinceros y expresan abiertamente sus opiniones, lo que reduce la posible relevancia que pudiera tener el *subtexto* – o intención implícita – de sus expresiones. El engaño amoroso llevado a cabo por los protagonistas de *Calle Mayor* o *Los inocentes* será sustentado por un discurso oral paralelo, o más bien por su falta. Isabel reprochará a Juan durante su relación su falta de comunicación: siempre es ella la que habla.

Ya que apenas caracteriza a los sujetos de la narración, la expresión verbal tendrá por funciones principales la relación y el enfrentamiento entre los caracteres, la exposición de sus conflictos y la comunicación de sus objetivos y motivaciones, si que los tuvieran.

En cualquier caso, podemos afirmar que Bardem establece en cada film dos discursos paralelos: uno visual, al que queda subordinada la expresión verbal y que posee un peso mayor en el desarrollo de la acción, y otro textual, basado en el discurso oral de los personajes y que se ocuparía del desarrollo de la trama melodramática de la obra.

El carácter supondría una categoría más específica del análisis del personaje que, a juicio de Casetti y Chio se referiría a “un modo de ser”, concibiendo al personaje como unidad psicológica (Casetti y Chio, 1998: 178). El carácter es revelado a través de la acción o la reacción del sujeto, en la toma de decisiones, permaneciendo de forma constante e individualizando al personaje.

En la obra de Bardem no podemos establecer un modelo de carácter presente en sus protagonistas, pero sí podemos establecer una linealidad en la evolución del mismo que

afecta a la configuración de su personalidad. En un primer momento, la inocencia del personaje es delatada a través de la ingenuidad con que actúa o de la levedad e irrelevancia que atribuye a sus actos. Progresivamente, el individuo toma conciencia de la situación en la que se ve inmerso, de donde resulta un carácter más duro, agrio, desencantado. Los protagonistas de Bardem son más semejantes entre sí al término de los relatos que en su inicio.

La prehistoria del personaje.

La expresión “vida interior” fue propuesta por Syd Field para nombrar a un instrumento de construcción de caracteres (Field, 1995: 28). Con él define la vida del sujeto que se desarrolla desde su nacimiento hasta el momento en que comienza el relato, con lo que se situaría en la prehistoria de la narración. Del pasado del personaje no conoceremos más que aquello que nos es comunicado mediante algún recurso del discurso.

La información aportada sobre la vida interior de los personajes en los films de Bardem es exigua, pero posee una influencia determinante en el relato, no tanto en el desarrollo de acontecimientos como en el origen de la motivación de los actantes en su consecución de una meta.

Así, Juan en *La venganza* pretende tomarse la justicia de su mano y matar a Luis a causa de su encarcelamiento durante diez años por un crimen que no cometió y que pertenecería pues a la prehistoria de la narración. En *Esa pareja feliz*, el objetivo de las informaciones acerca de la vida interior es la descripción del origen de la relación de los personajes, a fin de comprender su situación presente.

Los ejemplos de exposición de datos acerca del pasado resultan más interesantes en *Calle Mayor* y *Muerte de un ciclista*. En la primera, Isabel hace verbalmente un recorrido de lo que ha sido su vida: desde la finalización de sus estudios no ha hecho otra cosa que aguardar aquello que la sociedad espera de ella, el matrimonio. Cada vez que alguien le pregunta en un contexto temporal distinto “Isabel, ¿tienes novio?” ponía en evidencia su fracaso existencial.

En *Muerte de un ciclista* las referencias al pasado sirven para criticar una Guerra Civil que ha conducido a la desilusión al protagonista, pese a hallarse en el bando de los vencedores. De nuevo, la ausencia de éxito en su vida es justificada desde acontecimientos pasados.

Concluimos que pese a la escasa información comunicada acerca de la vida interior de los caracteres, ésta será altamente funcional por lo que a la configuración psicológica de aquellos se refiere.

Vida profesional, personal y privada.

La ocupación laboral de los héroes *bardemianos* otorga cierta coherencia en la articulación de aquellos a lo largo de toda su filmografía. Por lo general se tratan de empleados en puestos de escasa responsabilidad, como técnicos electricistas (*Esa pareja feliz*), oficinistas (*Calle Mayor* y *Los inocentes*), mecánicos (*El puente*), artistas (*Cómicos* y *Nunca pasa nada*) o segadores (*La venganza*), por citar unos casos, lejanos todos ellos a una posición de liderazgo y con una profesionalidad que no tiende a ser destacada.

El progreso en la carrera laboral de los protagonistas de *Muerte de un ciclista* y *Los inocentes* se encuentra en una relación personal que les privilegia, algo de lo que los personajes son conscientes y de lo que parecen avergonzarse.

Las situaciones además son insólitas dentro de su actividad profesional tanto en *Muerte de un ciclista* y *Los inocentes* como en *Esa pareja feliz*. En los tres casos sus protagonistas abandonan su ocupación laboral al dimitir de su cargo (en *Muerte de un ciclista*), ser despedido (en *Esa pareja feliz*) y aceptar un puesto en otra empresa (en *Los inocentes*). El personaje de Alfredo Landa en *El puente* (1977) evolucionará en lo relativo a su movilización por asuntos profesionales después de su periplo durante el viaje a Torremolinos. También podríamos citar la huida del protagonista de *Calle Mayor* de todo lo que representa la ciudad, incluido su empleo.

Aunque la trama principal no se centra propiamente en la vida profesional de los caracteres, la presencia de ésta será de gran relevancia en el conjunto de la narración y condicionará las relaciones entre personajes.

Destacamos aquí el caso de Isabel en *Calle Mayor*. Según ésta, una posible ocupación laboral sería mal recibida por la comunidad, que la criticaría por su falta de acomodación con sus principios más tradicionales. En *Calle Mayor* las únicas mujeres que trabajan son las prostitutas.

La vida personal, por otra parte, se ocuparía de la relación del personaje con su familia y amistades, es decir, la vida social en general. En el cine de Bardem la vida personal tiene una importante presencia, explicada en cierta medida por la frecuencia con que recurre al melodrama como género de sus films.

A diferencia del cine más edulcorado de Hollywood, las relaciones entre los miembros de la pareja en los films de Bardem huyen de estereotipos. En esta pareja el personaje masculino no siente una verdadera necesidad de amar, tal y como hace la mujer, y se deja llevar por ésta, más ilusa y subordinada a la voluntad del hombre. En *Calle Mayor*, *Esa pareja feliz*, *La venganza* o *Los inocentes*, la mujer será mostrada enamorada y sumisa al personaje masculino, más duro e insensible. De forma excepcional, en *Muerte de un ciclista* el personaje interpretado por Lucía Bosé asumirá un rol *masculinizante* por cuanto comparte con Juan (Alberto Closas) el valor objetual de su relación clandestina.

La vida social apenas será mostrada en el discurso y cuando así ocurra se hará en un sentido crítico dirigido hacia la alta burguesía. De forma paralela, las relaciones familiares ocuparán un lugar muy secundario, incidiéndose así en la soledad que rodea a los protagonistas.

La imagen que los protagonistas poseen de sí mismos, por otra parte, se identifica con la del fracasado. En *Calle Mayor*, Isabel se ve como una solterona que no alcanzó el fin existencial de la mujer de su época, el matrimonio. Juan en *Esa pareja feliz* cree no valer nada, de forma similar al Juan de *Muerte de un ciclista*.

De igual modo, Bruno en *Los inocentes* se pregunta acerca de su identidad y llega a la conclusión de que no es nadie: “*Nadie. Un pobre diablo soy, hago números, encerrado en una oficina*”.

La vida privada haría mención a la faceta más íntima del personaje. Nos preguntamos por su actuación en soledad, así como por sus gustos y aficiones y aquellos detalles personales que lo caracterizan, de forma independiente a la vida profesional y relacional.

El tipo de escenas en las cuales es mostrada la intimidad del personaje posee una función caracterizadora del personaje, por lo general sin otra funcionalidad narrativa dentro de la historia. En el cine de Bardem dichas escenas son escasas habida cuenta de la rentabilidad y la funcionalidad de cada una de las secuencias que componen su discurso. La mayor parte de las escenas contribuirían al avance de la trama principal o estarían directamente relacionadas con ésta, mostrando las relaciones entre personajes, por ejemplo.

Quedaría de tal forma justificada la escasa presencia de momentos en los que los personajes son mostrados en soledad, muy especialmente los de género masculino: de aquellos apenas sabemos nada, ni gustos, ni preferencias, ni *tics*, ni detalles que contribuyeran a darle mayor dimensión. No obstante, el acceso a la intimidad de personajes femeninos sería mayor, de donde resultaría en gran parte la complejidad y el volumen de su construcción.

En cualquier caso, no debemos hablar en términos absolutos y debemos comentar de nuevo como excepción la construcción del personaje de Isabel en *Calle Mayor*. Ésta será mostrada en soledad, mirándose al espejo, soñando bailar en la fiesta, recitando de memoria la numeración de las butacas de la sesión de cine a la que acudió con Juan; en definitiva, es mostrada enamorada e ilusionada, lo que justificará la dureza y la crueldad con que tanto los caracteres como el espectador percibirán la broma de la que es víctima.

Meta y motivación.

La meta de un personaje puede ser definida según Vale como “*un resultado en un futuro*” (Vale, 1989:93), esto es, un objetivo que determina la dirección de su acción.

En el cine de Bardem, el objetivo de los protagonistas no siempre se halla nítidamente definido ni permanece de modo homogéneo y constante articulando la acción de los protagonistas. Antes que en la consecución de un fin concreto, los relatos parecen

centrar su atención en las reacciones de los personajes ante un suceso que altera su *modus vivendi* cotidiano para a continuación describir el desarrollo vital de tales caracteres.

La narración parece de tal modo débil, en el sentido de que la focalización principal recae antes sobre la descripción de personajes a través de sus relaciones que en la sucesión de acontecimientos con una unidad proporcionada por la existencia de una meta precisa. Bardem afirma concebir *La venganza* desde un enfoque cervantino, es decir como historia de un viaje, “*de alguien que va por el camino y lo que encuentra*” (Abajos De Pablos, 1996:62). Dicha estructura narrativa, que afecta a la definición de la meta del personaje y a su construcción, podría ser aplicada prácticamente a toda la filmografía de Bardem.

De forma paralela a la levedad con que el objetivo es definido, la motivación tenderá a ser débil y su comunicación no será siempre fluida. Con todo, la descripción de personajes y de entornos nos dará la clave de las razones por las que un personaje pueda pretender alcanzar una meta.

Así, en *Esa pareja feliz* no percibimos un objetivo concreto que articule la acción, sino más bien un deseo en sus protagonistas de progresar y mejorar sus condiciones de vida. La motivación puede inducirse de la descripción que de la rutina de los sujetos y de su entorno de pobreza hace el discurso.

En *Muerte de un ciclista*, el objetivo evoluciona de forma paralela con la trayectoria del héroe. En primer lugar, los amantes pretenden ocultar el delito cometido y averiguar qué tipo de información posee el antagonista. Posteriormente, tras el contacto de Juan con la honestidad que representa la alumna injustamente evaluada, pretenderá desvelar toda la verdad y regenerarse, en oposición a María José.

En definitiva, nos hallamos, como hemos señalado, ante historias ausentes de una meta claramente definida que articule la acción de los personajes, con lo que la motivación consecuentemente será débil. Este hecho determina en gran medida el carácter de “relato de personajes” de la obra aquí analizada de Bardem, en consonancia con lo que se han considerado directivas más destacadas del cine europeo en oposición al cine americano, paradigma de narración fuerte en la que el peso fundamental recae sobre la exposición de acontecimientos antes que en la descripción de situaciones.

Puesta en escena y elementos extradiscursivos.

Aunque hasta ahora hemos partido principalmente del análisis de los contenidos narrativos, no podemos prescindir del discurso portador en lo referente a la construcción del personaje. La observación de los aspectos que pudieran contribuir a la construcción del protagonista mediante recursos propios del discurso en el cine de Bardem son más bien escasos.

La puesta en escena describe la forma y composición de los elementos que aparecen en el encuadre, incluyendo los decorados, la iluminación, el vestuario y la dirección de actores.

Los escenarios van a ser naturales y realistas, acordes con la tendencia realista de la filmografía de Bardem. Estos caracterizarán a los personajes en el sentido ya comentado, ofreciendo información antes sobre su clase social que sobre sus rasgos distintivos desde un punto de vista psicológico.

Destacaremos aquí la afirmación de Ríos Carratalá acerca de la asociación de determinados espacios a un género sexual. En este sentido, el autor comenta cómo el templo religioso en *Calle Mayor* supone un espacio exclusivamente femenino en el que Juan resulta ser un intruso, de donde se acentúa el carácter extraordinario de su presencia en tal escenario (Ríos Carratalá, 1999: 129-134).

El vestuario y el maquillaje, como ya indicamos en la descripción de la apariencia física del personaje, caracteriza al personaje principalmente en los aspectos relativos a su ocupación laboral y nivel de vida, pero no presenta, al menos de forma explícita, otros datos que pudiéramos decodificar desde nuestros conocimientos acerca de la indumentaria y forma de maquillaje del contexto histórico representado. Ya que este apartado parece no ofrecer mayor relevancia, tampoco podremos defender su presencia activa en la historia.

La iluminación no es utilizada de una forma creativa o acorde con un género sino que se subordina a las necesidades de creación de ambientes determinados en la narración. Por lo general es suave, realista y no *glamouriza*. *Muerte de un ciclista* presenta luces más duras y efectos más próximos al expresionismo y a la iluminación del *film noir*, género con

el que puede identificarse en gran medida. *La venganza* también presenta una iluminación muy dura que pretende incidir en la severidad del trabajo en el campo y que contribuye a crear un clima de asfixia durante todo el film.

Dentro de la puesta en escena se incluye la planificación. En el caso de Bardem, el tipo de plano utilizado va a ser siempre funcional en el sentido de que dependerá en todo momento de las necesidades comunicativas de la escena. De tal modo, podremos afirmar que Bardem realiza una puesta en escena bastante clásica desde un punto de vista formal que lo acerca más a la cinematografía americana que a su venerado cine soviético. Desde el punto de vista de construcción de personajes, la planificación no parece agregar informaciones que pudieran definirlo de algún modo. Acorde con los cánones de realización clásicos, las escenas de acción serán recogidas en planos generales y planos enteros, las de relación de personajes aparecerán en planos americanos y planos medios y las conversaciones y momentos de mayor intensidad emocional en primer plano, con contados primerísimos primeros planos.

En el apartado de la actuación de los actores señalaremos que ésta es en todo momento correcta, sin resultar nunca excesiva. En todo caso, los personajes masculinos son mucho más contenidos que los femeninos, más emocionales y con una interpretación más intensa y expresiva.

Con respecto a los datos ofrecidos por otros elementos del discurso, apuntaremos la levedad con que inciden en la construcción del personaje. Los códigos gráficos (diegéticos o extradiegéticos) no suelen activarse para contextualizar situaciones iniciales ni situar a los personajes en un entorno concreto, función que cumpliría el narrador heterodiegético extradiegético.

En cuanto a la banda de sonido, por lo general la música matiza las emociones reflejadas en el film siempre de forma muy sutil, sin estridencias ni un protagonismo que pudiera dejar en segundo plano el resto de elementos del discurso. En *La venganza* los momentos orquestados son mínimos, sin bien ello es suplido con las coplas cantadas a capella por uno de los personajes (Tinorio, Manuel Alexandre).

Los elementos extradiscursivos que aportan información que implique la construcción de los protagonistas van a estar relacionados con estereotipos y elementos procedentes del género cinematográfico en que se inscriben. Así, podemos afirmar que el carácter de los protagonistas de Bardem viene en todo momento condicionado e influido por su inserción en melodramas de factura clásica. En *Calle Mayor* Isabel posee un carácter heredado de las heroínas del melodrama hollywoodense interpretadas por Bette Davis, Olivia de Havilland o Greta Garbo. De hecho, su personaje posee no pocos rasgos en común con la protagonista de *La heredera* (William Wyler, 1949).

Los personajes masculinos resultan trasposiciones hispanas de los galanes de Hollywood, con los que comparte su inexpresividad y entereza, si bien psicológicamente resultan más ambiguos en los films de Bardem, como hemos señalado.

La influencia de la imagen aportada por el actor a su creación de un personaje, a causa de la información adicional que con su apariencia conlleva, actúa en este sentido, si bien Bardem aprovecha dicha imagen aportada por el actor para mutarla o introducir variaciones en estos tipos. En *El puente*, el personaje interpretado por Alfredo Landa subraya el *landismo* como imagen del españolito machista y libidinoso en su persecución de turistas suecas. Sin embargo, el protagonista de *El puente* se aleja de este rol ganando en volumen y complejidad progresivamente.

Carmen Sevilla interpretará en *La venganza* un papel distinto al asociado hasta entonces con ella, el de folclórica.

Del mismo modo, Bardem colabora con Marisol en dos films que ofrecerán una imagen bien distinta a aquella asociada con la actriz. Tal y como ha sido señalado en numerosas ocasiones, Marisol se convierte en un personaje adulto gracias a sus películas con Bardem. En su último film, *Resultado final*, Bardem parece intentar repetir un proceso similar. Para ello se sirvió de la actuación de Mar Flores, actriz y modelo cuya carrera ha estado vinculada con la prensa del corazón, para crear un personaje complejo no asociado a la imagen pública de la actriz y que de nuevo suponía una apuesta arriesgada.

La transformación del personaje.

Junto a los existentes y los acontecimientos, el tercero de los ejes desde el que se articula la narración es la transformación: la sucesión de los acontecimientos o las acciones de los personajes provocan un proceso de transformación que se manifiesta como una serie de rupturas con respecto a un estado precedente o como una reorganización evolutiva de una situación pasada.

Evaluaremos aquí a los personajes como dinámicos o estáticos. El personaje estático se definiría por su estabilidad, mientras que el dinámico lo haría por su constante evolución.

En líneas generales podemos afirmar que los protagonistas de Bardem son dinámicos ya que su configuración evoluciona a lo largo del relato. Dicha transformación va orientada principalmente a una toma de conciencia de una situación: el personaje se enfrenta con la realidad y la acepta después de despertar del “sueño” en el que se hallaba. Isabel en *Calle Mayor* comprende que ha sido víctima de una sádica broma, de donde resultará una imagen de patetismo, hundimiento psicológico y miseria personal que conmueve al espectador.

Los protagonistas de *Muerte de un ciclista*, *Esa pareja feliz* y *El puente* adquieren una conciencia social fruto de sus desavenencias y sus encuentros con modos de vida y entornos distintos a los suyos habituales.

El tiempo destinado para su transformación no será escaso, con lo cual la evolución no será brusca y resultará consecuentemente verosímil³. En todo caso, en la mayor parte de los relatos los acontecimientos experimentados por los héroes poseerán la intensidad suficiente para alterar el equilibrio inicial del personaje. Así, Juan en *Esa pareja feliz* será expulsado de su trabajo y se verá ganador junto a su esposa de un concurso publicitario; en *Calle Mayor*, Isabel cree conocer el amor por primera vez; en *Los inocentes*, Bruno pierde a su mujer en un accidente de tráfico e inicia una nueva relación; en *La venganza*, Juan vuelve de la cárcel y ha de trabajar con su enemigo; por último, en *Muerte de un ciclista*, el brutal crimen inicial actúa como un revulsivo en el profesor universitario protagonista que le hace replantearse la orientación de su vida.

³ Las transformaciones bruscas en la configuración de un personaje nunca han resultado verosímiles. En todo caso, una transformación contundente en un margen muy escaso de tiempo diegético habrá de ser justificado con una antelación suficiente para resultar creíble al espectador.

El tipo de cambio experimentado por los protagonistas será moderado en el sentido de que mantienen su carácter inicial pero cambian su actitud ante determinados aspectos de su existencia. De aquí se derivará, en algunos casos, una mutación en su comportamiento. El protagonista continúa siendo reconocible e identificable como la misma *persona* del inicio del relato pero su toma de conciencia lo ha convertido en un personaje dinámico.

La evolución será individual, ya que no se transforma la sociedad sino los individuos protagonistas, explícita, al ser mostrado en el discurso al personaje trastornado por su cambio, y, en cierta forma, compleja pese a, como hemos señalado, mantener los rasgos fundamentales de su configuración como personaje.

Análisis formal: roles más frecuentes desarrollados por los personajes *bardemianos*.

En el análisis del personaje en cuanto rol atenderemos no ya a las características que individualizan a cada protagonista, sino a los rasgos codificados que lo identifican con un tipo narrativo conocido. En la clasificación de los caracteres en función del rol que cumplen será necesario observar además de las relaciones interpersonales la relación del protagonista con la acción y el sentido de su actuación.

En primer lugar, podemos apuntar que el protagonista en la obra de Bardem tiende a poseer un fuerte componente de pasividad, es decir, el protagonista se presentará como terminal de la acción antes que generador de la misma y se hallará a expensas de las decisiones tomadas por otros o bien movido por acontecimientos ajenos a su voluntad o debidos al azar.

Si a ello se une la imprecisión con que en ocasiones es presentado el protagonista dentro de una jerarquía de agentes de la acción, resulta un héroe sin objetivo, desmotivado y movido en su actuación - o al menos justificado en tal - por una voluntad dominante que va a determinar su desarrollo.

Así, en *Muerte de un ciclista*, el personaje femenino interpretado por Lucía Bosé posee unos criterios más firmes y definidos que el héroe, lo que la sitúa en una posición privilegiada para dirigir el avance de la acción.

Del mismo modo, en *Los inocentes* y en *La venganza*, el protagonista masculino termina convertido en un pelele sin autonomía en la toma de decisiones ni una intención de resolver un obstáculo.

En aquellos momentos en que los caracteres principales de cada relato desempeñan una función de fuente directa de la acción haciéndola progresar en su actuación, el rol desempeñado es influyente, en el sentido de que las acciones provocadas encuentran en otros a sus ejecutores. La clasificación en función de su influencia o autonomía vendría determinada por la relación de autoridad y poder de los personajes activos sobre los pasivos.

Las categorías en que se clasifican los personajes influyentes, como modificadores o conservadores y mejoradores o degradadores, no reportan conclusiones de interés en el análisis de los protagonistas de Bardem. Recordemos que al carácter influyente o no, le antecede en relieve el de la pasividad, que le niega cualquier posibilidad de actuación en un sentido determinado.

La clasificación en roles protagonista o antagonista vendrá determinada por el sistema de valores defendido por el personaje y no por su peso en el relato. El rol protagonista no tendría pues por qué identificarse con el personaje principal desde un punto de vista jerárquico. En la obra de Bardem el sujeto narrativo principal del relato posee un rol protagonista al coincidir su actuación con una orientación moral que socialmente podría ser considerada positiva.

En cuanto al proceso llevado a cabo por el protagonista, hemos de indicar que éste suele ser de empeoramiento, es decir, el protagonista termina en una situación perjudicial en relación con el inicio del relato.

Análisis actancial del relato.

Dentro del análisis del personaje en cuanto actante hemos intentado aplicar el esquema actancial a los relatos estudiados y determinar qué lugar ocupa en éste los que hemos señalado como personajes principales. El modelo estructuralista propuesto por

Greimas siguiendo a Courtes y Propp no es en puridad una teoría del personaje, por lo que su aplicación a nuestro objeto de estudio será relativa aunque necesaria si queremos abarcar al protagonista desde todos los niveles.

Un actante se definiría por el lugar que ocupa en un proyecto consistente en el esbozo de la acción. Antes que como paradigma de contenido semántico (esto es, actor o personaje) la figura actancial es aquello (ser o cosa) que realiza la acción.

Desde un nivel estructural o abstracto observamos que el personaje principal se identifica con el actante *Sujeto* en todos los relatos analizados.

La aplicación del modelo actancial al estudio del personaje en Bardem es forzada debido a la complejidad narrativa de los relatos, en ocasiones de imposible simplificación a un esquema estructural de las características propuestas por Greimas y Casetti.

Las causas fundamentales de la insatisfacción que produce el modelo actancial se encuentran en su excesiva generalidad y universalidad, así como en el intercambio de funciones a lo largo de la historia y la falta de equivalencia entre actores y actantes. Así, según Eco, el método de Greimas despoja a los papeles actoriales de su individualidad y los reduce a oposiciones actanciales (Eco, 1987: 245).

De cualquier forma, ante los resultados obtenidos, podemos afirmar que el análisis del personaje en cuanto persona (nivel fenomenológico) y en cuanto rol (nivel formal) nos ha aportado unas conclusiones más relevantes y significativas que el análisis actancial.

Conclusiones.

Podemos concluir que, en líneas generales, no existe un patrón modélico de personaje protagonista en la obra de Bardem, si bien percibimos la presencia de ciertas constantes narrativas en su construcción. Una de ellas sería la relevancia del ambiente, enfrentado al protagonista, rasgo habitual en las estructuras del melodrama de origen decimonónico.

Otro rasgo diferencial del protagonista en Bardem es la levedad con que destaca por encima del resto de caracteres. Junto a éste aparecen otros dos personajes de mucho peso argumental, de tal forma que el triángulo establecido va a determinar el avance de la acción.

Los protagonistas serán psicológicamente complejos debido a su ambigüedad moral, si bien la ausencia de una meta claramente definida los convertirá en agentes pasivos, desmotivados, que evolucionarán hacia el desencanto debido a su toma de conciencia.

Bibliografía.

ABAJOS DE PABLOS, Juan Eugenio Julio (1996): *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*. Quirós Ediciones, Valladolid.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.

CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco (1998): *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia, Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia y Primavera Cinematográfica de Lorca.

CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus.

ECO, Humberto (1987): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen.

FIELD, Syd (1995): *El libro del guión*. Madrid, Plot.

GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel J.: "La imagen de la mujer en el cine histórico de la transición. *Siete días de enero*". Disponible en Internet en http://www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/manuel_gonzalez.html (16/7/03).

GUBERN, Román (1997): "Esa pareja feliz", en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Antología del cine español: 1906-1995: flor en la sombra*. Madrid, Cátedra, pp. 303-305.

MONTERDE, José Enrique (1997): "Calle Mayor", en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Antología del cine español: 1906-1995: flor en la sombra*. Madrid, Cátedra, pp. 401-403.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1999): *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

TORRES, Casimiro (1997): "Muerte de un ciclista", en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Antología del cine español: 1906-1995: flor en la sombra*. Madrid, Cátedra, pp.362-364.

VALE, Eugene (1989): *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona, Gedisa.