

**HACIA UNA TEORÍA DEL FUNCIONAMIENTO SEMIÓTICO  
DEL PERSONAJE EN EL TEXTO NARRATIVO.  
PAPELES Y FACETAS DE LOS PERSONAJES  
EN *TIRANO BANDERAS*, DE VALLE-INCLÁN**

TOWARDS A THEORY OF THE SEMIOTIC FONCTIONNING  
OF THE CHARACTER IN THE NARRATIVE TEXT.  
*ROLES AND FACETS OF THE CHARACTERS  
IN VALLE-INCLÁN'S TIRANO BANDERAS*

**José R. VALLES CALATRAVA**

Universidad de Almería

jrvalles@ual.es

**Resumen:** Este artículo repasa primero las principales contribuciones teóricas al tema del personaje narrativo. Presenta luego una nueva propuesta teórica distinguiendo dos papeles (actantes / actores) y facetas (individuos / tipos) dentro de la categoría del personaje y en relación con los tres estratos del texto narrativo (fábula-función, trama-acción y relato-discurso). Por último, esta propuesta teórica es verificada mediante el análisis del funcionamiento de tales papeles y facetas en los personajes narrativos de *Tirano Banderas* de Valle-Inclán.

**Palabras clave:** Novela española contemporánea. Valle-Inclán. Narratología. Personaje. Actante.

**Abstract:** This article first reviews the main theoretical contributions to the subject of the narrative character. It then presents a new theoretical proposal that differentiates two roles (actants / actors) and facets (individuals / types) within the category of character in relation to the three levels of the narrative text (story-function, plot-action and narrative-discourse). Finally, this theoretical proposal is subsequently verified trough the analysis of the functioning of the narrative characters in Valle-Inclán's *Tirano*

*Banderas.*

**Key Words:** Spanish Contemporary Novel. Valle-Inclán. Narratology. Character. Actant.

## 1. INTRODUCCIÓN

La abundancia de técnicas narrativas contemporáneas<sup>1</sup>, la rica e innovadora fusión en el lenguaje de los registros modernista, caricaturizador y panamericano en una contraposición dialógica tanto polifónica como perspectivística y discursiva, las influencias ya no solo del teatro sino de las nuevas artes visuales —fotografía, cine y cómic—, la capacidad simbólica sociohistórica e ideopolítica del relato pese a la desrealización y recreación integrada de distintas zonas y paisajes en un espacio tan imaginario como representativo y la fundamental contribución a la constitución del género particular hispánico de la novela de dictador<sup>2</sup>, son algunos de los múltiples factores que hacen de *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, de 1926 —ya casi centenaria—, no solo una de las obras esperpénticas mayores de Valle-Inclán sino también sin duda de toda la narrativa hispánica del siglo XX.

No es por supuesto objeto de este artículo aludir a todas esas y otras muchas cuestiones<sup>3</sup>, sino únicamente centrarse, como verificación de

---

<sup>1</sup> Entre otras, la degradación y caricaturización de las facetas de numerosos individuos ficcionales mediante la esperpentización, el simultaneísmo con restricción y analepsis temporales, el modo dramático y organización escénica, la combinación de fría objetividad, perspectivismo y psiconarración desde una focalización omnisciente y por parte de un narrador heterodiegético con mínima intrusión discursiva pero sí valorativa —una variación respecto al *covert narrator* de Chatman (1990: 212)—, la medida y numérica estructura simétrica/especular o circular (Villanueva, 2005: 177; Rodríguez, 2017: 4, 3, 43) a la vez, etc.

<sup>2</sup> Sin ánimo de exhaustividad sino de correlación, cabe indicar que, desde *Amalia* y además de en el citado género, la figura del dictador aparece en otras muchas novelas, sea como personaje antirrevolucionario (novela mexicana y cubana de la revolución) o ser hiperbólicamente caricaturizado (Zalamea, Aguilera Malta, Lafourcade...), sea construyendo el relato desde una perspectiva simbólica y alegórica (Scorza, Mateos, Bedoya, Alegría...) o como una tesis política adoctrinadora (Blanco Fombona, Vargas Vila...).

<sup>3</sup> Ampliamente tratadas, analizadas y debatidas en esta novela. Dougherty (2011) ha realizado la recepción crítica de los estudios monográficos más importantes sobre la misma entre 1926 y 2000: Speratti-Piñero, Belic, Juan Villegas, Subercaseaux, Gullón, Garlitz, Kirkpatrick, Tucker, Díaz-Migoyo, Robert Spires, Ouimette, Juan Rodríguez, Roberta Johnson, Gloria Baamonde, Amparo

mi propuesta del funcionamiento semiótico del personaje narrativo, en otra importante dimensión de esta obra de Valle: la riqueza y trascendencia no solo de los *papeles* de los personajes, esto es, de las funciones y actuaciones en su ámbito del *hacer* como respectivos *actantes* y *actores*, sino también de las *facetas* (simbolización, denominación, identidad y caracterización) de los mismos, es decir, de sus capacidades representativas y personales al mostrarse respectiva y correlativamente como *tipos* y como *individuos* en su dimensión del *ser*.

## 2. EL PERSONAJE NARRATIVO: BREVE PANORAMA DE LAS APORTACIONES TEÓRICAS MÁS DESTACADAS

Sin desmerecer la relevancia de muchos de los trabajos y contribuciones teóricas respecto al mismo, hasta finales del siglo XX el estudio del personaje narrativo no era un campo relativamente organizado de investigación narratológica, con estudios dispersos y desligados que no obstante podrían ser adscritos a dos grandes concepciones generales: la primera, básicamente funcional e intrínseca, entiende el personaje en tanto que elemento textual definido por su papel y actuación en la acción narrativa; la segunda, más bien extrínseca y antropológica, analiza al personaje como entidad textual, ficticia y autónoma, pero siempre en relación a su analogía —fisiológica, psicológica, moral, etc.— con la personas física del mundo empírico.

Cabría decir, en conveniente y abreviada referencia<sup>4</sup>, que la primera línea (Valles, 2008: 161-165), básicamente vinculada a los modelos teóricos inmanentistas, formalistas y estructurales, parte de Aristóteles — que liga la dimensión caracterológica y ética del personaje a su posición en el proceso de la acción, como “mimetizadores que actúan y obran” (1987: 50)— y encuentra en los conceptos de las *esferas de acción* de Propp

---

de Juan y los propios trabajos de Dru Dougherty.

<sup>4</sup>Pese a su obligado carácter selecto y sintético, me ha parecido adecuado incluir este panorama propedéutico [véanse al respecto en España la historia más abreviada y personal de Villanueva (1990: 19-34) y sobre todo el libro monográfico de Bobes (2018)] antes de plantear luego mi propuesta de funcionamiento semiótico del personaje narrativo y su análisis ejemplificador y demostrativo en *Tirano Banderas*. En estas dos últimas partes se incluyen otras aportaciones teóricas importantes —más específicas— sobre el personaje narrativo.

(1977: 91-92), del *monomito* de Campbell (1990: 36), de los *indicios e informaciones* de Barthes (1974: 19-23), de los *agentes/pacientes* y demás tipologías de Bremond (1977: 135), de las *fuerzas narrativas* de Bourneuf y Ouellet (1985: 183-185) —basadas en las *fuerzas dramáticas* previas de Souriau— y de los *actantes, actores y figuras* de Greimas (1978: 183-199) algunos de sus más destacados desarrollos del siglo pasado.

En cambio, en la segunda, se concitan un mayor número y heterogeneidad de planteamientos, surgidos además desde diversos modelos o posiciones teóricas. El interés por el personaje literario despierta con el Romanticismo y su reevaluación de los grandes mitos (Fausto, Quijote, Don Juan) y se acrecienta en todo el siglo XIX, con el costumbrismo y sobre todo el realismo y el naturalismo. El empeño de los novelistas en la caracterización y densidad anímica de sus propios personajes propició posteriormente, ya en la primera mitad del siglo XX, la creación de conceptos tan famosos y aún empleados hoy día como el de los *personajes planos / redondeados* (*flat / round*) de Edward M. Forster (1983: 74-84) —o el más indirecto y menos conocido de los *personajes agónicos* y *rectilíneos* de Unamuno—; también conviene mencionar otras ideas de otros muchos novelistas, algunas de ellas referidas a la vinculación del personaje y su conciencia, entre las que cabría aludir a las de *ficelle* de Henry James, de *dialéctica del alma* de Chernishevski o de *toboganes de sombra* de Valle-Inclán (Valles, 2008: 176-177). El éxito y vigencia de la distinción de Forster en la crítica anglosajona ha sido tan grande y duradero que algunos teóricos más recientes se han apoyado en ella para establecer distintas propuestas de clasificación del personaje narrativo: así, Fishelov (1990: 422-439) combina las oposiciones personaje plano / redondeado y presentación narrativa/universo narrativo; Rimmon-Kenan (2002: 41) mezcla estos criterios para aludir a la complejidad, desarrollo y penetración en la propia vida del personaje y Hochman (1985: 16) propone concebirlo dentro de diversos ejes opuestos como dinamismo / estaticidad, simplicidad / complejidad y estilización / naturalismo.

Frente a la posición funcional del estructuralismo, los otros dos grandes modelos teóricos —ambos extrínsecos— de estudio de la literatura en el siglo XX, la sociología (primordialmente marxista) y el psicoanálisis, aportaron interesantes novedades al estudio del personaje narrativo. El primero, por ejemplo con Marx y sobre todo Engels, tomó el concepto de tipización de Hegel y de Balzac, también usado en Rusia por Belinski y

Dobroliúbov, para desarrollar diversas teorías sobre la objetividad artística y el personaje como *tipo* social; asimismo, con Lukács, replanteó la noción hegeliana de héroe para, aplicándola a la novela histórica, considerarlo como la trasposición narrativa del permanente conflicto de un individuo con el mundo. El psicoanálisis, no tanto en su aplicación psicobiográfica ni de la poética del imaginario como en la psicocrítica, que inició Freud con su análisis de la *Gradiva* de Jensen, de los cuentos de Hoffmann o de *El mercader de Venecia* de Shakespeare, y denominó y sistematizó posteriormente Mauron, incidió aún más en la trascendencia del análisis del personaje y su relación con el inconsciente del autor.

Y la semiótica fue abandonando paulatinamente su anclaje en la perspectiva sintáctica y actuacional de la primera narratología estructural para avanzar en la concepción del personaje como entidad textual autónoma. Desde la semiótica cultural, Lotman (1978: 320-335) entendió el personaje como una construcción textual de carácter paradigmático e integrada por una serie de elementos definidos binariamente que lo constituyen progresivamente y lo oponen a otros personajes; por los mismos años, al analizar *Sarrasine*, Roland Barthes (1980: 18-20) distinguió, como uno de los cinco códigos constructivos del texto, el código sémico, configurador de los semas o rasgos semánticos constituyentes de los personajes; posteriormente pero en la misma línea, Chatman (1990: 126-141) defendió la autonomía del personaje frente a la historia narrativa, incorporó ciertos elementos psicológicos de análisis y estableció su concepto de *rasgo*, cada uno de los adjetivos narrativos que se integran y añaden para construir y caracterizar al personaje como entidad textual. Philippe Hamon se apoyó en la división triádica morrisiana de sintáctica, semántica y pragmática para distinguir entre *personajes-anáfora* que, dentro de la cohesión y economía intratextual, remiten a otro personaje mediante sueños, premoniciones, etc., *personajes-delictivo* que se definen por su papel en el discurso al funcionar como representantes o portavoces del emisor o receptor hipotético y *personajes-referenciales* que remiten a una realidad extratextual, sea social, histórica, mitológica, etc. pero siempre vinculándose al funcionamiento de los códigos ideoculturales (Hamon, 1972: 94-96). Carmen Bobes diferenció (1992: 60-62; 2018) a propósito de la forma de caracterización y funcionamiento de los personajes entre los *signos del ser*, generalmente estáticos y manifestados mediante sustantivos y adjetivos, que identifican o caracterizan perenne o circunstancialmente al personaje tanto física como psicológica, cultural o

socialmente, los *signos de acción o situación*, generalmente dinámicos y manifestados mediante verbos, que cambian a través del discurso en consonancia con la actuación y dinamismo del personaje, y los *signos de relación*, que oponen funcionalmente a los personajes (esquema actancial u oposiciones binarias héroe / malvado, agresor / agredido, etc.) Por su parte, Phelan (1987: 282-299) planteó una triple constitución del personaje en tres esferas, mimética, temática y sintética, según respectivamente se asocie bien con los rasgos que definen su identidad y actuación, su caracterización, bien con su capacidad de representación simbólica o social, bien con los modelos y concepciones reales sobre el que está basado y / o construido. Y, finalmente, Margolin (1990: 843-871; 1995: 373-892; 2007: 66-79), quizá uno de los teóricos más dedicados a este campo de trabajo, añadiendo los avances de las teorías de la recepción y de los mundos posibles, desarrolló en una serie de trabajos la idea del personaje como un elemento semiótico autónomo y entidad ontológica diferenciada dentro del mundo ficcional de la historia narrativa, examinó sus posibles iteraciones transtextuales, las formas y medios de su caracterización o su referencialidad textual mediante nombres, pronombres y descripciones y tipificó algunas de sus variantes existenciales en los mundos posibles (factuales, contrafactuales, condicionales, hipotéticos y subjetivos).

La teoría de la recepción planteó la inseparabilidad de la interpretación del lector respecto al sentido textual y abundó en ciertos trabajos en esta relación a propósito del personaje narrativo. Hay que citar el trabajo de Jauss (1986: 239-291) que establece distintos tipos de identificación (asociativa, admirativa, simpatética, catártica, irónica) en tanto que transferencias psicoafectivas establecidas por la audiencia lectoral con respecto a ciertos personajes. Eder (2007: 131-150), centrándose en el cine, relaciona el personaje con el espectador y plantea cuatro dimensiones del mismo: la de artefacto, ser ficcional, símbolo y síntoma, respectivamente referidas a su diseño, entidad, significación comunicada y efectos sobre la audiencia. Jannidis (2004: 185-195), partiendo de un enfoque neohermenéutico que entiende como objeto intencional al texto, concibe el personaje como un modelo mental construido por un hipotético e histórico lector modelo e indica que la mera identificación de una entidad textual como personaje en el texto supone la inmediata adscripción de esquemas que, analógicamente respecto a la persona física, le atribuyen una cara interior o invisible (deseos, pensamientos, creencias...) y otra exterior o visible (aspecto físico, actitudes

y comportamientos...).

Bastante relación con los últimos planteamientos tiene la denominada narratología cognitivista, que establece las determinaciones psicológicas que rigen el proceso real de lectura y la construcción mental del sentido literario. Con respecto al personaje, conviene citar sobre todo a Schneider (2001: 607-639) que concibe al mismo como un modelo mental creado por el lector empírico, a Zunshine (2006: 22-27), quien sostiene que nuestra mente conjetura y confirma determinadas hipótesis sobre la actuación y rasgos de los personajes y que mediante la *metarrepresentación* somos capaces de atribuir los discursos a los personajes responsables originalmente de los mismos, esto es, atribuir la responsabilidad discursiva a las distintas, cambiantes y jerarquizadas instancias enunciativas, y, finalmente, a Emmott (1997: 295-321), que interpreta a la luz del cognitvismo los dobles de correlaciones enunciativas autor-lector, autor implícito-lector implícito, narrador-narratario y personaje-personaje.

### **3. HACIA UNA NUEVA PROPUESTA METODOLÓGICA DE LOS PAPELES Y FACETAS DEL PERSONAJE EN EL TEXTO NARRATIVO**

Desde una perspectiva semiótica, abierta no solo a las consideraciones ideoculturales y sociohistóricas que afectan a las actividades creativa e interpretativa —del autor y lector—, del texto narrativo, sino que puede recoger asimismo la herencia de la narratología estructural, la pragmática y los nuevos planteamientos de las teorías cognitivistas, de los mundos ficcionales y de la recepción, entiendo el personaje narrativo:

- a) Como una entidad semiótica, con existencia autónoma y diferenciada en el mundo ficcional de la historia narrativa, e incluso en una serie, tradición o historia literaria en particular y en una(s) cultura(s) en general;
- b) que se muestra y concibe, a imagen y semejanza de una figura humana o humanizada, a partir de una asociación analógica antropocéntrica con la persona física del mundo empírico (nombre, identidad, profesión, lados interior y exterior —ideas, creencias, deseos, moral / actos, aspecto, vestimenta, etc.—);
- c) que está construida, con la mediación tanto de los procesos cognitivos y psicológicos como de los simbólicos y sociocul-

turales, mediante la asociación e intersección conceptual de los aspectos productivo-objetivos, textual y autorial, y de la dimensión receptivo-subjetiva, interpretativo-constructiva y lectoral; y

- d) que es susceptible de ser metodológicamente entendida y analizada, pese a su unidad en tanto que tal personaje, como una instancia semiótica que, en relación con los distintos estratos del texto narrativo, desarrolla distintos *papeles* en el ámbito del *hacer* y ofrece distintas *facetras* en la dimensión del *ser*.

Según esto, presento una propuesta metodológica de conceptualización y análisis del personaje en el texto narrativo basada, horizontalmente, en los tres estratos (*fábula / trama / relato* o *discurso*) que en otro estudio (Valles, 2016: 345-367) he propuesto diferenciar en tal texto narrativo y, verticalmente, en los ámbitos del *hacer* y del *ser* que rigen respectivamente los *papeles* (actor / actante) y *facetras* (ser / tipo) —ambos duales— de tal personaje narrativo. Integro esta propuesta en el siguiente cuadro 1, que paso a explicar, si bien sucintamente, a continuación.

Papeles y facetas del personaje narrativo				
TEXTO		Ámbito del <i>HACER</i> ( <i>papel</i> del personaje: actor/actante)	Ámbito del <i>SER</i> ( <i>facetas</i> del personaje: individual/representativa)	LECTOR
<b>ESTRATOS NARRATIVOS</b>	<b>OBJETO, CARÁCTER Y ORDENACIÓN</b>			a: interpretación (+/-) b: identificación (+/-)
<b>RELATO</b> plano enunciativo: PALABRAS	-El relato (discurso) -Dimensión verbal (palabras) -Orden textual	personaje [1] [P = 1+2+3+4+5]		a) --- / b) +++ a) -- / b) ++ a) - / b) ++
<b>TRAMA</b> plano narrativo: ACTUACIONES	Lo relatado (contenido) -Dimensión escénica (actuaciones) -Orden literario	actor [2] (actuación)	individuo [3] (identidad, caracterización)	a) - / b) + a) -+ / b) +- a) + / b) -
<b>FÁBULA</b> plano lógico: CATEGORIZACIONES	-Lógica del relato (superestructura) -Dimensión funcional (funciones) -Orden cronológico y causal	actante [4] (función)	tipo [5] (representación, simbolización)	a) ++ / b) -- a) +++ / b) --- a) ++++ / b) ----

Cuadro 1. Papeles y facetas del personaje narrativo

Conviene precisar, en primer lugar, la cuestión de los tres estratos que propongo distinguir en el texto narrativo sin poder referirme aquí detalladamente a un asunto de tanta historia y dialéctica, de tantas propuestas y discusiones. Sí diré que parece aceptada en casi todas las distinciones modernas la organización trimembre de estratos narrativos. Salvo las antiguas distinciones de los formalistas (*fábula* / *sjužet*), Forster (*story* / *plot*) y los estructuralistas (*historia* / *discurso*), además de Bremond y Prince (*récit raconté* / *récit racontant*, *narrated* / *narrating*), el resto de modelos teóricos de abstracción, más recientes, optan por una tripartición de planos conceptuales (Genette, Bal, Doležel, Segre, Bobes,

etc.) en los que uno de los elementos fijos es el estrato —relato— de los discursos efectiva y verbalmente emitidos por el narrador —o narradores y personajes—, existiendo sin embargo más vacilaciones en cuanto a los otros dos conceptos de la terna.

Sucedee so porque, como ya he expuesto (Valles, 2016: 345-367), bajo tales conceptos subyacen tres clases de problemas teóricos que habría que deslindar: el primero afecta al objeto del estrato, el segundo a su naturaleza y el tercero al orden de sus elementos. En cuanto al objeto que cubre cada estrato, propongo diferenciar el relato o discurso narrativo, lo relatado o contenido narrado y la lógica del relato, similar, en un sentido temático parcial, a la *superestructura* narrativa según van Dijk (1983: 154-156), cuyo modelo quinario organizativo diferencia exposición-complicación-resolución-(evaluación)-(moral); sobre el carácter o naturaleza del plano, cabría distinguir entre palabras, actuaciones y funciones (dimensiones verbal / escénica / funcional); con respecto al orden, pueden oponerse el textual —tipográfico—, el literario o propiamente narrativo y el cronológico y causal. Los respectivos estratos que los cubrirían, en correspondencia con algunas de las ideas de Segre y con los tres niveles propuestos en su momento por Barthes (1974: 15) —de la narración, de las acciones y de las funciones—, serían el *relato*, la *trama* y la *fábula*: el primer plano es enunciativo y está definido por los signos verbales; el segundo es el propiamente narrativo, referido a las acciones y actuaciones contadas por el narrador vinculándolas a los personajes; el tercero es el superestructural y lógico, que está vinculado a las categorizaciones y representaciones conceptuales de la organización general de la historia narrada.

Tendríamos, así pues, un texto narrativo que, pese a su indivisibilidad objetiva y a su materialidad verbal y —usualmente— tipográfica, dividimos, en un proceso de doble abstracción teórica, en tres estratos metodológicamente operativos, que guardan asimismo correlación con otros elementos e instancias enunciativas del citado texto: el primero, el más material, es el *relato*, un plano enunciativo constituido por las palabras, que atiende al discurso narrativo (el relato), muestra una dimensión verbosimbólica y dispone sus elementos en un orden textual; el segundo y superior, el plano de las acciones contadas por el narrador, sería la *trama*, que se refiere al contenido narrativo (lo relatado) y se ofrece en una dimensión escénica que conecta distintas actuaciones y que las organiza, según el orden dado por el narrador, en una disposición

literaria; por fin, el tercero y último, la *fábula*, es un estrato lógico, que se muestra como una superestructura narrativa del relato, ordenando, causal y cronológicamente y en una dimensión funcional y temática, las categorizaciones y representaciones lógicas de distintos elementos o unidades semióticas del texto narrativo (Valles, 2016: 345-367).

El hecho de que, en sintonía horizontal con estos tres estratos —verbal, escénico y funcional— del texto narrativo, se pueda hablar en esta propuesta de personaje, actor / ser y actante/tipo no implica, como en el propio caso de tales niveles narrativos, más que una distinción metodológica: incluso aunque se dibuje diseminada y paradigmáticamente, intra y —a veces—intertextualmente, el personaje se muestra como un ente diegético único, independiente e identificable. Así pues, en este caso y al igual que con acción, espacio y tiempo, si el personaje es, como entidad semiótica, uno [ $P = 1+2+3+4+5$ ], metodológicamente y en relación a los tres estratos narrativos citados (relato, trama y fábula), pueden diferenciarse dos planos horizontales —estructural y superestructural, o intranarrativo y supranarrativo— y dos ámbitos verticales —*hacer* y *ser*— que perfilan respectivamente tanto los *papeles* —actores [2] y actantes [4]— como las *facetas* —seres [3] y tipos [5]— del citado personaje [1] (Valles, 2017: 192-203).

El ámbito del *hacer* define las actuaciones o hechos de un personaje y los *papeles* que cumple en la acción narrativa. Cabe diferenciar aquí horizontalmente, según la dimensión escénica o intranarrativa y funcional o superestructural, según la trama y la fábula, entre el actor y el actante.

En el segundo caso, un personaje cumple una cierta función, un determinado rol, sintáctico y lógico, dentro de la arquitectura temática y racional de la fábula o historia narrativa. En el más conocido de estos modelos funcionales, el esquema actancial de Greimas (1978: 183-199) —del que aprovechamos la denominación general de *actante* [4] que él toma de Tesnière— el personaje (o fuerza o valor) principal, que busca un objeto con un fin y desde un motivo, es el *sujeto*; asimismo, ciertos papeles iterativos secundarios o terciarios de los personajes pueden funcionar como adyuvantes u oponentes del anterior<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> En otros sistemas, distinciones o denominaciones, aunque cada término conlleve unas presupuestos teóricos e implicaciones históricas distintas, puede llamarse al sujeto protagonista, o personaje primario o principal, e incluso héroe/antihéroe —en el sentido de Propp, Lukacs o Goldmann—; igualmente los adyuvantes u oponentes pueden fijarse y codificarse para generar una

En la primera dirección, la de un nivel escénico de la trama, en el que el contenido narrativo se articula en una serie de escenas contiguas, lógica y causalmente ordenadas o comúnmente no, el personaje se muestra en su papel de *actor* [2], de ejecutor o sufridor de determinadas acciones, que básicamente pueden ser: a) interescénicas, que se extienden a lo largo de toda la narración, afectando fundamentalmente a la posición o movimiento y a la direccionalidad o itinerario; y b) intraescénicas, dividiéndose en este caso en: actuaciones cinésicas (posición, situación y desplazamiento en el ámbito espaciotemporal de actuación), actuaciones verbales y paraverbales (palabra y silencio, discurso, voz y tonos, gestualidad), actuaciones físicas exteriores (\*comer, golpear, mirar...) y actuaciones subjetivas interiores (emociones, creencias, deseos, pensamientos, etc.) (Valles, 2008: 167-168).

El ámbito del *ser* atiende a la identidad del personaje y diferencia dos posibles *facetas* o dimensiones del mismo, en relación también a los dos niveles textuales citados —escénico o intranarrativo, de la trama, y funcional o supranarrativo, de la fábula—, que en cierta medida se conectan asimismo con el espacio de lo privado y lo público que se atribuyen al individuo: el ser, que atiende al ámbito individual del personaje, y el tipo, referido a su capacidad más superestructural o simbólica de representar o emblematizar profesiones o clichés temáticos, grupos sociales o sociedades, valores o ideas.

Dentro de la faceta que he denominado globalmente *tipo* [5], cabe diferenciar dos posibilidades representativas o simbólicas del personaje, distintas aunque relacionadas, según respondan a una influencia transdiscursiva ascendente —desde la literatura a la cultura— o descendente —desde la cultura a la literatura—: se trata respectivamente del tipo y del archipersonaje, siendo el primero un *personaje modelo* y el segundo un *modelo de personaje*<sup>6</sup>. Un *tipo* es un personaje literario [modelo] que, en un movimiento metonímico, a raíz de su éxito o trascendencia literaria y por

---

denominaciones específicas de distinto orden: temáticas (*figuras* según Greimas: pecador, amante, samaritano, traidor...), artísticas (comparsa o figurante en el teatro y en el cine) o incluso genéricas o architextuales, de modelos funcionales de creación de personajes en ciertos tipos de obras (el investigador, criminal, testigo o confidente en las novelas criminales, el gracioso en la comedia española de los siglos de oro, etc.).

<sup>6</sup> Schneider (2001: 607-639) denomina respectivamente procesos de *bottom-up* y *top-down* a los de transferencia de información textual desde el personaje al tipo y del tipo al personaje.

su capacidad de simbolización, se erige en representante por antonomasia de un sentimiento, vicio, grupo profesional o social e incluso valor universal humano (la avaricia se asocia a Scrooge o Harpagon, Holmes constituye la imagen primera de detective en el imaginario colectivo occidental-detective, etc.) En cambio, el estereotipo o *archipersonaje* — que denominaron *figura* Greimas (1978: 183-199) y *modelo de personaje* de Lotman (1978: 239-260) y que resulta fácil confundir con un personaje plano prototípico (Dyer, 1993: 11-18)— se genera a partir de recurrencias históricas y architextuales de carácter literario, pero se instala como un cliché cultural y un patrón iterado de construcción de personajes en determinadas *semiosferas* y, desde ahí, se traslada a la literatura para encarnarse y materializarse en nuevos y diversos actores y seres literarios; se trata más bien, pues, de *tipos temáticos* (el político corrupto, el financiero criminal, la *femme fatale*...), incluyendo los propios de los diferentes *topoi*, que suelen ser incluidos en numerosas obras que reafirman el —llamado por Bourdieu— *hábitus* cultural, particularmente en la literatura popular, pero que asimismo pueden ser conscientemente vulnerados e incluso desmontados en la literatura de más calidad tendente a romper mediante la *distancia estética* el —según Jauss— *horizonte de expectativas*.

La faceta del personaje como *individuo* [3], al margen de otras cuestiones (lados externo e interno: aspecto, vestimenta, ideas, creencias, opiniones y posiciones, interrelaciones, etc.), se relaciona con tres cuestiones fundamentales del mismo en tanto que *individuo*, vinculadas aunque metodológicamente distinguibles: identidad, denominación y caracterización (Valles, 2017: 192-203).

La identidad del ser, como la del propio personaje, aparece diseñada como un constructo cogenerado por la objetividad textual literaria y la labor complementaria pero necesaria, interpretativa y asociativa, del lector, dentro de la cual cobra un papel principal la atribución al personaje, en cuanto es percibido como tal, de un *tipo base* psicológico (Jannidis, 2004: 185-195) que proyecta al mismo una serie de esquemas antropocéntricos y universales para concebirlo, analógicamente y aunque en un mundo ficcional, como *persona* [o incluso como seres humanizados, en el caso de los animales o monstruos de las fábulas o ciertas novelas de terror]; se entiende así que el personaje, ser ficcional o ficcionalizado —cuando responde muy directamente a un referente personal del mundo empírico—, posee no obstante, como la persona, un lado exterior e interior,

una personalidad y aspecto, una esencia y circunstancia, e incluso una *mismidad* —identidad esencial y permanente— e *ipseidad* —identidad evolutiva y cambiante—, sin que esta distinción afecte a la idea de Paul Ricoeur (2006: 17) de que no existe la identidad narrativa previa del sujeto —físico— sino que esta precisamente se constituye y construye a semejanza de una identidad narrativa<sup>7</sup>.

Ya que tanto la descripción directa como los pronombres pueden funcionar como elementos de referencia (Margolin, 1995: 374), no es absolutamente necesaria la denominación para definir un personaje narrativo (así, el investigador loco innominado de la serie detectivesca del propio Mendoza), si bien el uso del nombre del ser / actor es lo más frecuente y además constituye el principal núcleo identificador y “centro de imantación semántica de todos sus atributos” (Pimentel, 2005: 63).

Y, finalmente y correlacionada con las dos anteriores, se halla la caracterización, que constituye el proceso de atribución a los personajes de una serie de rasgos físicos y / o psicomorales; los rasgos funcionarían así como una serie de *adjetivos narrativos* (Chatman, 1990: 126-141) identitarios y actuacionales que se adscriben y perfilan la “esencia” del individuo ficcional. Con respecto a la misma, hay que distinguir: el dibujo externo, interno o dual del personaje (prosopografía, etopeya, retrato); la auto y heterocaracterización (hecha por el propio personaje o el narrador); la caracterización onomástica y emblemática (hecha bien por identificación bien por presentación del personaje); la caracterización directa e indirecta

---

<sup>7</sup> Con la identidad del ser tienen que ver particularmente tres técnicas vinculadas a la identidad individual del ser ficcional. El *emblema* supone la asociación permanente de un objeto y un personaje concretos, una especie de epíteto objetual e identificador del personaje narrativo (el tetramorfos, por ejemplo). La *transfiguración* (Bargalló, 1994: 17) o *transformación* depende de la mutación del individuo, bien sea aparental (disfraz), bien implique una transustanciación permanente (Dafne / laurel) o momentánea (Drácula-vampiro): casos especiales son la humanización, animalización o cosificación, procesos estéticos y usualmente críticos que permiten una transustanciación permanente, una transformación simbólica de los entes ficcionales basada en la atribución —o vaciado de atributos— al mismo de ciertas actuaciones y rasgos caracterológicos propios de otra naturaleza. De forma parecida, aunque apoyándose más en la hipérbole que en el tropo, la *deformación* usa determinados procedimientos (exaltación / sátira, engrandecimiento / empequeñecimiento, embellecimiento / afeamiento, etc.) de admiración o degradación de la identidad y atributos de los personajes que pueden llevar desde el panegírico al esperpento. Y conviene relacionar también con la identidad del personaje las técnicas de la anagnórisis y de las diversas modalidades semánticas del suspense —enigma, secreto, amenaza— (Bal, 1985: 119-21; Valles, 2008: 113-14).

(hecha en bloque o diseminada a lo largo del relato)<sup>8</sup>.

Ya en cuanto al papel del lector, a cuya trascendencia ya se ha hecho alusión en varias ocasiones en este y el anterior epígrafe, tanto en su vertiente de lector modelo o implícito como empírico, en el cuadro se resalta cómo su actividad interpretativa y su capacidad de identificación con el personaje son opuestas: la necesidad de *cooperación interpretativa* es inversamente proporcional al mayor grado de información textual, yendo, en un proceso creciente, de la mínima actividad en el nivel verbal y semánticamente más completo (discurso o relato-personaje: --) a la máxima en la dimensión más superestructural, lógica e informativamente esquemática (fábula-actante / tipo: ++), pasando por el nivel escénico intermedio de los contenidos narrativos (trama-actor / ser: -/+); al contrario, la transferencia psicoafectiva o *proceso identificador*<sup>9</sup> del lector con el

<sup>8</sup> Con respecto a la caracterización, ya planteada aunque ligada a la actuación por Aristóteles (1987: 50) —bondad, decoro, semejanza, constancia—, conviene precisar dos cosas (Valles, 2017: 201). La primera es que no constituye solo un fenómeno de objetividad e información textual sino también de inferencia y complementariedad subjetiva lectoral, tanto en el caso de un lector implícito o modelo intratextualmente requerido como en la de un lector empírico: incluso textualmente, dependiendo de múltiples cuestiones, entre otras las de voz y focalización, las informaciones caracterológicas pueden ser falsas o inexactas, incompletas o excesivas, dudosas o creíbles, expresas o implícitas, enunciadas o abductivas, etc.: recuérdense los indicios e informaciones de Barthes (1974: 19-23) o la paralipsis / paralepsis de Genette (1972: 206-207). La segunda es que la naturaleza de ciertas narrativas, particularmente las más breves, condensadas y sugerentes (cuento, microrrelato), la existencia de novelas centradas fundamentalmente en un personaje o héroe y la propia economía narrativa en cualquier obra obliga a que muchos —la mayoría— de los personajes no estén complejamente caracterizados. La simplicidad caracterológica, mayor o menor, es la que, en oposición a la complejidad, propició diversos análisis (Forster, Barthes, Lotman, Chatman, McHale, Fishelov, Rimmon-Kenan, Hochman...) tendentes a tipificar a los personajes según el grado de caracterización. En mi opinión, un modelo categorizador debería tener en cuenta, sin embargo y entre otros aspectos, cuestiones diversas y de diferente índole respecto a los rasgos o informaciones caracterológicas: así por ejemplo la naturaleza de estas (físicas / psicomorales, acciones / cualidades), la profundidad (simplicidad / complejidad), la fuente narrativa (narrador / otro personaje / mismo personaje) y el carácter de la información (objetivo / subjetivo, explícito / implícito, dicho / inferido), la verosimilitud y credibilidad (veraz / falso, cierto / incierto, creíble / increíble), la forma y la duración (en bloque / diseminada, momentánea / permanente), la penetración (superficial / profunda), el criterio conceptual y estilístico del diseño (realista / fantástico, expresionista / surrealista / esperpéntico), etc.

<sup>9</sup> Que podría ser, según Jauss (1986: 239-291), asociativa, admirativa, simpatética, catártica o irónica. En el caso de *Tirano Banderas* habría que hablar de una transferencia psicoafectiva inexistente o más lejana que la irónica, e incluso de desidentificación con rechazo y crítica por la técnica esperpéntica distanciadora y degradatoria del componente humano (particularmente respecto a la figura central del dictador).

personaje es menor cuando se trata de un concepto funcional (actante / tipo-fábula: --) que cuando nos aproximamos a las acciones y cualidades del mismo (actor / ser-trama: + / -) y, sobre todo, que cuando se completan un máximo de informaciones de este que tienden a hacerlo más cercano y humano (personaje-discurso o relato: ++).

#### 4. LOS PERSONAJES EN *TIRANO BANDERAS*: SUS PAPELES Y FACETAS

Salvo fundamentalmente Alberca (1988: 125-145), Delgado (1992: 535-549), de Juan (2000: 327-352) y Liano (1984-85: 36-49) y al margen de la tipificación, caracterización y esperpentización —cuestiones que prácticamente han destacado todos los estudiosos de esta novela—, los análisis de la misma se han detenido esencialmente en otras cuestiones (tiempo y espacio, narrador y modo narrativo, estructura y técnicas compositivas, dimensión social, política e ideológica, estética, lenguaje, influencias artísticas, etc.) distintas a los análisis monográficos de todos los personajes de la obra y de sus papeles (*hacer: actantes / actores*) y facetas (*ser: tipos / individuos*), que, sin embargo, yo planteo aquí, desde la perspectiva ya expuesta, como elementos textualmente sustantivos y analítica e interpretativamente reveladores.

De hecho, una mera síntesis actancial [4] de la lógica del relato ya hace vislumbrar una consideración diferente a la usual identificación entre el protagonista y el *sujeto* de la misma, porque Santos Banderas, sin duda el primer actor tanto por el máximo número de apariciones como por su carácter de centro de la trama narrativa, no constituye, a mi entender, el personaje que ansía un *objeto*, ni mucho menos un héroe (Liano, 1984-85: 38), sino el principal de los múltiples *oponentes* que dificultan la actuación de los diversos *actantes* o actuantes funcionales (Romera, 1978: 133-134) que, en la correlación *destinador / destinatario*, buscan transformar conjuntamente la realidad intratextual, movidos por la dictadura y la opresión, la injusticia y la corrupción, y empujados hacia la desaparición y muerte final del tirano y hacia un cambio político —acaso revolucionario, acaso de régimen, acaso solo de persona (dictador / militar)—, cuya previsible llegada queda elidida en el fin reticente de la obra.

Junto a Santos Banderas (35)<sup>10</sup>, principal adversario, se alinean casi todos los gachupines o extranjeros, entre otros, el rico don Celes (11), Peredita, el usurero (9), y el embajador de España, el barón de Benicarlés (13), pero también políticos criollos como el coronel López de Salamanca (7), Jefe de Policía, y otros de menor frecuencia de aparición como el licenciado Carrillo, el mayor Abilio del Valle o el alcalde de Santa Mónica, el coronel Irineo Castañón. La función de sujeto, en cambio, se ejerce de una forma más colectiva —uno de los aspectos de la obra más destacados en general—, coherente con la pretensión revolucionaria, y en ella se inscriben principalmente el indio Zacarías el Cruzado (17) y los criollos Filomeno Cuevas (14), ranchero y líder de la revolución, Marco Aurelio, el estudiante (6), el coronelito Domiciano de la Gándara (19), militar ahora revolucionario, y, con menos presencia, justamente los políticos contrarios a Banderas, Roque Cepeda y el doctor Sánchez Ocaña. Son funcionalmente más neutrales aunque importantes personajes de bastantes apariciones como la Chinita (8), doña Lupita (10), y Nacho Veguillas (23), su grotesco y degradado bufón; y hay, además, un importante número de actores terciarios o figurantes que supera la cincuentena y que enfatizan la dimensión social y protagonismo colectivo de la obra: Indalecio Santana, el bandolero Chucho el Roto, el doctor Atle, Melquíades, don Trini, Rosa Pintado, fray Mocho, los ministros del Japón y del Uruguay, etc.

Como *actores* [2] los personajes realizan una serie de actos cinésicos, verbales y paraverbales, físicos o externos y subjetivos o internos que se revelan trascendentes en una novela tan escénica estructural y discursivamente, por su yuxtaposición de situaciones espaciotemporales no sucesivas de la acción<sup>11</sup> y por las mínimas parábasis del narrador en auspicio del protagonismo y actuación directa de los personajes / actores: la teatralidad y objetividad han sido destacadas por casi todos los estudiosos como uno de los rasgos definitorios de la obra de Valle y ello conlleva un predominio cuantitativo de la función actoral antes que de la narrativa, de

---

<sup>10</sup> Entre paréntesis, el número de apariciones en las escenas/capitulillos de los distintos actores principales, según de Juan (2000: 332-333).

<sup>11</sup> En una técnica que Frank llamó *spatial form*, que Villanueva (2005: 169-180) considera *simultaneísmo* en esta misma obra y que yo he denominado asimismo *desmontaje textual* a propósito de *Juego de cartas* de Aub y *La casa verde* de Vargas Llosa por todo lo referido a la organización interescénica temporalmente desordenada, la fragmentación de la continuidad lógica y procesual de la acción y el requerimiento de mayor cooperación lectoral.

los actos del personaje-actor antes que de la voz del narrador: ciertamente, los personajes se mueven y gesticulan, realizan y sufren acciones físicas y hablan y dialogan permanentemente de forma independiente, en una lógica discursiva y vocal confrontada y propia que hacen de la obra un relato dialógico y heteroglósico en el sentido bajtiniano, como bien ha precisado Dougherty (1999: 65-67).

Sin embargo, tal predominio no implica exclusividad: en menor grado está presente, sobre todo cualitativamente, el discurso siempre calificador y evaluativo de un narrador heterodiegético con focalización omnisciente que calla mucho —pero no completamente— para dejar hablar directamente a los personajes, que prefiere la objetividad y externidad a la subjetividad e introspección, que esconde su identidad para patentizar su juicio. Obsérvense, como meros ejemplos contrastivos, cómo el tono de voz y el movimiento de dos personajes, el ministro del Japón y el barón de Benicarlés, son presentados, calificados, degradados y en suma caricaturizados mediante el discurso del narrador:

*Tu-Lag-Thi tenía la voz flaca, de pianillos desvencijados, y una movilidad rígida, de muñeco automático, un accionar esquinado, de resorte, una vida interior de alambre en espiral: sonreía con su mueca amanerada y oscura* (Valle-Inclán, 2017: 141).

*El excelentísimo señor don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda, tenía la voz de cotorrona y el pisar de bailarín* (Valle-Inclán, 2017: 14).

En el diálogo de los personajes no solo se transdiscursivizan los distintos discursos sociopolíticos e *ideolectos* sino que también se evidencia el carácter *transcultural* de la novela (Dougherty, 2000: 149-150) y se mezclan los distintos lenguajes o registros geográficos y sociales: términos y estructuras de distintas partes de América Latina, vocablos y expresiones coloquiales y populares; en el discurso de narrador, en cambio, se hace presente el lenguaje más culto pero más evaluativo, más uniforme pero más caricaturizador. Y, asimismo, frente a la objetividad de las escenas y el diálogo de los actores, el discurso de narrador permite, en algunos casos, la introspección de las conciencias de los individuos ficcionales: se trata en general de la *psiconarración*, que posibilita reflejar el discurso de la conciencia del personaje a través de la palabra organizada y ordenada del

narrador y que se utiliza varias veces para acceder a la mente de don Celes y del barón de Benicarlés y en menos ocasiones de Veguillas, Zacarías o Marco Aurelio. Hay, no obstante, otro destacable procedimiento técnico, recogido por R. Gullón —*toboganes de sombra*— (2011: 89-93), que el autor gallego define directamente en esa obra como "poliedros del pensamiento [...], cláusulas acrobáticas encadenadas por ocultos nexos". Se trata de una fórmula de reproducción directa del pensamiento del personaje en su propio discurso, vinculada por tanto con el *monólogo interior* o el *monólogo directo* de Cohn, mediante la que se plasma la dimensión de la rapidez e inconexión de su pensamiento, llevado por un ritmo vertiginoso de asociación de ideas, de unas a otras cuestiones, más vinculables entre sí por relaciones trópicas que lógicas. Escribe Valle-Inclán justo después de que el Barón de Benicarlés se haya inyectado morfina en una pierna y vaya montado en su coche:

*Luego, por rápidos toboganes de sombra, descendía a un remanso de la conciencia, donde gustaba la sensación refinada y tediosa de su aislamiento. En aquella sima, números de una gramática rota y llena de ángulos, volvían a inscribir los poliedros del pensamiento, volvían las cláusulas acrobáticas encadenadas por ocultos nexos. "Que me destinen al Centro de África. Donde no haya Colonia Española... ¡Vaya, Don Celes! ¡Grotesco personaje!... ¡Qué idea la de Castelar!... Estuve poco humano. Casi me pesa. Una broma pesada... Pero ese no venía sin los pagarés. Estuvo bien haberle parado en seco. ¡Un quiebro oportuno! Y la deuda debe de subir un pico... Es molesto. Es denigrante. Son irrisorios los sueldos de la Carrera. Irrisorios los viáticos"* (Valle-Inclán, 2017: 127-128).

Los actos de pensamiento y verbales que, junto a los físicos, cinésicos y paraverbales, definen a los personajes como *actores* tienen igualmente relación con las *facetas* que constituyen su ámbito del *ser*, especialmente como *individuos* [3].

Frente a otras novelas previas en que Valle tiende incluso a la criptonimia —la trilogía de relatos de *La guerra carlista*—, en *Tirano Banderas* cada uno de los casi sesenta personajes está denominado: tiene un *nombre* que actúa a la vez como elemento de reconocimiento de individuación y como centro gravitatorio de sus atributos y sus actos; el esperpento demanda la identificación de cualesquiera de los sujetos a caricaturizar para integrarlos, vincularlos pero diferenciarlos, dentro de su mismo sistema degradatorio y deformador.

Dos técnicas asociadas a la denominación, la eponimia y la aptronymia, dan cuenta de la importancia de esta cuestión en esta novela de Valle-Inclán. La primera hace patente en el título de la obra, en el frontispicio identificador, no ya solo el nombre sino el apodo, que es también el principal rasgo de la personalidad, pensamiento y faceta pública del personaje principal: *Banderas, el tirano*. La segunda, consistente en vincular, más directa o indirectamente, el nombre del individuo a uno de sus rasgos físicos o psicomorales más conspicuos, tiene relación asimismo con la lógica estética del esperpento y hace burlesca aparición, a mi entender, en alguno de los principales personajes de este relato: ¿no tiene nada que ver el largo, sonoro y abigarrado nombre y títulos nobiliarios del barón de Benicarlés [en el texto antes citado] con ser, antitéticamente, un *desvaído figurón*?, ¿hay alguna cicatriz en la cara que justifique el apodo general del *Cruzado* para el indio Zacarías San José?, ¿se vinculan los santos y las banderas con algunos de los puntos clave del pensamiento de los dictadores latinoamericanos de aquella época?

Como antes expuse, la *identidad* de los personajes [que tiene que ver mucho con su dibujo o imagen y presentación discursiva: con su caracterización] se basa en la relación analógica imaginaria de los seres ficcionales con los individuos del mundo físico, atribuyéndoles unos lados externo e interno y unas características físicas o psicomorales e ideológicas (aspecto, vestimenta, ideas, sentimientos, creencias, opiniones y posiciones, actos, interrelaciones, etc.) que se van asociando, paradigmáticamente y mediante procesos abductivos de lectura (Gutiérrez Carbajo, 2001: 416), como *rasgos* constitutivos y definitorios del individuo, más o menos esenciales o circunstanciales, más o menos definitorios o secundarios.

Cabe destacar inicialmente a este respecto el ejercicio de contraposición dual, en dobles de simetría inversa, de numerosos personajes de la obra, a partir de ciertos rasgos destacados de su identidad y seguramente como resultado de la estructura simétrica duplicativa o espejular de la obra (Rodríguez, 2017: 4, 3, 74-86): no solo los centrales y evidentes en los indios Santos Banderas y Zacarías San José, sino en otros muchos: las dos Lupitas, don Celes / don Quintín Pereda, Sánchez Ocaña / Roque Cepeda, Veguillas / Marco Aurelio....

Pero las identidades se construyen esencialmente de forma imaginaria, en personajes individualizados completamente ficcionales, o bien

ficcionalizados<sup>12</sup>, y fundamentalmente a través de las múltiples modalidades de caracterización que los constituyen de forma paradigmática a lo largo del relato. Entre los revolucionarios<sup>13</sup>, Filomeno Cuevas, el rancharo criollo, se dibuja desde el inicio como el *caudillo popular*, americanista, valiente y audaz, individualista, frente al espíritu europeo, militarista y estratégico que rige a Domiciano de la Gándara, el Coronel, y al carácter natural e impetuoso, bárbaro y vengativo, de Zacarías San José, el indio cruzado en la cara por una cicatriz; Roque Cepeda y Sánchez Ocaña se contraponen como revolucionarios (espiritual e idealista el primero, vacío y retórico el segundo). Entre los miembros de la comunidad española, Díaz del Rivero, propietario del periódico y un título, se muestra como un escritor patriotero y hiperbólico y un hombre deshonesto, interesado y falso, y Teodosio del Araco como el adinerado y fanático de la autoridad y la dureza; don Celes es el gachupín cercano al dictador y al poder, “orondo, redondo, pedante”, modelo de adulación y ampulosidad, cuyos pensamientos se reproducen a menudo, junto a los del barón de Benicarlés, Embajador de España, que es sin duda el personaje más interesante y complejo, con un extenso, múltiple y degradador dibujo físico y psicomoral por parte del narrador y otros personajes: falso, snob, chismoso, figurón, drogadicto, bobalicón, meloso, *maricuela*. Y, finalmente, entre las fuerzas del poder dictatorial, resalta evidentemente Santos Banderas, indio y tirano, cuya conciencia no se explora psiconarrativamente nunca de modo directo pero que aparece como un ser despiadado y criminal, inhumano y despótico, con varios rasgos físicos, de vestuario, gustos y aficiones y que semeja un “garabato de un lechuzo”; también destacan López de Salamanca, el Inspector de Policía que representa al criollo culto, agudo y orgulloso de su casta, y sobre todo Nacho Veguillas, el bufón de Banderas, un “pobre diablo” que se ofrece como un ser rebajado y despersonalizado, servil, lloricón e indigno.

La *caracterización* constituye el procedimiento discursivo del diseño

<sup>12</sup> Por supuesto, también en muchos de los seres de papel de *Tirano Banderas* pueden encontrarse ecos o similitudes con personajes históricos —la obra de Valle surge del conocimiento directo de parte de América Latina—; Arturo Souto los ha resumido: Banderas es *síntesis*, como ya escribió Valle a Alfonso Reyes, “de Francia, Rosas, Melgarejo, López y don Porfirio [Díaz]”, y también de Victoriano Huerta; en Filomeno Cuevas se encuentra la oratoria de Obregón y la iniciativa de Pancho Villa; el doctor Atle es sin duda Gerardo Madero, el *doctor Atl* (Souto, 2004: XVIII). Y Chucho el Roto, habría que añadir, es, con ese mismo nombre, un legendario bandolero mexicano.

<sup>13</sup> Dougherty (1999: 152-155) los analiza en su relación con la dialéctica civilización/barbarie y sus personajes representativos del *Facundo* de Sarmiento, obra admirada y modelo de Valle.

de las identidades de los individuos ficcionales —como las arriba vistas— en el relato. Alberca (1988: 125) considera que la precisión y selección rigen la caracterización en Valle y que sus instrumentos más utilizados son la denominación, la cara y el gesto, el cuerpo y sus movimientos, la voz y tono y el vestuario. De Juan (2000: 330-352) realiza un detenido análisis de las formas de caracterización de los personajes en *Tirano Banderas* y señala que abundan las vinculadas a la descripción general y diálogos, e incluso en palabras de otros personajes (las referidas en dos capítulos al barón de Benicarlés), pero no son raras las efectuadas por el narrador: en ocasiones en forma de presentación inicial, nominal, directa y neutral (Carlos Esparza, Sánchez Ocaña, don Cruz, el Ministro de Alemania), incluyendo la descripción física y el pasado a veces (el caporal, el doctor Atle); más frecuentemente, usando un registro connotativo y evaluativo y un discurso subjetivo y degradador (el barón de Benicarlés, don Celes, Banderas, Veguillas, el alcalde Irineo Castellón, Quintín Pereda, Díaz del Rivero, propietario del periódico, etc.); más extrañamente, rompiendo la pauta de preferencia por la objetividad y dramatización, surge la exploración de la conciencia (de don Celes y sobre todo del barón de Benicarlés) mediante —como se ha visto— la psiconarración y el permiso breve para el soliloquio [monólogo interior] en los *toboganes de sombra* o *poliedros del pensamiento*.

Sin que quepa descartar las aportaciones del contenido de los diálogos, las referencias directas de otros personajes e incluso las indicaciones del narrador, en la novela predomina la heterocaracterización directa, inicial y breve, tanto onomástica como emblemática, más física que moral y más del aspecto, vestuario, gestualidad y voz que del interior de los personajes. La función del narrador, heterodiegético y tapado como persona, pero omnisciente y presente en las caracterizaciones evaluativas y degradatorias es decisiva. Más allá de las formas y tipos de caracterización antes citadas, lo que resulta decisivo es la intervención del narrador, con su propio discurso y voz o desembragando en los personajes, usando calificativos o demostrativos, despectivos o diminutivos, símiles o hipérboles, antítesis o dilogías, metáforas o metonimias, ironías o sarcasmos, pero siempre aportando, con trazo expresionista breve y en forma selecta y precisa, indirecta y subjetiva, su juicio y evaluación básicamente degradadora respecto a todos los aspectos de los seres ficcionales que introduce y a los que deja luego exponer ampliamente sus propias palabras y visiones.

En este sentido y vinculándose tanto con la identidad como con la

caracterización, resulta trascendente la técnica narrativa esencialmente deformadora del esperpento. Ciertamente, como recogen Cardona y Zahareas (1987), el esperpento integra objetivación y demiurgia, lo grotesco y lo absurdo, lo trágico y lo cómico, lo degradador y lo satírico, la animalización y la cosificación, la máscara y la muñequización, la caricatura y la crítica; no obstante, como añade Rodríguez (2017: 3.2, 1-86) tras detenerse en la importancia de las “máscaras, gestualidad y animalización”, lo que resulta decisivo, según el propio Valle expone en su teoría de los espejos del Callejón del Gato, es la estética *deformadora*, pues efectivamente, más allá de la transformación (animalización, cosificación —títeres—, travestimiento —máscaras—), rige un planteamiento sistemático y estilístico de deformación de la identidad de los personajes mediante procesos de caracterización en los que, además, se hace necesario, el discurso subjetivo y evaluativo del narrador —o en ocasiones de los personajes— que permite bivocalmente, a través de su palabra, la presencia de la perspectiva y el discurso crítico y satírico, degradatorio e infrahumanizador, del *autor implícito*, sin duda, a mi entender, único, verdadero y *soberano* responsable que *delega* en el narrador todas las estrategias y operaciones esperpentizadoras.

Véase, como doble ejemplo de caracterización y esperpentización, este citado texto del Libro I, III, y obsérvense en el mismo el diminutivo inicial, la doble referencia militar [agaritado], la triple iteración de encuadramiento y lejanía empequeñecedora de la figura [remota ventana], las cuatro metáforas con fealdad [calavera, corneja, lechuzo, veneno], la animalización [rumiar] y adjetivación [verde], etc.:

*El Generalito [...] inmóvil y taciturno, agaritado de perfil en una remota ventana, atento al relevo de guardias en la campa barcina del convento, parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo. En el Perú había hecho la guerra a los españoles, y de aquellas campañas veniale la costumbre de rumiar la coca, por donde en las comisuras de los labios tenía siempre una salivilla de verde veneno. Desde la remota ventana, agaritado en una inmovilidad de corneja sagrada [...] Santa Fe celebraba sus famosas fiestas de Santos y Difuntos. Tirano Banderas, en la remota ventana, era siempre el garabato de un lechuzo* (Valle-Inclán, 2017: 6-7).

Finalmente, la función simbólica de *tipo* [5] del personaje, de su representación de grupos sociales, raciales, políticos, profesionales, culturales, conductuales, etc., ya proclamada por el propio Valle en sus

prontas declaraciones a Martínez Sierra, es siempre otro de los aspectos más destacados en los análisis de esta novela, habiéndolo comentado entre otros Villanueva, Díaz-Migoyo y Kirpatrick (Dougherty, 1999: 137-138). Si, como se ha visto, prácticamente todos los actores —salvo alguno más neutral— se adscriben a las dos fuerzas políticas en pugna (contrarrevolucionarias y revolucionarias) en conexión con el propio esquema funcional-actancial de la obra, e incluso como individuos muchos se contraponen dual y especularmente, en tanto que seres-tipo emblematizan y representan su casta de procedencia, son personajes-modelo de su origen racial: hay españoles que han progresado allí —gachupines— como don Celes, el rico, Pereda, el avaro, y el Barón de Benicarlés, el político, Embajador de España; hay sobre todo criollos, como el líder Filomeno Cuevas, Roque Cepeda, el doctor Sánchez Ocaña, Veguillas, Marco Aurelio, Lupita, etc.; e indios son los dos personajes más importantes y marcados, caracterizados y contrapuestos, Santos Banderas y Zacarías el Cruzado.

Esta dimensión sociosimbólica de la novela provoca un doble efecto. Primeramente, porque la *tipización*, gran aspiración del realismo —no olvidemos las ideas de Balzac, Belinski o Engels al respecto—, pretende siempre trascender la visión personal para reflejar y sobrerrepresentar, de forma objetiva e ineludible, la realidad social y sus grupos de individuos, y se une al carácter escénico, sociolingüístico y dialógico de la obra para crear un gran efecto no ya solo de objetivismo sino de *totalización* (Villanueva, 2005: 170). En segundo término y fundamentalmente, porque proporciona el carácter de *novela colectiva* que pretendía Valle: estéticamente, por su mimesis de los grupos sociales y étnicos; históricamente, por su consonancia con los movimientos revolucionarios y sociocolectivos de la época; literariamente, aunque sin renunciar a las influencias de otras artes visuales y del propio expresionismo y cubismo, por tomar como modelos de representación de la realidad, visiones perspectivísticas y polifonía y dialogización, a Tolstoi, Henry James y Dostoievski —también a Sarmiento y su *Facundo*— antes que a los experimentos vanguardistas.

En suma, el análisis de los personajes de *Tirano Banderas* no solo permite verificar el funcionamiento semiótico de los mismos según el modelo expuesto sino obtener conclusiones que contribuyen a reforzar ciertas claves interpretativas de la novela vinculadas a los actores e individuos ficticiales de la misma: la importancia de las escenas y los diálogos en conexión no solo con el modo dramático —*showing*— de hacer novela sino con las influencias

de las nuevas artes visuales —fotografía, cine, tiras cómicas— y modos objetivistas de narrar —Henry James—; la autonomía y contraposición de las perspectivas y discursos —individuales y sociopolíticos— de los personajes en consonancia con la dialogización [bajtiniana] novelística; la técnica deformatoria de la esperpentización de la identidad de los individuos mediante la caracterización indirecta —física y moral, directa y diseminada, expresionista y caricaturizadora— y a través del discurso directo del narrador, subjetivo y evaluativo, calificador y degradatorio, por delegación del *autor implícito*; el refuerzo de la trascendencia narrativa de los seres ficcionales mediante la presencia de la eponimia y aptronymia en sus denominaciones y la disposición especular en simetría inversa que organiza dualmente a muchos de los mismos, como a la misma novela; la capacidad de simbolización de los tipos que representan grupos sociopolíticos por su actuación y sobre todo grupos étnicos por su origen y que crean así una imagen de novela objetiva, totalizadora y colectiva; la fusión de seres, espacios y términos lingüísticos americanos diversos en una propuesta integradora única, novedosa y ficcional pero panamericana y plurirrepresentativa; el carácter crítico y satírico respecto a la realidad dictatorial y la consonancia estética con los procesos sociohistóricos de la época revelada mediante una lógica actancial colectivista y antitiránica, promotora asimismo de la contribución fundamental de la obra al propio género de la novela de dictador.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS<sup>14</sup>

- ALBERCA, M. (1988). “Los atributos del personaje: para una poética del retrato en Valle-Inclán”. *Analecta Malacitana* XI.1, 125-145.
- ARISTÓTELES / HORACIO (1987). *Artes poéticas*. En Aristóteles / Horacio, *Artes poéticas*, A. González (ed. e introd.). Madrid: Taurus.
- BAL, M. (1985 [1977]). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- BARGALLÓ, J. (1994). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del*

---

<sup>14</sup> La bibliografía sobre los temas del artículo, el personaje narrativo y *Tirano Banderas* es abundantísima y se reactualiza permanentemente (vid. Dougherty, 2011), por lo que soy consciente de la conveniencia de inclusión de otros muchos trabajos para otras perspectivas teóricas y lectores. Puede seguirse la bibliografía actualizada sobre la obra en <http://www.tiranobanderas.es/bibliografia.html> [07/12/2019].

- doble*. Sevilla: Alfar.
- BARTHES, R. (1974 [1966]). “Introducción al análisis estructural del relato”. En *Análisis estructural del relato*, R. Barthes (ed.), 9-43. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- \_\_\_\_ (1980 [1970]). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- BOBES, M. C. (1992). “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”. En *El personaje novelesco*, M. Mayoral (coord.), 43-68. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (2018). *El personaje literario en el relato*. Madrid: CSIC.
- BOURNEUF, R. y OUELLET, R. (1985 [1972]). *La novela*. Barcelona: Ariel.
- BREMOND, C. (1977 [1973]). *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- CAMPBELL, J. (1990 [1949]). *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Harper & Row.
- CARDONA, R. y ZAHAREAS, A.N. (1987). *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia.
- CHATMAN, S. (1990 [1978]). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- DELGADO, L. (1992). “Palabras contra palabras: el lenguaje de la historia en *Tirano Banderas*”. En *Summa Valleincliniana*, J. P. Gabriele (ed.), 535-549. Barcelona / Santiago de Compostela: Anthropos / Consorcio de Santiago.
- DOUGHERTY, D. (2000 [1998]). “*Tirano Banderas*, novela transcultural”. En *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, M. Santos Zas et alii (eds.), 145-158. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- \_\_\_\_ (1999). *Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme: estudio sistémico de Tirano Banderas*. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_\_ (2011). *Iconos de la tiranía: La recepción crítica de “Tirano Banderas” (1926-2000)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- DIJK, T.A. Van (1983 [1978]). *La ciencia del texto. Un enfoque multidisciplinario*. Buenos Aires: Paidós.
- DYER, R. (1993). “The Role of Stereotypes”. En *The Matter of Images: Essays on Representations*, 11-18. New York: Routledge.
- EDER, J. (2007). “Filmfiguren: Rezeption und Analyse”. En *Emotion – Empathie – Figur: Spiel-Formen der Filmwahrnehmung*, Th. Schick

- y T. Ebbrecht (eds.), 131-150. Berlin: Vistas.
- EMMOTT, C. (1997). *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- FISHELOV, D. (1990). "Types of Character, Characteristics of Types." *Style* 24, 422-439.
- FORSTER, E.M. (1983 [1927]). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- GENETTE, G. (1972). *Figures, III*. Paris: Seuil.
- GREIMAS, A.J. (1978). "Los actantes, los actores y las figuras". En *Semiótica narrativa y textual*, C. Chabrol (coord.), 183-199. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- GULLÓN, R. (2011 [1966]). "Técnicas en *Tirano Banderas*", en *Iconos de la tiranía...*, D. Dougherty (ed.), 224-263. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2001). "Antologías de cuentos de cine (década de los noventa)". En *El cuento en la década de los noventa*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 415-437. Madrid: Visor Libros.
- HAMON, Ph. (1972). "Pour un statut sémiologique du personnage". *Littérature* 6, 86-110.
- HOCHMAN, B. (1985). *Character in Literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- JANNIDIS, F. (2004). *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter.
- JAUSS, H.-R. (1986 [1977]). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la interpretación*. Madrid: Taurus.
- JUAN BOLUFER, A. de (2000). *La técnica narrativa en Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- LIANO, D. (1984-85). "El problema del héroe en *Tirano Banderas*". *Quaderni Ibero-Americani* 57-58, 36-49.
- LOTMAN, I. M. (1978 [1970]). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- MARGOLIN, U. (1990). "Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective". *Poetics Today* 11, 843-871.
- \_\_\_\_\_. (1995). "Characters in Literary Narrative: Representation and Signification". *Semiotica* 106, 373-392.
- \_\_\_\_\_. (2007). "Character". En *The Cambridge Companion to Narrative*, D. Hermann (ed.), 66-79. Cambridge: Cambridge University Press.
- PHELAN, J. (1987). "Character, Progression, and the Mimetic-Didactic

- Distinction”. *Modern Philology* 84, 282-299.
- PIMENTEL, L.A. (2005). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México DF: UNAM-Siglo XXI.
- PROPP, V. (1977 [1928]). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- RICOEUR, P. (2006). “La vida: un relato en busca de un narrador”. *Ágora. Papeles de Filosofía* 25, 9-22.
- RIMMON-KENAN, S. (2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.
- RODRÍGUEZ, J. (2017). “Introducción”. En *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, R. del Valle-Inclán. Edición en línea: [www.tiranobanderas.es](http://www.tiranobanderas.es) [11/01/2020].
- ROMERA CASTILLO, J. (1978). “Teoría y técnica del análisis narrativo”. En *Elementos para una semiótica del texto artístico*, J. Talens, J. Romera Castillo, A. Tordera y V. Hernández Esteve, 113-152. Madrid: Cátedra.
- RYAN, M-L. (1980). “Fiction, Non-Factuals and Minimal Departure”. *Poetics* 8, 403-422.
- SCHNEIDER, R. (2001). “Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction”. *Style* 35, 607-639.
- SOUTO, A. (2004 [1975]). “Introducción”. En *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, R. del Valle-Inclán, VII-XXXVI. México DF: Porrúa.
- VALLE-INCLÁN, R. del (2017 [1926]). *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, J. Rodríguez (ed.). Edición en línea: [www.tiranobanderas.es](http://www.tiranobanderas.es) [11/01/2020].
- VALLES, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- \_\_\_\_ (2016). “Hacia una nueva propuesta teórica de sistematización de los estratos del texto narrativo. Fábula, trama y relato como planos funcional, actuacional y discursivo”. *Revista de Literatura* LXXVIII.156, 345-367.
- \_\_\_\_ (2017). “Papeles y facetas de los personajes en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza”. *Confluencia. Revista Hispánica de Literatura y Cultura* 32.2, 192-203.
- VILLANUEVA, D. (1990). “La recuperación del personaje”. En *El personaje novelesco*, M. Mayoral (coord.), 19-34. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (2005). *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant lo

Blanch.

ZUNSHINE, L. (2006). *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press.

Recibido el 15 de enero de 2020.

Aceptado el 20 de abril de 2020.