

## HACIA UNA TIPOLOGÍA DEL MELODRAMA VICTORIANO: PERSONAJES Y SITUACIONES

M. Nieves Rodríguez Ledesma

Universidad de Sevilla

El siglo XIX en Gran Bretaña es un periodo de gran actividad teatral: miles de piezas se llevan al escenario, el número de teatros se multiplica, y el público los desborda diariamente, sustentando así esa actividad febril. Es también un teatro innovador que rompe con los esquemas anteriores y crea nuevos géneros desde el punto de vista literario, y modifica el escenario, experimenta técnicamente, y logra resultados espectaculares desde el punto de vista escénico.

El melodrama es uno de los géneros que se imponen en este periodo hasta llegar a convertirse en pieza indispensable del repertorio ofrecido en toda clase de teatros. El contexto social y literario de la época que intenta atraer al público con variedad de repertorio y que, por tanto, exige al dramaturgo la producción de un gran número de obras, explica el que el melodrama sea reducible a una combinación constante de elementos: personajes fijos, estructura episódica, música, intervalos cómicos, efectos espectaculares y justicia poética.

La naturaleza formulaica del melodrama quedará ilustrada mediante el estudio de dos de dichos elementos (personajes y estructura) en diecisiete obras escritas en la primera mitad del siglo XIX y representantes de las distintas modalidades dentro del melodrama comúnmente aceptadas por la crítica: gótico, oriental, militar, náutico y doméstico.<sup>1</sup> Los melodramas se analizan desde el punto de vista argumental, descomponiéndolos en situaciones básicas o secuencias que giran en torno a determinados personajes, para lo cual se sigue el método utilizado por Propp en su *Morfología del cuento*.

### 1. PERSONAJES FIJOS

Cuatro son los personajes fijos del melodrama: héroe, heroína, "malo" y cómico,

---

<sup>1</sup> James L. Smith, *Melodrama* (London: Methuen, 1973), pp.38-43.

todos ellos "planos", sin ninguna complejidad psicológica, reconocibles en el instante en que ponen los pies en el escenario tanto por su apariencia física, como por su modo de hablar o actuar.

El héroe se caracteriza por su idealismo (estilo Don Quijote), sus frecuentes parlamentos en los que exalta la virtud y la moral, y su nobleza. Más concretamente, el héroe de los melodramas náuticos ("British tar") se caracteriza por su extraordinaria fuerza y coraje (Lancewood en *Ruth* sostiene a la heroína en un brazo, mientras con el otro mantiene a raya a sus tres oponentes), su sentimentalismo, que lo lleva a derramar frecuentes lágrimas, y su prontitud en asistir a los débiles ("What do I hear -the voice of a woman in distress. This way, my hearty; let's to the rescue," exclama Lancewood en *Ruth*, p.6).

Las obras que en inglés se llaman "temperance" y "gambling" dramas, por su parte, dan un paso más en la caracterización del héroe al presentarlo no como un personaje de virtud intachable, enfrentado exclusivamente con fuerzas externas, sino como un personaje más complejo, dividido entre la pasión por el juego o la bebida y el deseo de cambiar y volver a la inocencia original. Walter en *Martha Willis* y Edward en *The Drunkard* pertenecen a esta categoría.

En cuanto al lenguaje, el héroe, independientemente de la clase social a la que pertenezca, se caracteriza por largos parlamentos inflados de retórica, sobre todo a la hora de expresar intensas emociones, como demuestra Harry cuando, furioso, se compara con un político: "I must talk to 'em, lass; and just now my heart feels like a Member of Parliament -it could speechify till a dissolution" (*My Poll*, p.103). En melodramas náuticos y, con menos frecuencia, en los domésticos, el lenguaje del héroe aparece salpicado de metáforas e imágenes sacadas de la vida cotidiana en un intento de crear, junto con vestuario y decorados, la atmósfera adecuada. Así, por ejemplo, Martin en *The Rent Day* utiliza una metáfora agrícola: "Aye, those were gay days. Then, life seemed full of promise as a field of ripening corn" (p.6), y William en *Black-Ey'd Susan* llega a utilizar términos náuticos incluso en su definición de ley: "she's neither privateer, bomb-ship, nor letter-o-mark; she's built of green timber, manned with lob-lolly boys and marines; provisioned with mouldy biscuit and bilge water, and fires nothing but red hot shot" (p.18).

En el melodrama las cualidades internas de todo personaje se reflejan en su apariencia exterior. La virtud del héroe, pues, se exterioriza en un atractivo físico: "What a noble-looking fellow he is! How graceful his bearing, and how gallant his mien!" exclama la heroína de *Ruth* al ver a Lancewood (p.3), y Harry en *My Poll* es un "gallant spirit" (p.103), pero los comentarios a este respecto no son tan numerosos como los que se refieren a la heroína.

La caracterización de la heroína es más compleja pues, al ser el centro del melodrama, sus posibilidades dramáticas son mucho mayores que las de cualquier otro personaje, al incluir sentimentalismo, terror, desesperación, esperanza, felicidad extrema, coraje..., teniendo que pasar a veces de una emoción a otra en cuestión de segundos.

A pesar de la variedad asociada con la heroína, dos son sus rasgos más característicos: su virtud intachable (la moral victoriana no le permite el más mínimo desliz, a

pesar de hacerle ciertas concesiones al héroe), y su condición de víctima, que le ganan instantáneamente la simpatía del público. La intachable virtud de la heroína se exterioriza en el color blanco de su vestido (*Ruth, Martha Willis, Timour the Tartar, Thalaba, Mazeppa*), y en su atractivo físico: Mary en *My Poll* es “the prettiest, aye, and the most industrious wench on either side of the river” (p.93); en *Martha Willis* Martha “looks as fresh as the countryfied flowers in Covent Garden” (p.4), y en *The Rent Day* Rachel es “the prettiest creature I’ve looked on this many a-day” (p.3).

Un lado pasivo y uno activo confluyen en la heroína: su fragilidad desde el punto de vista físico y su pasividad, en comparación con la continua actividad del héroe, se combinan con coraje, patente especialmente en el inevitable enfrentamiento con el malvado-seductor, y con una increíble resistencia desde el punto de vista psicológico que le permite afrontar toda clase de vicisitudes. Aunque normalmente domina el lado pasivo, lo que se traduce en sentimentalismo desde el punto de vista teatral, a veces la heroína pasa a desempeñar el papel de protagonista activo (*Timour, The Magpie, Martha Willis, The Drunkard*), derrocando al héroe en estos casos y apropiándose de sus rasgos caracterizadores.

El malo es el personaje que mantiene al melodrama en movimiento: sus felonías provocan primero la separación de la pareja protagonista, y luego sus continuas vicisitudes o aventuras que sólo terminan en la última escena del último acto. Si virtud e inocencia caracterizan a héroe y heroína, la maldad y la astucia son los principales atributos del antagonista. Estas cualidades internas quedan exteriorizadas de nuevo en sus ropas y aspecto físico, ambos asociados con el color negro (*The Wandering Boys, The Magpie, or the maid?, The Ice Witch...*).

Su forma de hablar y su comportamiento son también característicos. Sus parlamentos suelen ser concisos y autoritarios, lo que se traduce en uso frecuente de imperativos: “bring the rum, and be hanged to you!”, “I want the money! You must talk to this gentleman about time” (pp.94-95 de *My Poll*). Otro de sus rasgos caracterizadores son sus soliloquios y furtivos apartes en los que informa al público de sus malvadas intenciones: “(Aside) I’ll tempt him to his ruin”, “Now, while he kneels, I’ll strike him to the heart” (*Thalaba*, pp.18, 19).

En melodramas con más de un antagonista, uno de ellos suele ser un personaje materialista, cobarde, y semi-cómico que acaba convirtiéndose a la causa del bien al final de la obra. Bullfrog en *The Rent Day* y Jacob Twig en *Black-Ey’d Susan* encarnan esta figura.

Frente al quijotesco idealismo del héroe, el cómico es ante todo un personaje práctico, estilo Sancho Panza, que disfruta los pequeños placeres de la vida (comida, bebida, mujeres), intenta sacar el mejor partido posible a cualquier situación, y compensa su falta de valor con una gran dosis de sentido común, lo que le permite ser más efectivo que el héroe en su trato con el malvado (en *The Robbers of Calabria* y *My Poll*, por ejemplo, es él el que acaba con el antagonista). Normalmente criado del héroe y, por tanto, miembro de la clase baja, el cómico representa los ideales y la forma de pensar del público que abarrota los teatros. Su función más importante, sin embargo, es la de introducir intervalos cómicos que relajan la tensión o el sentimentalismo de ciertas

escenas.

Al igual que el resto de los personajes, el cómico está asociado con una apariencia y una forma de hablar determinadas que permiten su identificación instantánea. Sus ropas son normalmente ridículas y extravagantes: Flutterman en *Ella Rosenberg* lleva capa y sombrero ridículamente pequeños, medias rojas con grandes adornos en los tobillos, y zapatos con enormes rosetones; Lubin en *The Wandering Boys* viste una chaqueta de mangas un poco cortas y un chaleco demasiado largo. Sus intentos de aparecer refinados e impresionar al resto de los personajes los lleva al uso de términos elevados, extrañas combinaciones, e incluso despropósitos: "First and foremost, she is splendiferous; secondly, she is splendacious" (Pipps en *Ruth*, p.4); "Why don't you do as somebody did -write a legacy in a country church-yard?" (Waxend en *My Poll*, p.91). Los mismos atributos suelen caracterizar a la cómica cuando ésta está presente.

## 2. ESTRUCTURA EPISÓDICA

Seis son las secuencias argumentales en las que se descomponen todos los melodramas analizados: situación inicial feliz, ruptura de la felicidad inicial, partida del protagonista activo, aventuras del protagonista activo, aventuras del protagonista pasivo, y restauración de la felicidad inicial.

El estudio de la primera situación básica, situación feliz inicial, divide a los melodramas analizados en varios grupos, según los valores que la felicidad alcance en duración e intensidad en cada uno de ellos. Las piezas con el máximo valor en ambas variables enfatizan esta primera secuencia argumental, y en su puesta en escena la figura del cómico juega un papel importante, y una celebración, normalmente acompañada de música y bailes en la que el escenario se inunda de personajes, se incluye al final.

En cuanto a la naturaleza de la situación feliz, ésta varía en función de la modalidad de melodrama de que se trate. En melodramas escapistas suele consistir en una situación política estable, o en un ambiente de paz y seguridad. En melodramas domésticos, sin embargo, la causa de la felicidad inicial es más usual: situación económica desahogada, personajes exentos de vicios, marido y mujer juntos... por lo que el público tiende a identificarse más con este tipo de obras.

La etapa inicial de felicidad es siempre transitoria en el melodrama, ya que más tarde o más temprano una carencia, una fechoría, o una combinación de ambas provoca su ruptura, con lo que se pasa a la segunda situación básica. Esta alcanza un mayor grado de complejidad en las piezas que escenifican la primera secuencia argumental, mientras que en aquellas que comienzan "*in medias res*" el telón se alza para descubrir los efectos de la fechoría o carencia, y son los diálogos, la forma en que aparecen los personajes en escena, y algunos elementos del decorado los que revelan que la situación inicial feliz se ha roto ya. Otro hecho importante es que son precisamente los melodramas donde la felicidad inicial alcanzaba el valor máximo en duración e intensidad, aquellos en los que la tristeza y la aflicción resultantes de la fechoría y carencia serán también más agudas.

La naturaleza de la fechoría o carencia depende también del género al que el melodrama se adscriba. Así, la fechoría consistente en la usurpación del trono o la

creación de una atmósfera insegura, y la carencia que toma la forma de desconocimiento del héroe acerca de su propia identidad son típicas de melodramas escapistas, mientras que la corrupción del héroe o la carencia de los medios de subsistencia tienden a aparecer en melodramas domésticos.

Una vez que la fechoría o carencia ha provocado la ruptura de la situación inicial feliz, el siguiente paso en todo melodrama es la partida del protagonista activo, ya sea héroe o heroína. Este momento, aunque normalmente breve, es muy importante pues, al poner al protagonista en movimiento, la partida marca un giro en la obra: el paso del planteamiento o exposición de los hechos (dos primeras situaciones básicas) al nudo o intriga con las aventuras de la pareja protagonista (cuarta y quinta situaciones básicas).

Esta fase se materializa de forma distinta según ocurra en melodramas escapistas o domésticos. En los primeros, la tarea del protagonista activo reviste un carácter extraordinario: restaurar al legítimo gobernante, vengar una muerte, rescatar al protagonista pasivo... Su partida se convierte, pues, en un momento importante dentro del contexto de la obra, por lo que no sólo se representa en escena sino que viene especialmente marcada desde el punto de vista escénico por la conjunción de al menos dos de estos elementos: ausencia de diálogo, música, acción, efectismo espectacular y bajada de telón como fin de acto. En los melodramas domésticos, por otra parte, la tarea del protagonista activo no tiene nada de extraordinario: conseguir dinero, dar de comer a la familia, enderezar al que vive dominado por el vicio son realidades con las que el público que llena el teatro tiene que enfrentarse cada día. De ahí que la partida no se represente en escena, y que la tercera situación básica en estos casos no se vea dominada por la acción o el efectismo espectacular, como sucede en los melodramas escapistas, sino por el sentimentalismo, al mostrar en escena la inquietud y ansiedad de los protagonistas ante el resultado de su tarea.

Tanto la cuarta como la quinta situaciones básicas (aventuras de la pareja protagonista) constituyen el nudo, y son las más importantes en el melodrama, como demuestra el hecho de que siempre se representen en escena, y que sean las que ocupan más extensión. Esto se debe a que tanto una como otra suponen un despliegue de actividad física muy intensa, de situaciones extremas, y/o de efectos especiales espectaculares, y son estos elementos los favoritos del público.

El estudio de las aventuras del protagonista activo registra de nuevo diferencias importantes entre melodramas escapistas y domésticos tanto desde el punto de vista argumental como teatral. Así, hay una serie de secuencias típicas de melodramas escapistas tales como: protagonista cautivo, incidentes extraordinarios; su vida es puesta en peligro; asume otra identidad; rescata al protagonista pasivo... todas ellas dominadas desde el punto de vista teatral por acción, efectos espectaculares, y/o suspense. Por otra parte, hay también secuencias típicas de melodramas domésticos: encuentra al protagonista pasivo falso; sometido a juicio, es sentenciado a muerte; dispuesto a morir para salvar la vida de un ser querido; confrontado con la degradación de la ciudad; confrontado con la miseria..., dominadas todas ellas por el sentimentalismo y la tensión.

Las aventuras del protagonista pasivo coinciden con las del protagonista activo en

la división que establece entre melodramas escapistas y domésticos. Así, desde el punto de vista argumental, las fases: apresado por el enemigo, burla al antagonista, salva una vida, todas dominadas por el suspense, tienden a aparecer en melodramas escapistas, mientras que las fases en las que el sentimentalismo es el elemento dominante: apremiada por el casero, no pasa el test de fidelidad en los ojos del héroe, recibe la noticia de la muerte del héroe, están asociadas con los melodramas domésticos.

La última situación básica pone fin a las aventuras de la pareja protagonista; la justicia poética sube al escenario en esta secuencia, con lo que fechoría y carencias son reparadas, los malos son castigados, los buenos recompensados, y se resuelven los problemas de personajes secundarios, de forma que la felicidad con la que termina la obra es completa. Esta felicidad, sin embargo, no se adueña del escenario hasta muy poco antes de la caída final del telón, y normalmente viene precedida de un enfrentamiento entre buenos y malos, con lo que el suspense y el dramatismo se mantienen hasta el último momento.

El final del melodrama debe dejar un buen sabor de boca, por lo que en esta última situación básica encuentran su máxima expresión los ingredientes encontrados a lo largo de la obra: acción y espectáculo en melodramas escapistas, sentimentalismo y tensión en melodramas domésticos. Tanto en unos como en otros la justicia poética suele venir representada visualmente mediante la disposición de los personajes en escena inmediatamente antes de que caiga el telón, y la restauración de la felicidad inicial se celebra con un escenario inundado de personajes, color y sonido.

El que los distintos melodramas utilicen los mismos personajes, sigan las mismas secuencias argumentales, e incluso las mismas fases dentro de determinadas situaciones básicas, y que adopten las mismas directrices a la hora de representar secuencias y fases en escena corroboran la naturaleza formulaica y repetitiva del melodrama. Al mismo tiempo, las numerosas variaciones sobre un mismo tema, y los ingenios escénicos de las piezas analizadas ilustran la tendencia del melodrama hacia la innovación y, por tanto, la diferenciación.

Estos dos elementos son los pilares de este género: la repetición le permite pasar por alto la caracterización y motivación de los personajes y concentrarse en las aventuras de la pareja protagonista, donde entra en juego precisamente el elemento diferenciador o sensacionalista (ya tome la forma espectacular o sentimental), que constituye la atracción de todo melodrama. Lo que produce sensación en una obra, sin embargo, y logra atraer al público, es utilizado en melodramas posteriores, de forma que deja de ser innovador para convertirse en fórmula. El melodrama, por tanto, parece reflejar una continua contradicción, pues evoluciona en busca del elemento innovador pero, al mismo tiempo, tiende a consagrar unos esquemas argumentales y teatrales que pasan a ser archi-conocidos.