

EL PARALENGUAJE EN EL TEATRO DE AIMÉ CÉSAIRE Y DE DOMINGO MIRAS: UNA APROXIMACIÓN COMPARADA AL DISCURSO NO VERBAL

ANDRÉ MAH

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I- CAMEROUN

Resumen: El hombre ha pretendido siempre salir de la incomunicación por medio de una serie de lenguajes. Si la palabra sigue siendo el vehículo más importante (quizá debido a su poder de traducir los demás) que usan los hombres para comunicarse, estrechamente ligada a ella está la comunicación no verbal, siendo el paralenguaje una de sus formas.

Palabras claves: Comunicación, lenguaje, paralenguaje, kinésica, proxémica, Miras, Césaire.

Résumé: A travers une série de langages, l'homme a toujours cherché à sortir de l'incommunication. Si le langage verbal reste le véhicule le plus important (à cause peut-être de son pouvoir de traduire les autres) qu'utilisent les hommes pour communiquer, il y a à côté et étroitement liée à lui la communication non verbale, et une de ses formes est le paralangage.

Mots-clés: Communications, langage, paralangage, kinésique, proxémique, Miras, Césaire.

Abstract: Different types of languages are used by the human kind to sort out the problems caused by the lack of communication. The particularity of verbal language as vehicle of communication lies in its power to express further possible languages available to communicate. But there is an affinity with non verbal communication and one of its manifestation is called paralanguage.

Key word: Communications, language, paralanguage, kinesic, proxemic, Miras, Césaire.

INTRODUCCIÓN

Hay una tendencia por considerar el discurso teatral como el conjunto de signos lingüísticos producidos por una obra teatral. Sin embargo, teniendo en cuenta la disposición formal del texto teatral para ser representado, sin duda es más pertinente precisar que se trata del conjunto de los signos lingüísticos previos atribuidos al autor como sujeto de la enunciación¹. El discurso teatral es, entonces, el conjunto de mensajes emitidos por el autor dramático, mediante todos los

¹ Nos referimos a los trabajos de Spang (1991) y Uberstfeld (1978), entre otros.

signos verbales y no verbales producidos por la representación cuyo emisor plural son el autor, el director de escena, los diversos técnicos y los comediantes.

En esta perspectiva, el sistema lingüístico o verbal, al no ser el único que se usa en la interacción de las personas de la vida real, no será, por consiguiente, el único que usen los personajes de las creaciones literarias en general, y sobretudo del teatro en particular, que se distingue de las otras por ser, además, espectáculo. El hombre, como explica Romera (1994: 177), *por medio de una serie de lenguas, lo que ha pretendido es salir de la incomunicación*. De modo que si la palabra es el vehículo más importante que usan los hombres para comunicarse, estrechamente ligada a ella está la comunicación no verbal. (Flora, 1986; Knapp, 1982; Hall, 1959; Efron, 1972, etc.).

De todos modos, ya no hace falta demostrar la importancia de lo no verbal en la comunicación (y la literatura es una de sus formas). A pesar de que todavía son escasos los trabajos que se hayan preocupado por sondear los textos literarios para descubrir el valor dinámico de lo no verbal, hay que resaltar que, en los últimos años, se ha acelerado el interés por estos otros lenguajes, según consta en la exhaustiva bibliografía reseñada por Romera Castillo (1994).

En el marco de un artículo —que tiene sus limitaciones— no podremos presentar un análisis exhaustivo del discurso no verbal, sino ofrecer, a partir de unos cuantos ejemplos, su manifestación paralingüística en la producción teatral de Miras y de Césaire.

1. EL PARALENGUAJE POYATOSIANO

De manera general, existe una confusión en la manera en que se concibe el paralenguaje. Por lo general, el concepto de paralenguaje suele corresponder a lo no verbal, es decir a aquello que sirve para reforzar lo verbal, para sustituirlo, para complementarlo, poner énfasis en algún aspecto, para repetirlo o para regular el flujo comunicativo. Sin embargo, en esta definición caben tanto el paralenguaje como la kinésica y la proxémica. Un enfoque más pertinente considera el paralenguaje desde la perspectiva de lo que Poyatos (1994b, II : 17) denomina la *Estructura Triple Básica* de la comunicación humana. El segundo elemento de esa Estructura sería el paralenguaje, constituido tanto por aquellas modificaciones que sufre la palabra (la del lengua-

je verbal) como por las construcciones sonoras distintas de las propiamente léxicas: **estamos ante manifestaciones vocales pero no verbales**. Poyatos (1994b, II: 28-29) lo define como

[...] las cualidades no verbales de la voz, modificadores y sonidos producidos o condicionados en las zonas comprendidas entre las cavidades supraglotales (desde los labios y orificios nasales hasta la faringe), la cavidad laríngea y las cavidades infraglotales hasta los músculos abdominales que usamos consciente o inconscientemente reforzando o contradiciendo el mensaje lingüístico, kinésico o proxémico, bien simultáneamente con la palabra o alternando con ella².

Sin entrar en los detalles, examinaremos en algunas obras dramáticas las modulaciones de la voz, los tonemas, etc., o sea conductas paralingüísticas que, descritas o no, pueden ser “oídas” y “vistas” por los receptores más sensibles. En este sentido, Poyatos (1994a: 148) destaca unas cuantas maneras que se usan para evocar el paralelenguaje en el texto, siendo una de ellas la personalidad del personaje: a través de su conducta paralingüística queda reflejado su estado anímico o emocional.

En *La venta del Ahorcado*, por ejemplo, es posible observar los estados de ánimo de Donata y la relación que tiene con los demás personajes de la obra. Es indudablemente el personaje más rico en personalidad y matices lingüísticos, y esta riqueza trae el uso muy abundante de **exclamaciones e interjecciones**. Se presenta por primera vez en escena con un: *¡Ay, Jesús! ¡Ay, aay, aaah!*. En la mayor parte de los casos, forma frases exclamativas con alusiones sagradas y religiosas, que contrastan con el tipo de vida que ella lleva y, sobre todo, con el acto sexual que está llevando a cabo y el escepticismo que muestra ante lo sobrenatural: *¡Ave María, no estará muerto!*, exclama ante el silencio y la pasividad del cuerpo/cadáver de don Terencio, al igual que ante el sobresalto que le produce el ciego herido: *¡Ave María! ¿Qué le ha pasado?*, ante **la ilusión** de conseguir la tan deseada herencia de la venta: *¡Jesús, qué lotería!*. Recurre a expresiones de la misma naturaleza ante la tormenta: *¡Jesús, qué tormentón!*, o para expresar su disgusto: *¡Ay, Jesús!*. **El cansancio** ante la ineptitud de su marido lo manifiesta con un *¡Madre de la miseri-*

² Poyatos (1994b, II) ofrece un esquema en términos de cuatro categorías que corresponden a : (i) las cualidades primarias (timbre, tono, entonación, volumen, etc.), (ii) los modificadores calificadoros (control glotalico, velar, etc.), (iii) los modificadores diferenciadores (cuchicheo, lloro, risa, etc.), (iv) los alternantes (consonantes o vocálicos o silencios, etc.).

cordia!. El terror por la llegada de las Muertes la hace acogerse a la divinidad: *Que Dios nos ampare*, y en el interrogatorio jura *Por Dios y por la Virgen María* la declaración del suceso.

A pesar de ser víctima de un sistema social que la explota, ella se defiende y es capaz de mandar, en **tono imperativo o exhortativo para animar** a su criado remolón: *Venga, deja ya de sobar el muerto, que tiene que ir a Jevar; Aviva; ¡Ariche! Me has oído!, ¡No tienes la paciencia!* También **anima a su marido** con el mismo tono y la misma clase de expresiones *Vuela, ¡Aviva, que te mueres!* **Apremia a su suegra** con la misma entonación: *¡Venga, corra!* Se enfrenta a Nando y Banderas, que la quieren violar, **con violencia**: *¡Viento! Iros a hacer puñetas.* Con la misma **sequedad** echa a doña Madrona de su casa cuando ésta la insulta: *¡Esa es la puerta!; ¡Aire!; ¡Ea, se acabó! ¡A la calle! ¡Fuera de mi casa, ¡Fuera!*. Podemos recordar también en el mismo sentido el **tono irónico** que emplea tras la muerte de don Terencio, tono en el que deja salir todo el veneno acumulado durante los años de explotación y de su misión (Miras 1986: 29-30).

El final del conjuro brujeril, en la misma obra, manifiesta el comportamiento paralingüístico de la Tía Conejita que pasa de la ilusión inicial, en la que **impone silencio**, a posteriores **expresiones de desengaño**:

La Tía Conejita. —¡Ssss! Saldrá revoloteando un murciélago de la olla (...)

Donata. —¡Ay, pobre! ¡Ya puede esperar sentado!

*La Tía Conejita. —¡Cállate, carajo! Cállate que ya se le oye que quiere salir (...)
¡No sale, no sale el puñetero! (...) Te has reído de mi Pata de Cabra! ¡Me has engañado como una novicia! ¡Cornudo, cabronazo, me has puesto en evidencia de mala manera, delante de esta joven! ¡Ay, qué hijo de puta! ¡Ay, qué maricón! ¡Ay, ay! (Miras 1986: 46-47).*

Lo que caracteriza paralingüísticamente al marido de Donata, Juanico, el de la venta, es el **silencio**. Solo se muestra locuaz bajo la presión del **miedo** que aflora en su voz en la escena del espanto, por ejemplo: *¡Ay, Virgen! ¡Ay! ¿Estáis vosotros ahí? ¡Ay, qué susto, qué susto! ¡Ay! ¿No estaba cuando vinisteis? ¿No estaba? ¡Ay, yo me ahogo! ¡Me da un ataque! ¡Está en la puerta! ¡Ay!* (Miras 1986: 53-54). La **histeria** que lo domina en este momento despierta en él el fervor religioso de expresiones como *¡Virgen del Soliente!, ¡Santo Cristo del madero!*. La **ira** es el otro resorte de su compor-

tamiento paralingüístico expresado en el **tono insultante y amenazador**: *¡Mala sangre!*; *¡Sangre negra!*, *¡Lo que no tiene usted es vergüenza!*, *¡No, no la tiene!*, *¡Y se la voy a enseñar yo a correazos!* *¡A correazos, sí, señora!*.

Entra también en el repertorio paralingüístico la **dificultad en la comunicación** de los guardias, su **autoritarismo** que convierte el lenguaje en un medio de **intimidación** que se refleja en **mandatos apremiantes**: *¡A ver, papeles!*; *¡A ver, repite eso!*; *¡Silencio!*, *¡He dicho silencio!*; en **insultos y amenazas**: *Descarga y abre la caja*; *¡rápido, que es para hoy!*; *Vamos a ver ese muerto y ya hablaremos*; *Te la has buscado, bergante* (Miras 1986: 74)

En *La Saturna*, la personalidad de la madre de la moza que Saturna está rectificando oscila entre el **insulto**, la **amenaza** y la **adulación**. Insulta a su hija: *¡Ay, puta!*, *¡quieta, putona!*, etc., la increpa: *ten fuerte, melindrosa*. Sin embargo, trata con cortesía y extremada amabilidad a Saturna, porque la está sacando del aprieto: *¡Ay, Saturna, qué manos de abadesa!* *¡Manos de Reina de España!*; le produce congoja el pago del arreglo: *¡Que nos cuesta lo que no tenemos!*. En la moza deshonrada, el dramaturgo ofrece una personalidad tímida pero de comportamiento liberal y de un **tono humorístico**:

Saturna. –Y a ti, Teresina, ¿te parece bien el mozo?

La moza. –(Aún algo llorosa) A mí, sí, señora.

Saturna. –Pues, ¿cómo le hiciste tan malas ausencias que te holgaste con otro, prenda mía?

La moza. –(vergonzosilla) También me parecía bien.

Saturna. –¡Ay qué amor de inocencia! ¿Así, a tí te parecen bien todos?

La moza. –(Más animada) Los hombres, sí, señora (Miras 1974: 22)

Las alumbradas de la Encarnación Benita está repleta de conductas paralingüísticas. El inestable carácter y el desequilibrio de sor Luisa, por ejemplo, aparecen acompañados de un paralenguaje (a través de las modulaciones de la voz) que ratifica esos rasgos psicológicos. Su primera intervención en escena es un **grito histérico**: *¡Aaaayy!* *¡Milagro de Dios!* *¡Milagro!* *¡Vengan, vengan a verlo!*... Desde este momento, las didascalias recalcan los **continuos cambios de su ánimo**: *Palmotea feliz*; *asustada, cogiéndose al regazo de la priora*; *estalla en llanto*; *cada vez más contenta (...)* *canturrea bailoteando*; *gritando cada vez más*; *aullando enloquecida (...)* *corre con estrépito derribando objetos y dando voces*; *aullidos de sor Luisa María*; *grita, agotada por las*

lágrimas; abstraída; con tono ligeramente infantil; tímida de nuevo; gritando, con reciente delirio (...) furiosa; aullando...etc. La también endemoniada sor Anastasia habla *con voz masculina metálica y dura, pero clara*, etc.

Si analizamos *Las brujas de Barahona*, comprobamos asimismo que **la voz**, como rasgo de estilo, modulada en forma de **gritos y de estructuras exclamativas** que responden a diferentes actitudes de los personajes. Casi todo en esta obra es **estentóreo y desgarrado**. A veces, los **gritos** de los seres humanos se tornan **bestiales** por causa del dolor y el miedo: Catalina Martínez *brama* acosada por los golpes de su marido; Quiteria *lanza aullidos de dolor* cuando recibe las pedradas de sus convecinos. En otras ocasiones, la intensidad de **la voz gritada** es tal que supera a otras voces simultáneas. Así, por ejemplo, cuando Quiteria es apaleada por el arriero, sus gritos se superponen a la voz del predicador que con el *Dies irae* consigue adueñarse de la escena.

Césaire también hace gala de un repertorio paralingüístico tan rico que permite representar la trama de *Une saison au Congo* por medio de los signos paraverbales. La lucha por la libertad se manifiesta ya, antes de la independencia, a través de los comentarios subversivos del *bonimenteur*. La escena se desarrolla *bajo la mirada más o menos inquieta de los (...) policías belgas*, y provoca *las risas y los aplausos* de la multitud agrupada alrededor. El día de la independencia, los discursos del Rey belga Basilio y del Presidente Kala son recibidos, respectivamente, por un *frío silencio y aplausos inquietos* de la concurrencia, mientras el de Lumumba suscita un *momento de éxtasis* en la multitud, y el *estupor y pánico* entre los banqueros belgas. Sin embargo, la independencia significa también las reivindicaciones intempestivas de los compatriotas soldados que provocan en el Primer Ministro un *arranque de rabia*:

Rien d'autre? Salauds, vendus, Flamands, tous des Flamands! Flamands et bâtards de Flamands. Quand je pense que pendant cinquante ans, ils ont rampé devant le Belge, et nous n'avons pas plutôt posé nôtre cul sur un fauteuil, que les voici à nous mordre les jarrets (Césaire 1973 : 35)

Otra traición de la independencia procede del general Massens que con una *voz de trueno*, ordena a sus paracomandos belgas agredir al Congo: *Soldats, en avant*, mientras el tocador de Sanza reacciona *lanzando gritos de guerra congolese*: *Congoleños! Luma! Luma!*. Solo el loco, personaje cuyo oficio consiste en insul-

tar a los dirigentes de la nación, añora la época colonial, *gruñe y declama*: ¡Ah! *Dios de los cristianos, ¿por qué has permitido que los blancos se marcharan?...*

Otro problema con el que tiene que enfrentarse Lumumba es la rivalidad entre sus dos amigos, M'polo y Mokutu, que provoca una *algarabía* de la multitud y un gran disgusto por parte de Lumumba que interviene *violenta-mente* con sequedad: *Assez!...* Además, el complot contra el pueblo congoleño es inminente y Lumumba lo presiente en un sueño del que *despierta sobresaltado* con un *Hein!* El anuncio de su destitución lo deja un instante postrado, antes de reaccionar, luego, *con furia*: *Le salaud! Mais il n'a pas fini d'entendre parler de Lumumba Patrice! Fait ! C'est moi qui l'ai fait !...* (Césaire 1973: 75). Pero, ya es tarde.

En *La tragedia del rey Christophe*, cada vez que el maestro de ceremonias entra en escena, interviene siempre con un *tono doctrinal y técnico*; Hugonin y Chanlatte están siempre *canturreando* el primero y *declamando* la segunda. En cuanto a Christophe, defiende, en la primera escena, la libertad de su pueblo con una *terrible entonación de voz contrastando con la frialdad precedente*, en su enfrentamiento con Pétion. Si el pueblo, a través del ciudadano segundo *se ríe amargamente* de ello al principio, se siente luego *cada vez más excitado* con la perspectiva de saberse digno de ser libre. Es que Vastey, el colaborador más fiel de Christophe ya ha tratado de explicar, de manera *indolente* primero, luego *complaciente*, y por *último alzando el tono y como si arengara la masa*, los designios del rey negro. El mismo Christophe reacciona *con un sobresalto* al oír el tam-tam de su pueblo que baila en vez de trabajar, y *con voz suplicante*, explica la importancia de la Ciudadela cuya visión lo deja *alucinado*. Vuelve a recordar el *aire amenazador* al final cuando sus oficiales le traicionan.

Podríamos bucear en todas las obras de Miras y Césaire y encontraríamos, sin ninguna duda, numerosos comportamientos paralingüísticos del tipo reseñado antes. En todo texto de teatro, si vamos más allá de la simple lectura para situarnos como espectador en una relación acústico-visual, es fácil descubrir la vivificación de ese texto mediante los repertorios no verbales del tipo que acabamos de ejemplificar.

Hacemos nuestras las palabras del célebre filósofo español Ortega y Gasset (1957: 134) que pensaba que:

Las palabras no son las palabras, sino cuando son dichas por alguien (...) son los seres humanos que hablan (...) con la precisa inflexión de voz con que se pronuncian, con la cara que ponen mientras lo hacen, con los gestos concomitantes, liberados o retenidos, quienes propiamente "dicen". Las llamadas palabras son sólo un componente de ese complejo de realidad.

Desde esta perspectiva, podemos intuir las inflexiones de la voz que acompañan los distintos sociolectos o idiolectos que existen en las obras. Al recrear el teatro las situaciones de la vida real, nos es fácil imaginar el tono invocatorio y ritual de los conjuros realizados por las brujas en *Las brujas de Barahona*, el recitativo de los diferentes obispos a la hora de las letanías en *La tragedia del rey Christophe*, el solemne y reclamativo de las diferentes actas del proceso de Donata o de Torralba respectivamente en *La venta del Ahorcado* y *El doctor Torralba*; el habla específica de los campesinos antillanos en *La tragedia del rey Christophe*³.

En definitiva, a través de la parte del discurso y las descripciones o evocaciones de cualquier otra actividad, podemos intuir el paralenguaje que el autor describe o no describe.

2. LAS CUALIDADES Y LAS FUNCIONES CUASI-PARALINGÜÍSTICAS DE LOS SONIDOS EXTRASOMÁTICOS Y AMBIENTALES

Según Poyatos (1994 a: 151), existen en el mundo del texto –bien precediéndolos, siguiéndolos o simultáneamente a ellos– el resto de los sonidos que podemos generar corporalmente, así como los del ambiente circundante. Al examinar las obras de Miras y de Césaire, uno se da cuenta de que el mundo sonante abarca, más allá de los sonidos estrictamente humanos, los sonidos ambientales: son gritos y ruidos que contribuyen a moldear las sensaciones, los sentimientos y las reacciones de los personajes o a caracterizar los ambientes.

En *El doctor Torralba*, por ejemplo, los sonidos sirven para delatar acciones que transcurren en la penumbra, anunciar cambios en la acción o provocar la sorpresa. En la primera parte del acto I, de lo que está ocurriendo en el lecho de Madona Rosales dan cuenta *algún suspiro, el ruido de algún beso o*

³ En el caso preciso de las obras de Césaire, traducidas al español, es indispensable recurrir a la versión original para poder *oír* sus entonaciones y su expresión apocopada y sincopada;... etc.

palmada, alguna suave queja, tal vez algún jadeo. Las campanadas de un reloj provocan el cambio que se advierte en la turbación (que) toma la plaza del deleite, y el debate (que) sustituye a los arrullos, mientras que un alarido de Madona Rosales interrumpe la conversación que sostenían Torralba y Morales. En la segunda parte, ráfagas de bullicio popular, escuchadas desde los aposentos de doña Leonor, preparan la escena de las máscaras; golpes en la puerta anuncian la intrusión de Zúñiga; el rumor de las máscaras en la calle se convierte en un torbellino de voces agudas y rústicos instrumentos que se convierte en la móvil masa de disfraces, dotada de una especie de alma, rítmica y orgiástica, que enajena las mentes y convoca al delirio. Frente a tal estridencia, Torralba percibe agradables armónicos sonos en el espacio aéreo, para volver a escuchar el estrépito en el asalto a la Ciudad Eterna en el acto II. Nada más llegar a tierra, del interior de un edificio salen ruidos mezclados y varios que denotan alboroto en las profundidades de las entrañas de la casa: estrépito de muebles que caen, gritos de mujeres, alguna interjección alemana o española (Miras 1991: 151). Del contenido robado de los sacos de Escalona, Aredaño y Faris, hablan metálicos tintineos.

Quizá sea, de esta obra, el mayor efecto sonoro el que anuncia la procesión con el obispo, durante aquella noche del Saco de Roma: *Se deja oír un ruido que se aproxima: una campanilla que suena a cortos intervalos, redobles solemnes de tambor, cantos latinos* (Miras 1991: 159). La percepción de estos sonos hace exclamar a un soldado: *¡Una procesión de cuervos del Papa!*, mientras que unas voces cantando *Liberame, Domine...* provocan nuevos comentarios.

En *Las brujas de Barahona*, las sensaciones auditivas ocupan también un lugar preferente entre todos los demás factores y son de diversa índole. Si el grito es el elemento caracterizador de su discurso, esas mujeres ocultas en la vida cotidiana, escandalizan la noche con sus manifestaciones estridentes. El mundo sonante de la obra está así configurado por palabras y gritos, risas, llantos, latigazos, maullidos, el viento (que) silba, las campanas (que) tañen, los tambores que redoblan...etc. Estos elementos auditivos, a veces, tienen una función proléptica. Por ejemplo, el peligro que se cierne sobre estas mujeres hechiceras, al final de la escena 1 de la primera parte, se percibe por un grito de la Ansona y ruidos de carreras y voces que se acercan rápidamente; la Pajarera, menos diestra para escapar que las otras, es apresada; de lo que suce-

de solo percibimos *los gritos convertirse en quejas y náuseas, alternando con golpes sordos*. Mientras se está azotando a la Pajarera, en la escena 2, la didascalía destaca otros sonidos: *se oyen aún lejanos, pero nítidos, destacando sobre la masa de voces, redobles de tambor espaciados, que se aproximan*.

La acotación inicial de la escena 4 está repleta de estos efectos sonoros que configuran el ambiente brujeil en el que morirá la hija de Catalina. Solo el llanto del niño es la señal de una nueva situación: Pedro y Catalina duermen; el sueño de ella está perturbado por movimientos, *quejas y gemidos*; el marido *ronca*; *aúlla el viento por los altos y afila su silbo en la chimenea*. Entre tanto, los gatos *maúllan* por las techumbres y *se les oye golpear las tejas, lanzando irritados alaridos, casi humanos*. Cuando ese alboroto se detiene, *el llanto de un niño pequeño, un llanto terrible, exigente, rabioso* provoca la cólera del padre. Lanza éste un *rugido*, mientras se sigue oyendo a la mujer que *gime, gruñe y maldice entre dientes, rebulle en la cama, respira hondo*. *El llanto infantil se entrecorta* y cesa. Poco después, tras el silencio impuesto a la criatura, *se repite el maullido largo, ominoso, interminable*. Apenas finaliza, estalla un *coro de risotadas cascadas y contenidas; parloteos ininteligibles a media voz, salpicados de risas; se oyen al principio en el tejado, pero después lo llenan todo*. Se apaga el candil, y se perciben sombras que cruzan en todas direcciones, *aumentando los ruidos*. De nuevo *prorrumpe el coro de carcajadas, ahora altas y fuertes*, y la mujer da un *terrible alarido*, haciéndose el silencio, mientras ella zarandeo a su marido (Miras 1992b: 117). Con esta larga didascalía y todos estos sonidos, el dramaturgo nos hace participar en el mundo fantástico de la brujería. Igual procedimiento emplea Miras para introducirnos en el campo de Barahona, en la escena 2 de la segunda parte: un derroche de sonidos se une a efectos visuales para componer la escena del aquelarre en la que *risas, cuchicheos, sones y murmullos inundan el escenario*. Las brujas *hablan, gritando, a coro, rien, tocan el adrede, cantan, dan palmadas; músicas y cantos estridentes* acompañan el momento de la orgía.

Césaire también recurre a estas sensaciones auditivas como efectos de teatralidad. Sin embargo, el laconismo de sus didascalías vertidas esencialmente hacia la puesta en escena (quizá también la problemática planteada) hace que no podamos gozar del auténtico derroche de efectos sonoros que encon-

tramos en la dramaturgia de Miras. Como es de esperar, el sonido más oído y que corre en las venas de las obras es el del tam-tam. Suena su voz muchas veces en *Y los perros callaban* para animar al Rebelde, hacerle recobrar energías para que pueda proseguir su lucha y, al final, saludar su victoria. En *Une saison au Congo*, profiere sus sonidos bélicos en respuesta al grito de guerra lanzado por el tocador de *sanza*, para convocar al pueblo a movilizarse ante la agresión belga. En *La tragedia del rey Christophe*, el redoble del tambor (escena 1 del acto II) viene a recordar al pueblo indolente la necesidad del trabajo. Y cuando el tiempo meteorológico se opone a la edificación de la Ciudadela con *estrépitos de truenos y explosiones* provocando la confusión, solo la conjunción de los sonos de diversos instrumentos de música permite al rey fustigar y conjurarlos:

Capataz, haga redoblar los tambores. Toque y sople la gran bocina⁴ con toda la fuerza (...) de sus pulmones, para hacer callar al trueno; el címbalo para oponer el rayo al rayo; el cuerno, nuestra caracola visceral, para desencadenar contra la ciega violencia (...), más fuerte el pequeño tambor de abordaje⁵ para fustigar las lluvias... (Césaire 1972: 81)

Junto con el tam-tam, otros elementos auditivos cumplen la función que subrayamos al iniciar este apartado: moldear los sentimientos, las sensaciones y las reacciones de los personajes.

Los últimos sonidos que oímos traen la tragedia: *la detonación (que) resuena en la alcoba del rey y cuyo ruido repercute más y más lejos* anuncia la muerte del rey Christophe, enterrado más tarde entre *salvas de cañón y eructos del tam-tam*.

Es también muy rica en efectos sonoros la escena final que celebra la muerte-victoria del Rebelde en *Y los perros callaban*: una profusión de gritos y una variedad de ladridos vienen a significar la devolución de la palabra a los que antes “callaban”: *los gritos de las nubes, los ladridos del tam-tam, de los perros guardianes, de la furia de las linfas, etc.*

⁴ *Vaxine* en el original: es un instrumento de música constituido por un tronco de bambú.

⁵ *Tambour rabordaille*: pequeño tambo cilíndrico de dos pieles; designa también el ritmo rápido con que se toca este instrumento.

3. LA CULTURA, UNA FORMA DE LENGUAJE

En fin, en el caso preciso de las obras que estudiamos podríamos añadir otros modos de evocar el paralenguaje relacionados con el contexto situacional externo, específicamente cultural, ya que según Poyatos (1994 a), la cultura se puede considerar como un conjunto de formas de lenguajes, entre las cuales cabe destacar la estructuración del espacio.

En efecto, la configuración del espacio es elocuente: de manera general, en las obras de Miras, el espacio cerrado (casuchas de las brujas, la venta de Donata y Juanico, los diferentes conventos, etc.) funciona como una metonimia de España, y en el contexto de la época simboliza la prisión física y sobre todo moral: connota la miseria y la ignorancia o la arbitrariedad y la intolerancia. Se opone al espacio abierto de la calle, el mar, el extranjero (Las Indias, Italia, etc.) que significan la libertad.

En el contexto africano y dentro de la dinámica de la negritud expresada en el teatro de Césaire, un espacio abierto como el mar *quiere decir* peligro, amenaza, por los motivos conocidos:

- a) Del mar llegaron los barcos de los negreros que cazaban a los negros como conejos para el gran “comercio triangular” Europa-África-América.⁶ En las calas de esos barcos iba encadenado lo más joven y lo más sano de África; los que se morían de las múltiples torturas servían de alimento a los tiburones (Césaire 1974: 176; 1972: 21, 123).
- b) La conquista colonial se hizo también desde el mar, desde los puertos.
- c) La presencia del barco francés en aguas de Haití (Césaire 1972: 20) simboliza la presencia del neocolonialismo siempre en acecho para acabar con la independencia del joven Estado (también símbolo de los Estados africanos)

Este espacio se opone, por tanto, al de la casa, que significa intimidad, pero sobre todo paz, refugio y seguridad (caso de Lumumba en *Une saison au Congo*).

Del mismo modo, el campo objetual es también hablador: algunos objetos, por su valor simbólico o referencial, parecen dotados de vida y representan los espa-

⁶ Piénsese en la trata de los negros novelizada y peliculizada en *Raíces* por Alex Haley.

cios o los personajes a los que pertenecen. El juego **luz/oscuridad**, en todas las obras, es un lenguaje; la red del cuadro IX de *La Saturna* significa la trampa social en que cae gente de la condición social de Saturna; la indumentaria de las tres Muertes de *La venta del Ahorcado*, hecha de telarañas y calaveras ya es **una tarjeta** de visita de sus propietarios: son fantasmas del pasado; la sepultura de sor Ana María de Loyasa es el reflejo vivo de las jóvenes religiosas enclaustradas de *Las alumbradas*. En la indumentaria, la corta melena, la espada y la expresión enérgica se ve y se lee la completa catadura varonil de Catalina de Erauso en *La Monja alférez*. Es como si estuviera escrito en su frente: **soy hombre**, de igual modo que el cetro de Christophe en *La tragedia del rey Christophe* quiere decir: **soy rey**. Cuando convierte su cetro en bastón para educar a su pueblo, Christophe se convierte automáticamente en un **rey despótico**.

En ocasiones el diseño del espacio con sus objetos por parte de nuestros dramaturgos se hace por medio de una descripción cuya precisión y fuerza plástica induce a hablar de *decorado verbal*: señalamos la sacristía con su cuadro de Velázquez (el Cristo crucificado), las velas encendidas...como metonimia del convento en *Las alumbradas*, el palacio de Volterra en *El doctor Torralba*, con sus rojos damascos, sus columnas de mármol, sus bustos de césares que coronan varias peanas, etc., como enseña luminosa del esplendor de la Italia renacentista. Podríamos multiplicar indefinidamente los ejemplos.

CONCLUSIÓN

En conclusión, los repertorios no verbales de la vida real, en la comunicación oral, están también presentes en el lenguaje escrito de la literatura, aunque no parecen fácilmente observables. En general, la novela, el texto de teatro o la representación teatral están compuestos por una pluralidad de códigos, ofreciendo al receptor una información que viene dada en primer lugar por la palabra, pero también por otros sistemas de signos que componen lo que hemos denominado, con Barthes, una verdadera *polifonía informativa*. Estos repertorios no verbales están puestos de manifiesto explícitamente por medio de signos verbales pero también el creador ofrece, implícitamente, al lector una serie de posibilidades multisensoriales que este puede revivir y recrear según su sensibilidad y su competencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Estudios críticos

- Davis, F. (1986). *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza.
- Efron, D. (1972). *Gesture, race and culture*. La Haya : Mouton.
- Knapp, L.M. (1982). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- Ortega y Gasset, J. (1957). *Comentario al Banquete de Platón*. Obras completas, IX.
- Poyatos (1994). «Paralenguaje y sonidos extrasomáticos en la novela: perspectivas semiótico-comunicativas a través de los estudios de comunicación no verbal», en *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*, 141-155. Madrid: UNED.
- (1994b, I). *La comunicación no verbal. Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid: Istmo.
- 1994b, II). *La comunicación no verbal. Paralenguaje, kinésica e interacción*. Madrid: Istmo.
- (1994b, III). *La comunicación no verbal. Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Madrid: Istmo.
- Romera Castillo, J. (1994). «Repertorios extraverbales en la comunicación literaria», en *Signa*, 1, 75-207.

Obras dramáticas citadas

- Miras, D. (1974). *La Saturna*, en *Pipirijaina*, Texto A, 15-74.
- (1985). *Las alumbradas de la Encarnación Benita*. Madrid: La Avispa.
- (1986). *La venta del Ahorcado*. Murcia: Universidad.
- (1988). *De San Pascual a San Gil*. Madrid: Alhambra.
- (1991). *El doctor Torralba*. Roma: Ed. Bulzoni.
- (1992a). *La Monja Alférez*. Murcia: Universidad.
- (1992b). *Las brujas de Barahona*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Césaire, A. (1956). *Y los peros callaban*. Buenos Aires: Ed. Librerías Fausto, (1974).
- (1963). *La tragedia del rey Christophe*. Barcelona: Barral, 1972.
- (1967a). *Une saison au Congo*. París: Seuil.
- (1967b). *Una tempestad*. Barcelona: Barral, 1972.