

EL PROBLEMA DEL PROTAGONISMO DRAMÁTICO EN *LOS EMPEÑOS DE UN ENGAÑO*

Serafín González

Universidad Autónoma Metropolitana—Iztapalapa

PALABRAS CLAVE: PROTAGONISTA, ANTAGONISTA, CONFRONTACIÓN, CUMPLIMIENTO, FRACASO

Es importante destacar que *Los empeños de un engaño*, de Juan Ruiz de Alarcón, posee una trama compleja y bien estructurada a partir de la cual se plantean los hechos. Se da expresión, primero, con una gran intensidad dramática, a la confrontación de dos fuerzas opuestas que encarnan en sendos personajes que se mueven con una gran determinación en pos de sus objetivos. Se recrea después la lucha para alcanzar el conocimiento, dejando atrás una serie de equívocos que lo impiden; se concluye con el triunfo del amor y su armonización con las fuerzas sociales. Resulta interesante en este contexto llevar a cabo una breve reflexión acerca de la forma en que se va constituyendo la figura del protagonista de la comedia.

Los empeños de un engaño trata de la relación amorosa que existe entre don Diego y doña Teodora. Las dificultades que se oponen al cumplimiento de la misma son tanto de carácter social como de tipo estrictamente personal. En cuanto a lo primero, el obstáculo consiste en el tradicional impedimento que pesa sobre la posible unión de los enamorados, en virtud de que la dama está comprometida en matrimonio a consecuencia de un pacto familiar. El segundo escollo, inextricablemente unido al primero, nace del hecho de que doña Leonor se enamora del galán y con ello pone en riesgo el secreto que hace posible que los enamorados estén en contacto.

La sencillez de este argumento hunde sus raíces en una circunstancia humana compleja, lo que le otorga una variedad de matices y perspectivas muy sugerentes. El crítico y dramaturgo José Luis Alonso de Santos destaca varias etapas funda-

mentales en el desarrollo de la trama de una obra dramática. Considera, entre otras cosas, la conveniencia de entender dos momentos íntimamente relacionados con lo que él denomina “situación previa” e “incidente desencadenante”. Llama “situación previa” a la circunstancia inmediata anterior al inicio de la acción.¹ La conveniencia de entender la situación previa no sólo radica en que antecede el arranque de la acción, sino que ayuda a entender, por las especiales características que posee, el tipo de incidente que desencadena el conflicto.

En *Los empeños de un engaño* se recrea la circunstancia humana que precede el punto de inicio de la acción haciendo notar la similitud de las posiciones que ocupan varios personajes. Esto se expresa señalando una serie de simetrías que remiten a un mundo fuertemente ordenado. Doña Teodora y don Juan, que son hermanos, viven en la misma casa que doña Leonor y don Sancho, que también son hermanos. Junto a esta relación de parentesco, se presenta el compromiso matrimonial que cada una de las damas tiene con el hermano de la otra. Por supuesto, son los varones quienes han llevado a cabo este pacto familiar, lo cual no es gustosamente aceptado por ninguna de las dos mujeres.

Frente a esta situación que se da dentro de los límites del orden social establecido, se recrea el hecho de que cada una de las damas es parte de una relación amorosa; don Diego está enamorado de doña Teodora y el Marqués de doña Leonor. Ambos jóvenes rondan la calle con la esperanza de entrar en contacto con su respectiva amada. El despertar del sentimiento amoroso es el incidente desencadenante que dispara la acción en ambos casos. Como se advierte, las damas forman parte de sendos triángulos amorosos en los que aparecen como el objeto que se disputan dos galanes. Se expresa con esto la pugna entre lo individual y lo social, entre el amor y el honor. Pero la comedia no se decide por el lado de desarrollar estos dos triángulos amorosos que se dan con cada una de las damas como el objeto en disputa. En lo que se va a insistir fundamentalmente, como ya se ha señalado, es en el hecho de que don Diego está enamorado de doña Teodora y en que intenta acercarse a ella tratando de vencer los poderosos obstáculos que le dificultan el cumplimiento de su objetivo. Llama la atención que el acontecimiento que está en el origen de esta acción, que es el nacimiento del amor entre

¹ Dice el crítico: “Es el punto de partida de la historia que vamos a desarrollar. La potencialidad dramática del incidente desencadenante depende, además de su propia fuerza, de que el espectador conozca quiénes son los personajes de la obra, qué relación social y emocional mantienen, cuáles son sus estados de ánimo, y qué circunstancias dadas intervienen, es decir, los antecedentes del conflicto, y el lugar y el tiempo en que ocurre la acción” (140).

los jóvenes, reciba dramáticamente poco relieve. No se produce, si lo explicamos en términos de Issacharoff, dentro del espacio mimético, sino en el espacio diegético;² es decir, que no se representa en escena, sino que se da relación del mismo por medio del diálogo de los personajes.³ Esto se corresponde con una de las posibles situaciones que contempla Alonso de Santos: “Puede darse el caso —dice— de obras cuyo incidente desencadenante haya sucedido antes de su comienzo, y se inicien ya con el conflicto que este incidente ha generado” (141). Ya avanzada la comedia, a la mitad de la jornada II, Teodora le cuenta a su hermano, entre otras cosas:

Allí, digo, don Juan, que dio don Diego
principio al amor ciego,
que sujetó mi pecho en breve instante;
que como es dios, su flecha penetrante
(no pienso que lo ignoras,
pues tu fe lo acredita)
para volar y herir no necesita
del favor sucesivo de las horas. (Alarcón vv. 1315-1322)

Los empeños de un engaño comienza *in media res*. Como ya se dijo, iniciados los amores entre don Diego y doña Teodora un obstáculo más se suma al tradicional impedimento de tipo social que los separa. Esto ocurre porque doña Leonor se enamora del galán y con ello amenaza no sólo con inmiscuirse en sus asuntos íntimos, sino con hacer que todos se enteren de su relación.

La trama se estructura ubicando exactamente al principio la decisión de doña Leonor de convertirse en sujeto de la acción que tiene como objeto a don

² Se hace referencia con esto a la cuestión fundamental de conocer el lugar preciso en el que se lleva a cabo la acción, que puede ser el “espacio mimético” o el “espacio diegético”. Refiriéndose a esto, Issacharoff explica lo siguiente: “There are two major forms of dramatic space: mimetic and diegetic [...] in the theater, mimetic space is that which is made visible to an audience and represented on stage. Diegetic space, on the other hand, is *described*, that is, referred to by the characters. In other words, mimetic space is transmitted directly, while diegetic space is mediated through the discourse of the characters, and thus communicated verbally and not visually” (215).

³ En los primeros momentos, en la jornada I, sólo se informa que don Diego y doña Teodora están enamorados. No es sino hasta la jornada II, en la parte central de la misma, cuando se sabe cómo fue el encuentro entre los enamorados, la dama lo cuenta a don Juan su hermano.

Diego. Ella se transforma en alguien actuante que piensa realizar un plan para conseguir algo.⁴

En su breve comentario acerca de esta comedia, Antonio Castro Leal afirma lo siguiente:

Teodora y Leonor son las heroínas de la comedia. Los caballeros; como suele suceder en la vida, se mueven a control más o menos remoto según el vaivén de la cerrada estrategia de las damas, que acaba por trastornar los planes de los jefes de familia, que, en el caso, son los hermanos. (122)⁵

Quizá la intensidad con que se manifiesta el antagonismo de doña Leonor frente al objetivo que persigue don Diego, el protagonista de la comedia, ha llevado a que Castro Leal la considere a ella como la heroína junto con Teodora. La opinión del crítico queda en parte justificada, ya que constituye un rasgo muy significativo en esta pieza el hecho de que la antagonista parezca alcanzar el mismo rango dramático que el protagonista dentro de la historia y que incluso dé la impresión de anteponerse a él en algún momento. Pero, además de esto, la forma en que se estructura la trama también puede llevar a pensar que el incidente desencadenante de la acción consiste en que doña Leonor se haya enamorado de don Diego. Esta es la situación inicial de la comedia y en ella lo que sobresale es el aspecto afirmativo de la experiencia que está viviendo la dama y no el hecho de que interfiera en la relación de otros personajes. En este caso, la atención se centra en que la dama experimenta una intensa vivencia cuando ve al caballero y a partir de la misma se propone llevar a cabo su programa de acción. Se recrean las primeras consideraciones e incertidumbres por las que pasa cuando se descubre enamorada de un hombre que ronda su calle y al que no conoce. Todo esto adquiere una especial

⁴ En este punto es conveniente recordar que la forma en la que el dramaturgo ordena los hechos de la historia puede no coincidir, y esto ocurre con frecuencia, con el desarrollo temporal de los mismos. Los términos “fábula” y “trama”, como es sabido, se refieren a estos aspectos. Cesare Segre explica lo siguiente: “En la *fábula* se parafrasea el contenido narrativo, observando el orden causal-temporal que a menudo se altera en el texto; la *trama*, por el contrario, parafrasea el contenido manteniendo el orden de las unidades presentes en el texto” (113). Esto es significativo en el matizado juego dramático que se realiza en la comedia, en virtud de que, antes de la acción que se desarrolla, se recrea la negación de la misma. Desde el primer momento se elabora con muy finos matices la situación ambigua en la que se encuentra la antagonista.

⁵ La comedia que se analiza carece prácticamente de antecedentes críticos, por ello la revisión y polémica se establece, en este caso, con uno de los pocos comentarios existentes acerca de la misma, el cual es, por cierto, muy breve y fue escrito hace 60 años.

fuerza emotiva si se toma en cuenta que sucede antes de que el lector o espectador conozca la circunstancia exacta en la que se produce este despertar de la pasión amorosa de la dama. Se centra la atención en la interioridad del personaje y en un primer momento los hechos se focalizan a partir de la forma en que ella los percibe.

Es hasta después, con la aparición de don Diego, personaje que se introduce en segundo lugar dentro de la estructura general de la trama, cuando se retrotrae la acción al pasado y se permite conocer claramente cuál es el exacto contexto en el que hay que ubicar la pasión que se manifiesta en el corazón de Leonor. De entrada, tal sentimiento queda marcado por la ambigüedad, en tanto que si primero se percibe como positivo debido al carácter afirmativo del deseo que lo impulsa, después se reconoce como negativo en cuanto que se interpone en la relación amorosa existente entre otros personajes. El enamoramiento de la dama no constituye, pues, uno de los acontecimientos que precipitan la acción principal, sino uno de los impedimentos que complican y retardan la conclusión de la misma. Por el lugar que ocupa dentro de la estructura de la trama, puede creerse que este hecho es el que activa la acción, pero no es así.

Pensando en un tipo de personaje con características parecidas a las de doña Leonor, Mieke Bal propone introducir en la nomenclatura del análisis de las acciones el término “antisujeto”. La estudiosa explica:

Una fábula puede tener distintos sujetos en oposición: un sujeto y un antisujeto. Un antisujeto no es un oponente. Un oponente se enfrenta al sujeto en ciertos momentos durante la búsqueda de su meta [...] Un antisujeto busca su propio objeto, y esa búsqueda se encuentra en ciertas ocasiones en contradicción con la del primer sujeto. Cuando un actante posea su propio programa, sus propias metas, y actúe para lograr su objetivo, será un sujeto autónomo. (40)⁶

Puede rescatarse de lo dicho por esta investigadora la idea de que un personaje que obstaculiza la acción de otro no sea recreado necesariamente en términos de su función de simple opositor, sino como un sujeto que tiene a su vez un proyecto vital que lo hace actuar. Esto, entre otras cosas, le da mayor fuerza y complejidad tanto al personaje del que se trate como al conflicto en el que interviene. Tal es el caso de doña Leonor que constituye una antagonista fuertemente caracterizada

⁶ Es importante aclarar que la inclusión de los términos de la cita a la que se hace referencia no se introduce con la idea de adoptarlos como si constituyeran la palabra idónea para definir la cuestión de que se está tratando, sino porque con ellos la autora logra expresar matices importantes para la mejor comprensión del perfil de la antagonista en la comedia que se comenta.

que lucha con vehemencia para llevar adelante su plan de acción. Ciertamente, la oposición de ella a la relación de los enamorados no se origina en el afán de separarlos, radica en el amor que la impulsa hacia don Diego. No puede negarse, sin embargo, el formidable obstáculo que se introduce en la comedia con su presencia en escena. Se advierte con esto el hecho de que el personaje antagonista no puede definirse simplemente en cuanto que se opone a los objetivos del protagonista, sino también como alguien que persigue sus propias metas. De esta manera, la figura del antagonista puede tener en ocasiones, junto a determinado aspecto negativo, una vertiente positiva y afirmativa. Esto último no excluye, sin embargo, que sea la fuerza opositora que retarda el cumplimiento de la acción principal.

Puede pensarse que detrás de la estrategia dramática de dar vida a un personaje femenino en el que la determinación y la vehemencia dan gran fuerza emotiva a su actuación, está el cálculo, en este caso, de recrear a un protagonista cuya trayectoria se afirme con claridad y contundencia. A este respecto Alonso de Santos comenta que: “si un protagonista no tiene un antagonista de la misma talla, que defienda sus intereses (el *statu quo*) con todas sus fuerzas, la historia será más narrativa que dramática. Lo mismo ocurre si al antagonista no le causa ningún problema rechazar el deseo del protagonista” (118). Tanto en el caso de doña Leonor como en el de don Diego se pone en evidencia que la capacidad que manifiestan para ejecutar su objetivo es ante todo la determinación de salir adelante. Ninguno de ellos tiene a su alcance ni el poder ni la sabiduría.⁷

En cuanto a la dama, recordemos que durante un tiempo (específicamente desde el final de la jornada I y en el transcurso de la II), es recreada como la dueña de la situación dramática en la que participa. Ella controla los hechos, tiene que ver con todo lo que ocurre, es emprendedora y tiene muy claro el objetivo que persigue. La manipulación que lleva a cabo no se detiene ni siquiera ante la violencia. La dura e intensa afirmación que hace de sí misma la muestra enteramente dispuesta a derribar cualquier obstáculo que se le ponga enfrente. Este impulso incontenible intenta anular todo aquello que estorba su avance, no hay concesión posible a los demás.

⁷ Mieke Bal comenta lo siguiente: “Manteniendo en mente que cabe considerar el proceso de la fábula como la ejecución de un programa, podemos postular que cada ejecución presupone la capacidad del sujeto para realizarla. Esta posibilidad de actuar del sujeto, su competencia, puede ser de distintos tipos, lo cual nos conduce a una mayor especificación.

La competencia se puede subdividir en: la determinación o la voluntad del sujeto para proceder a la acción, el poder o la posibilidad y el conocimiento o la habilidad necesarios para llevar a cabo su objetivo” (41).

No obstante, esta fuerza arrebatadora que encarna en Leonor no logra sujetar finalmente la voluntad de don Diego quien antiheroicamente, como se sabe, termina lanzándose por el balcón abajo para sustraerse al férreo dominio de la dama y afirmar así su voluntad de no someterse a ninguna clase de presión.

En la jornada II se recrea de forma magistral e intensa las peculiaridades del carácter de dos personajes fundamentales de la comedia. Por una parte se da la emotiva pintura de la personalidad dominante y manipuladora de Leonor. Por la otra, se exhibe la forma de ser de don Diego, que no cede en ningún momento al embate incontenible de la dama. Si ella llega incluso al grado de imponer límites físicos que entorpecen y dificultan la actuación de él, anímicamente no lo desvía ni un ápice de su objetivo ni de ser quien es. En esta jornada se contrasta, de forma por demás interesante, el intento de ella de adueñarse de don Diego, aunque sea por la fuerza y contra su voluntad, con la manera excéntrica y desesperada con que él muestra empecinadamente su nobleza de espíritu, haciendo hasta lo imposible para acudir al llamado del Marqués y batirse en duelo con él. Este hombre valiente y lleno de pundonor, que es encerrado por la dama, es privado de su libertad y experimenta con ello el grado enfermizo de posesividad al que puede llegar el sentimiento amoroso cuando se manifiesta por medio de los celos. Lo hecho por la dama, si bien no frustra el noble impulso del galán, sí cierra la posibilidad del valeroso cumplimiento del mismo.

No cabe duda, la espectacular y emotiva intervención de Leonor, junto al tradicional obstáculo que representan las convenciones sociales, dota de un gran dramatismo la denodada lucha que debe sostener don Diego para alcanzar la posesión de la mujer a la que ama. En contraparte, se insiste con ello en el activismo de la manera de ser del protagonista, así como en la gran determinación que impulsa sus decisiones.

Comenta Anne Ubersfeld:

Contemos en un texto dramático el número de apariciones de un personaje, el número de sus réplicas y el número de líneas que comprende su discurso; en el caso de que estas tres cifras destaquen a dicho personaje es posible que hayamos dado con el 'héroe' de la pieza; pero esto no es suficiente como para deducir que dicho personaje sea el 'sujeto' de la misma. (56)

En *Los empeños de un engaño*, don Diego es tanto el protagonista de la comedia como el sujeto "en torno a cuyo deseo se organiza la acción" (*idem*). La fuerza de los obstáculos que tiene que librar pone de relieve tanto la voluntad como el carácter

fundamentalmente independiente del joven noble. Alonso de Santos destaca que, en general, el protagonista de cualquier drama es “el personaje ejerciendo su libertad ante los obstáculos abiertos por su propio proyecto o meta” (133). El sentido profundo de la actuación de don Diego radica en que es recreado “realizándose en el momento de la elección” (Alonso 131).

Sólo faltaría señalar que don Diego se prueba tanto en el rechazo que lleva a cabo para afirmar su independencia ante doña Leonor (situación que constituye el núcleo de la jornada II), como en su capacidad de buscar el reencuentro y final reconciliación con el ser amado, que es la situación central de la jornada III. La confrontación recrea el conflicto del amor no correspondido, la final avenencia consiste en la unión de la pareja amorosa.

La lucha de don Diego en el transcurso de la jornada II es, primero, para tomar distancia de doña Leonor, a la que no ama. Cuando esto ocurre tiene una desavenencia con doña Teodora, lo que quiere decir que se introduce un conflicto en la relación entre ellos. Lucha también por su honor, cuando pone todo su empeño en asistir al duelo con el Marqués. Esto hace que en la tercera jornada se pase de los temas del desamor y de los celos al tema de la realización amorosa. Para ello, don Diego tiene que esforzarse y por medio un comportamiento activo deshacer los equívocos que lo separan de doña Teodora.

Dice Northrop Frye, tratando de definir la dinámica que sigue una comedia de principio a fin:

En primer lugar, el movimiento de la comedia es, por lo común, el movimiento que va de una clase de sociedad a otra. Al comienzo de la obra, los personajes obstructores tienen a su cargo a la sociedad en escena y el público reconoce en ellos a los usurpadores. Al final de la obra, el recurso de la trama que reúne al héroe y a la heroína hace que una nueva sociedad se cristalice en torno al héroe y el momento en que ocurre esta cristalización es el punto en que la lección se resuelve, el reconocimiento cómico, la *anagnórisis* o *cognitio*. (216-17)

Cuando empieza la comedia, las fuerzas sociales rigen la relación entre los personajes; esto en el sentido de que ya se han llevado a cabo los pactos matrimoniales que se dan entre las parejas. Ciertamente, junto a esta situación inicial en la que cada una de las damas se muestra comprometida en matrimonio con el hermano de la otra, se da el hecho de que también ambas tienen un enamorado con el que están en relación. Frente a las fuerzas sociales, se presenta la fuerza del sentimiento amoroso. “El tema de lo cómico —comenta Frye— es la integración

de la sociedad, que suele adoptar la forma de incorporar en ella a un personaje central” (66). Lo que ahora quiero señalar es el hecho de que es don Diego quien logra hacer que las cosas cambien. Cuando la comedia empieza, él está excluido, por decirlo así, del pacto social; amor y honor se presentan incluso como elementos excluyentes entre sí. El sentimiento que impulsa al joven hacia Teodora aparece como una fuerza de carácter individual que se confronta con las exigencias sociales. Pero este noble caballero consigue finalmente ser integrado a la sociedad, la cual, por el solo hecho de aceptar la relación amorosa de él con Teodora, muestra un lado más flexible. No se niega, huelga decirlo, la importancia de las reglas sociales, pero al dar cabida dentro del matrimonio al sentimiento amoroso se humanizan y pierden el carácter de un frío contrato.

Don Diego consigue, pues, integrarse a la sociedad en la que vive, situación que va desde las escasas posibilidades del principio de cumplir con el objetivo que se propone (obtener a Teodora) hasta que, llevado por una gran determinación, por una real convicción en los valores en los que cree, consigue al fin la posesión de la mujer a la que ama por medio del matrimonio.

En esta comedia se reconocen dos límites que pueden impedir la libre realización de los seres humanos. Uno, el que menciona Frye, consiste en las convenciones y prejuicios sociales que establecen rígidamente los modelos de conducta a seguir. Otro, que en el caso que comentamos inquieta especialmente al dramaturgo, es el individualismo extremo, cuando alguien intenta someter a los demás a los caprichos de su voluntad. Esto se da mediante la manipulación, el chantaje y una serie de conductas irracionales que pretenden hacer que los otros se comporten a la medida de los propios deseos. Está, por un lado, el compromiso matrimonial pactado por los hermanos de las damas; por el otro, el individualismo desatado de Leonor. En medio, se encuentra la pareja amorosa, que toma distancia con respecto a ambas fuerzas para alcanzar el cumplimiento de su amor.

Obras citadas

- Alonso de Santos, José Luis. *La escritura dramática*. Madrid: Castalia, 1999.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra 1985.
- Castro Leal, Antonio. *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*. México: Cuadernos Americanos, 1943.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

- Issacharoff, Michael. "Space and Reference in Drama." *Poetics today*. 2.3 (1981): 211-224.
- Ruiz de Alarcón, Juan. *Obras completas*. T. 1. Ed. Agustín Millares Carlo. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Übersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1998.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.