

LA PARTIDA DEL PROTAGONISTA ACTIVO EN EL MELODRAMA VICTORIANO

*M. Nieves Rodríguez Ledesma
Universidad de Sevilla*

El melodrama es un género que nace y asciende vertiginosamente en el siglo XIX hasta llegar a convertirse en pieza indispensable del repertorio ofrecido en toda clase de teatros, y que evoluciona en el siglo XX, adaptándose a distintos medios y sirviendo de base a géneros tan populares como la ópera, el ballet, y el cine (especialmente las películas del oeste).

Más concretamente, el melodrama de la primera mitad del siglo XIX, base del presente estudio, es reducible a una combinación constante de elementos: personajes fijos, estructura episódica, música, intervalos cómicos, efectos espectaculares y justicia poética. Sobre los cuatro personajes fijos del melodrama (héroe, heroína, malo, y cómico) giran las seis secuencias argumentales o situaciones básicas en las que se descompone este género: situación inicial feliz; ruptura de la felicidad inicial, provocada bien por una carencia (falta de algo, o necesidad imperiosa de hacer algo), una fechoría (felonía cometida por el antagonista), o una combinación de ambas; partida del protagonista activo; aventuras del protagonista activo; aventuras del protagonista pasivo; y restauración de la felicidad inicial. La etiqueta de protagonista activo, por su parte, se asigna al personaje principal de la obra, es decir, a aquel responsable, mediante su partida y aventuras, de la reparación de la fechoría y/o carencia y, por consiguiente, del final feliz del melodrama. Es este personaje el eje de la tercera situación básica o partida, tema del presente estudio.

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 «turn» en la obra: el paso del plantea-

miento 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).

En esta fase hay que hacer una distinción entre dos tipos de protagonista activo: «buscador» y «víctima» (adoptando la terminología de Propp). El primero marcha voluntariamente con una tarea muy clara: reparar la fechoría/carencia o ambas, sin importarle las dificultades que pueda encontrar en su camino; el segundo es forzado a marchar, normalmente hacia un terrible destino. La forma en que uno y otro salen del escenario en esta tercera fase es, por consiguiente, completamente distinta, aunque ambos manifiestan gran coraje y heroicidad, y tanto uno como otro protagonizarán, en la siguiente situación básica, toda clase de aventuras.

Una segunda distinción necesaria en esta fase es la que divide las obras analizadas en melodramas escapistas y melodramas domésticos, pues unos y otros difieren no sólo en la clase de tarea que el protagonista activo buscador se dispone a llevar a cabo, sino en la forma en que se representa en escena el momento de la partida.

Los melodramas que cuentan con un protagonista activo víctima son los primeros en ser analizados. A este grupo pertenecen *Mazeppa* y *The Knights of the Cross*.

En *Mazeppa*, el momento de la partida del héroe, aunque muy breve, es uno de los más importantes y, por consiguiente, viene marcado desde el punto de vista escenográfico por la conjunción música-acción (sin palabras), por su espectacularidad, por aparecer el escenario lleno de personajes, y por poner punto final al primer acto.

Mazeppa se ajusta a la figura del héroe-víctima, el héroe que no parte voluntariamente, sino que es obligado a partir, como queda confirmado por la forma en que sale de escena: prisionero, atado al lomo de un caballo. Esta partida tan poco distinguida no le resta, sin embargo, un ápice de heroicidad, como revelan sus palabras de despedida a Olinska: «Perish as I may, it is sufficient glory that I die for thee» (p.18), que lo sitúan en la línea de los ilustres caballeros que emprenden toda clase de aventuras en nombre de su amada. La determinación y el coraje que reflejan sus palabras son especialmente dignas de admiración en la desesperada situación en que se encuentra. Un simple vistazo al escenario es suficiente para hacerse una idea de ello, pues éste dibuja un paisaje desolado compuesto de montañas, precipicios y cataratas, un terreno en el que la supervivencia es imposible.

Es a esta desolación a la que se lanza el caballo de *Mazeppa* una vez liberado, momento que va acompañado de la correspondiente música; y, tras cruzar varias colinas, caballo y héroe desaparecen en la distancia, mientras sirvientes, guardias, criados y mujeres contemplan el espectáculo gritando, y agitando sus antorchas en una animada escena. Es ésta también la reacción de Castellán que, en primera línea del escenario, aparece trans-

portado de gozo, mientras que su hija Olinska, que se ha desmayado, tiene que ser sostenida; la reacción de ambos es la típica de malo y heroína respectivamente ante la partida del héroe. De esta forma espectacular y rodeado de enemigos, aunque contando con el incondicional apoyo del público (su desesperada situación, su coraje, la injusticia de la que es objeto, y el hecho de que se encuentre solo son suficientes razones para ganarle al público por completo), parte el héroe en lo que parece ser su último viaje.

Muy parecida es la situación en *The Knights*, aunque la partida del héroe en este melodrama no es tan espectacular como la encontrada en *Mazeppa*. Al no poder evitar la ejecución de la fechoría, Sir Kenneth es condenado a muerte, pero no por ello pierde su status heroico ni se envilece, como demuestran sus últimas palabras a King Richard: «My lord, I plead not for mercy —I desire it not; deny me even the time for Christian shrift; my life is ready for the forfeiture; —but, ere I die, let me tell you the treason that surrounds you» (p.28). La forma en que Sir Kenneth parte recuerda también a *Mazeppa*: de nuevo música-acción y final de acto confluyen para marcar la importancia del momento, y el acto acaba con un coro que recoge las violentas palabras de Richard y la horrible sentencia, mientras Sir Kenneth sale de escena escoltado por guardianes.

El segundo grupo lo constituyen los melodramas que cuentan con un protagonista activo buscador. Este grupo se subdivide en dos, según los dramas sigan la línea escapista o doméstica. Al primero de estos subgrupos (melodramas escapistas) pertenecen *Thalaba* y *El Hyder*.

En *Thalaba* la tercera situación básica adquiere proporciones únicas, tanto en extensión como en importancia; la razón estriba en el hecho de que la partida viene ligada a la reparación de la carencia. Esta carencia (el héroe desconoce su identidad) es puesta de relieve en la obra. Dos objetos, un carcaj y un anillo, reciben así mismo especial atención en escena: el anillo despide fuego primero, y luego es examinado atentamente por Thalaba, convirtiéndose en uno u otro caso en centro de las miradas del público; el carcaj es introducido por Samba nada más empezar la cuarta escena, y hasta que ésta termina permanece colgado en el cuarto de Thalaba: el hecho de que sea el único objeto existente en la habitación (ésta consiste simplemente en una puerta en el centro con cortinas), el que se convierta en centro de la conversación que sigue entre Thalaba y Moath, y la aureola de misterio que lo rodea al poseer inscripciones similares a las del anillo son razones más que suficientes para convertirlo en foco de interés para el público.

El que tanto el enigma que rodea al héroe como estos dos objetos hayan recibido especial atención ha contribuido a crear una atmósfera de misterio que se irá desvelando gradualmente y de una forma espectacular (el sensacionalismo es la nota dominante en este melodrama). La primera respuesta al enigma que rodea a Thalaba viene de la mano del espíritu de su madre que aparece en su habitación al final de la escena cuarta, precedi-

do de música lastimera. El elemento espectacular continúa con la elevación de las cortinas y el descubrimiento de un vapor en el que está escrita la solución al enigma, así como la tarea que le ha sido encomendada: «Obey thy Mother's Ghost. Thalaba, Sultan of the Isles, avenge thy Father's death» (p.22). La importancia de este momento viene marcada desde el punto de vista teatral por la conjunción música-acción, la ausencia de diálogo, de forma que la vista es el único sentido que entra en juego (la solución al enigma viene expresada de una forma gráfica, aunque sea por medio de palabras), y por ser final de acto.

Pero este descubrimiento es demasiado importante para dejarlo pasar tan rápidamente, por lo que es reforzado con nuevos sucesos espectaculares. Así, las extrañas inscripciones del anillo y del carcaj se vuelven simples palabras que revelan ante todos la identidad de Thalaba y anuncian el momento de su partida. El siguiente prodigio toma la forma de una pequeña nube azul en la que está escrito un breve pero significativo ultimátum: «Depart or Perish!» (p.25); de nuevo, pues, las palabras utilizan un medio gráfico de representación, de forma que el diálogo es sustituido por una sucesión de efectos visuales.

Con este espectacular montaje tanto los personajes como el público han tenido tiempo de familiarizarse con la verdadera identidad de Thalaba y con su extraordinaria misión. Lo único que resta para llevarla a cabo es la partida del héroe, un momento importante que, por tanto, viene marcado en escena por la conjunción acción-música: Thalaba se arrodilla ante Moath y, tras recibir su bendición, abraza a Oneiza quien, casi sin sentido, tiene que ser sostenida por su padre (reacción idéntica a la encontrada en los melodramas anteriores). De esta manera, y acompañado por Samba, que desempeña el papel de cómico, Thalaba emprende la marcha como héroe buscador. El hecho de que su tarea le haya sido encomendada desde lo alto, y que él sea un personaje profético, lo convierten además en una figura única de entre los héroes del corpus analizado, y hace necesario este complicado montaje de revelación.

El Hyder es otro ejemplo de la figura del héroe buscador. Después de su dramática narración de la felonía cometida por el tirano Hamet, El Hyder comunica a sus soldados su decisión de partir. La forma en que lo hace, sin embargo, es especial, con lo que consigue que, no sólo sus hombres, sino el público también, preste especial atención a este momento tan importante dentro del contexto de la obra. Primero formula lo que es aparentemente una frase normal: «I, your leader, am also Hamet's prisoner» (p. 2), pero que resulta absurda en la situación en que se encuentra, rodeado de sus hombres. De la confusión general que crea esta declaración se hace eco uno de los soldados, pero la explicación no la ofrece El Hyder por medio de palabras, sino de una forma visual: un pergamino con un ultimátum: las vidas de la princesa Zada y de su hijo a cambio de la rendición de El Hyder. El texto, conciso y tajante, es propio de la figura del

malo, así como algunos términos que en él aparecen: «power, interest, death», dos de los cuales reciben además especial énfasis al aparecer en letra cursiva. De esta manera, lo que pareció antes una frase absurda, cobra ahora sentido: El Hyder se entrega en un intento de evitar otra felonía.

Pero no sólo la forma en que el héroe comunica su resolución es significativa, sino también el momento mismo de la partida, en el que confluyen música y acción: después de que el coro ha repetido la marcha militar con la que comenzaba el melodrama, El Hyder asciende las montañas y, antes de desaparecer de la vista del público, es aclamado por sus hombres, con lo que acaba la escena. La posición superior del héroe es resultado de su heroica y generosa resolución, y música y clamor acompañan este momento, marcando así su importancia dentro de la obra.

Al segundo subgrupo, melodramas domésticos con la figura del protagonista activo buscador, se adscriben *The Rent Day* y *The Magpie*. Contrariamente a lo que sucedía en el primer subgrupo, en éste no se escenifica la partida del protagonista activo, aunque al público se le hace saber que ésta se ha llevado a cabo.

En *The Rent Day*, aunque no se representa en escena el momento de la partida, el público es consciente de que el héroe se ha marchado dispuesto a cumplir una tarea concreta: la escena tercera, por ejemplo, presenta a la heroína sentada en una cerca al atardecer, esperando el regreso de su marido. La desesperación que su breve monólogo refleja y su ansiedad por ver a Martin, que la han obligado a salir de la granja, dejando allí a sus hijos, se proyectan en el público a la vez que dejan translucir la importancia de la tarea que el héroe debía llevar a cabo. Esta, sin embargo, no es precisamente heroica, sino más bien humillante: pedir dinero prestado para dar de comer a sus hijos y pagar la renta, es decir, resolver la carencia. Esta es precisamente la razón de que no se represente en escena el momento de la partida, pues éste no conlleva gloria alguna, más bien humillación. Pero, por otra parte, es imprescindible que el público se dé cuenta de lo que está en juego, por lo que es necesario representar en escena esos sentimientos de desesperación y ansiedad.

La tercera situación básica en *The Magpie or the Maid?* es muy similar a la de *The Rent Day*; la única diferencia consiste en el hecho de que la heroína es el protagonista activo en este melodrama y es ella, por tanto, la que parte con el propósito de reparar la carencia. El momento de la partida no se representa en escena, pero sí la ansiedad con la que se espera el resultado de la misión. Tanto el decorado como los gestos y acciones de la heroína contribuyen a reflejar ese sentimiento, pues el segundo acto comienza en el «parlour» de la granja, con puerta, ventana y tapaluces cerrados (el escenario está parcialmente a oscuras), y la mesa, sillas, vasos, platos que se utilizaron en el banquete en el acto anterior, todo en desorden. La confusión que reina en la habitación representa el estado de ánimo de Annette que no cesa de proferir exclamaciones y moverse: pri-

mero escucha el reloj dar las cinco, luego abre la puerta, acto seguido la ventana, tras abrir los tapaluces, de forma que la habitación queda totalmente iluminada. Estas dos últimas acciones son especialmente importantes al reflejar la necesidad de expansión de la heroína: su inquietud y ansiedad son incapaces de contenerse en la pequeña habitación (por la misma razón Mary, la heroína de *The Rent Day*, deja la granja y sale a esperar a Martin). La música que acompaña ciertos momentos de la escena crea una atmósfera tensa, que el reloj y la visible agitación de Annette contribuyen a aumentar. De nuevo, pues, no es tan importante el momento de la partida, como el resultado de la misión que ésta conlleva (la vida del padre de la heroína está en juego): de ahí que la tercera situación básica consista fundamentalmente en la creación de una atmósfera tensa y llena de expectación.

Tras el análisis de la tercera situación básica en el corpus resulta evidente que la partida del protagonista activo se materializa de forma totalmente distinta según ocurra en melodramas escapistas o en melodramas domésticos. En los primeros la tarea del protagonista activo buscador 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 marcado desde el punto de vista escenográfico 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 buscador 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, al no constituir un momento especialmente importante o heroico, no se represente en escena. Pero, a cambio, lo que el protagonista activo se juega en estos melodramas es mucho más serio, pues la partida constituye la última posibilidad de solución a una situación desesperada. Esa es la razón de que la tercera situación básica en estos casos no se vea dominada por la acción o el espectáculo, como sucedía en los melodramas escapistas, sino por el sentimentalismo, y por tanto lo que se muestra en escena es la inquietud y ansiedad de los protagonistas ante el resultado de su tarea.