

KINÉSICA Y CARACTERIZACIÓN CORPORAL COMO MARCAS DISCURSIVAS EN *LA REGENTA*

ELENA BARROSO
Universidad de Sevilla

RESUMEN

En *La Regenta* hay dos códigos de comunicación. Uno, verbal; el otro, visual: es el lenguaje del gesto, del aspecto y del movimiento de los cuerpos. Este último tiene tal importancia en la obra, que en ciertos momentos él solo basta para estructurar la sintaxis del relato, generando secuencias y funciones. Desde esta perspectiva se analiza la última parte del capítulo XXX, con el que concluye la novela. Composición, dinamismo y carácter visual de las imágenes que desarrollan el episodio justifican que pueda relacionarse tal técnica narrativa con rasgos del lenguaje cinematográfico.

PALABRAS CLAVE

Mímica, aspecto y movimiento corporal, marcas generadoras sintaxis narrativa en desenlace de *La Regenta*.

ABSTRACT

There are two communication codes in *La Regenta*. One is made up of words; the other one is visual: the language of gestures, of body looks and movement. The latter plays such a major role in the novel that at times the narrative syntax is structured on it alone, as it generates sequences and functions. From this point of view, the last section of Chapter XXX, the end of the novel, is analyzed. The composition, dynamics and visual character of the images developed in the episode support that a relationship is established between this narrative technique and aspects of film language.

KEY WORDS

Mime, aspect and movement of bodies, marks generating narrative syntax in the final episode of a *Regenta*.

RÉSUMÉ

Dans *La Regenta* il y a deux codes de communication. L'un, verbal; l'autre, visuel: c'est le langage du geste, de l'aspect et du mouvement des corps. Ce dernier a une telle importance dans l'oeuvre, qu'à certains moments lui seul suffit à structurer la syntaxe du récit, en générant des séquences et des fonctions. On analyse, dès cette perspective, la dernière partie du chapitre XXX, avec lequel le roman finit. La composition, le dynamisme et le caractère visuel des images qui développent l'épisode, justifient qu'on puisse mettre en rapport une telle technique narrative avec des traits du langage cinématographique.

MOTS-CLÉ

Mimique, aspect et mouvement corporel, des marques génératrices syntaxe narrative dans le dénouement de *La Regenta*.

Contar historias no es fácil. El buen narrador tiene en todas partes un público asegurado, porque la necesidad humana de alimentar la propia imaginación parece inextinguible. Pero, acostumbrado a la riqueza pasada y al imparable alud de publicaciones presentes, el crítico trabaja en medio de una engañosa opulencia: está en una galería que contiene mucho metal, y puede pasar por alto que las minas de oro literario son muy escasas.

Idear y construir un argumento, decidir cómo expresarlo y desarrollarlo, determinar un punto de vista, un tempo, un tono y —si se puede— también un estilo, requieren talento, instinto, saberes varios y tenacidad (o facilidad) en grado superlativo. Y aun todo esto no basta: la mejor construida de las ficciones puede irse a pique si el autor no consigue que sus personajes lleguen a ser, para el lector, *personas*.

Lázaro de Tormes es un pícaro de carne y hueso. Vive sin depender de las palabras que le dan consistencia y existencia. El buscón don Pablos está como atrapado en la indestructible red de una prosa formidable. Tradúzcase el *Lazarillo* a otra lengua, o póngaselo en castellano moderno: nada le impedirá conservar la flexibilidad y la fuerza del tejido viviente.

¿Puede hacerse otro tanto con el *Buscón* quevediano? Lo dudo mucho. No hay una línea de Quevedo que pueda traducirse o *actualizarse*. Quevedo es su escritura impar, y a esto debe la condición cimera que tiene para nosotros y el escaso conocimiento que de él hay fuera del ámbito del castellano. En otro idioma,

Quevedo sale perdiendo: no tiene la originalidad de Bacon, ni la saludable grosería de Rabelais, ni la estremecedora sinceridad de Montaigne, ni la finura cerebral de Espinosa. Lázaro es un momento español que llega a nosotros con el aroma y el hedor de la realidad. Don Pablos, un momento *del* español, de la lengua española. No son conmensurables.

Como Lázaro de Tormes, y más que él, don Quijote, Raskólnikov, Pickwick o Ahab se salen de las páginas que los contienen. No son héroes de papel. No llegan por la palabra impresa, sí. Sin embargo, cuando de ellos se trata, no son las palabras las que se nos quedan pegadas al recuerdo, sino ellos mismos.

Así también sucede con *La Regenta*. Con pocas excepciones, las grandes novelas son también extensas, y la extensión, a la vez que una necesidad, es también un desafío para el autor. Permite construir no sólo la trama argumental, sino la *personalidad* de los personajes. Consiente el trabajo, por así decirlo, «de relojería», de ir descubriendo poco a poco y a pasos bien contados cómo son las criaturas imaginarias implicadas en un conflicto cuya solución será el desenlace del argumento. Si el autor se sale con la suya, nos arrastrará consigo: a partir de un determinado instante, ya no leemos, *vivimos* la novela. *Vemos* a los protagonistas (o agonistas), los *oímos* e incluso entramos en el cerrado mundo de sus sentimientos y sus pensamientos.

Todo esto se logra mediante la descripción en la ficción y al servicio de la ficción, característica de la novela decimonónica. Probablemente porque el cine ha añadido mucho a nuestra cultura visual, la descripción *externa* –paisajes, ambientes...– ocupa en el relato contemporáneo mucho menos espacio que en el del siglo XIX. La *interna* –la *mostración* de la persona en el personaje– ha ganado terreno, en cambio, a expensas de la primera. No es que la *interna* faltase o fuese escasa hace cuatro o cinco generaciones: la hay, la ha habido siempre, allí donde esté una narración capaz de apoderarse de nosotros, desde Odiseo a Aureliano Buendía. Y en cierto momento, hace ciento y pico de años, un novelista aplicó su talento a desarrollar lo que hoy llamaríamos una técnica cinematográfica en la construcción de los personajes. El fue Leopoldo Alas. La novela, *La Regenta*¹.

Alas «vio» que en el diálogo hay dos códigos de comunicación paralelos: uno, verbal; el otro, gestual. Y cayó en la cuenta de que el gesto transmite tanto significado como las palabras, si no más. En la economía interior de *La Regenta*, el papel atribuido a la expresión corporal y gestual de los personajes que en ella viven es, atendida la época en que fue escrita la novela, anacrónico. Tal vez por esto, *La Regenta* parece hoy mucho más moderna que otras novelas coetáneas.

1. Véase José Manuel González Herrán (1987): «Lectura cinematográfica de *La Regenta*», en *Clarín y La Regenta en su tiempo* (Actas del Simposio Internacional, Oviedo, 1984), Oviedo, Universidad. Ayuntamiento y Consejería de Educación, pp. 467-481.

Mi propósito no es reflexionar aquí sobre la virtualidad cinematográfica de esta novela, sino destacar la presencia de códigos de comunicación no verbales que funcionan como marcas de la sintaxis discursiva. Pero conviene señalar que éstos son, a la vez, formas de expresión que tienen semejanza con el lenguaje del cine.

Esa descripción gestual y corporal funciona en determinados episodios de la obra como marca discursiva que, en la sintaxis del texto, genera secuencias con sus correspondientes funciones. Me limito aquí a la consideración de este nivel sintáctico, sin descartar por ello la funcionalidad de dichas marcas en la pragmática y en la semántica.

No son escasos los momentos cuya potente tensión dramática se manifiesta en la superficie del discurso mediante la referencia a gestos, posturas, apariencias corporales en un contexto dado. Si hay algún silencio, también signo a su vez, es sólo el de la palabra. Hay un diálogo enérgico, aunque no esencialmente verbal.

Ejemplo destacado de todo ello es el incomparable comienzo del capítulo XV. Comienzo visual, todo imagen, cinematográfico, que abre la secuencia de don Fermín. Éste regresa a casa después de haber comido con los Vegallana, de haber esperado y espiado impaciente el regreso de la Regenta, con los demás, del Vivero; de haberse pasado por el obispado... Teme el enojo de su madre. Al entrar en el portal, la ve allí, en lo alto de la escalera, «como un fantasma», con perfil deshumanizado, esperpéntico. La ira con que le aguarda se expresa al principio *por lo que no dice, por su apariencia, modales, postura al sentarse a la mesa*. Son señales inequívocas: tiene parches de sebo en las sienes, actitud rígida y gesto doliente, se sienta de lado. Y otros síntomas: ha ordenado poner la mesa antes de la hora habitual, su servilleta no tiene servilletero, mientras que la del Magistral, sí...

En lo alto de la escalera, en el descanso del primer piso, doña Paula, con una palmatoria en una mano y el cordel de la puerta de la calle en la otra, veía silenciosa, inmóvil, a su hijo subir lentamente con la cabeza inclinada, oculto el rostro por el sombrero de anchas alas.

Le había abierto ella misma, sin preguntar quién era, segura de que tenía que ser él. Ni una palabra al verle. El hijo subía, y la madre no se movía, parecía dispuesta a estorbarle el paso, allí en medio, tiesa, como un fantasma negro, largo y anguloso.

Cuando De Pas llegaba a los últimos peldaños, doña Paula dejó el puesto y entró en el despacho. Don Fermín la miró entonces, sin que ella le viese.

Reparó en que su madre traía parches untados con sebo sobre las sienes; unos parches grandes, ostentosos.

«Lo sabe todo», pensó el Provisor. Cuando su madre callaba y se ponía parches de sebo, daba a entender que no podía estar más enfadada, que estaba furiosa. Al pasar junto al comedor, De Pas vio la mesa puesta con dos cubiertos. Era temprano para cenar, otras noches no se extendía el mantel hasta las nueve y media; y acababan de dar las nueve.

Doña Paula encendió sobre la mesa del despacho el quinqué de aceite con que velaba su hijo.

El se sentó en el sofá, dejó el sombrero a un lado y se limpió la frente con el pañuelo. Miró a doña Paula.

—¿Le duele la cabeza, madre?

—Me ha dolido. ¡Teresina!

—Señora.

—¡La cena!

Y salió del despacho. El Provisor hizo un gesto de paciencia y salió tras ella. «No era todavía la hora de cenar. Faltaban más de cuarenta minutos, pero ¿quién se lo decía a ella?».

Doña Paula se sentó junto a la mesa, de lado, como los cómicos malos en el teatro. Junto al cubierto de don Fermín había un palillero, un taller con sal, aceite y vinagre. Su servilleta tenía servilletero, la de su madre no².

Se trata de una de las muchas situaciones problemáticas que se le presentan al Magistral. Y, aunque de momento no sepa cómo, deberá resolverla.

Pero, si hay un episodio donde la expresión corporal se erige en código exclusivo de comunicación entre los dos agonistas principales del relato, instrumento de diálogo patético, transmisor de las emociones e impulsos más vehementes, ése es, sin duda, el desenlace de la novela. La tensión dramática alcanza en él su clímax. Y lo visual, materializado en ademanes, gestos, perfiles corporales... actúa como soporte de un coloquio sobrecogedor, sin palabras.

Es el final del capítulo XXX, último de la obra. Ana Ozores se ha recluso en prolongado y doloroso aislamiento después de la muerte de su esposo en duelo, de verse abandonada por don Álvaro y por Vetusta. En cierto momento, siguiendo uno de sus ímpetus místicos, piadosos, determina salir del encierro en su casa. Así que una tarde de Octubre, cuando, como al principio de la obra,

soplaba el viento Sur, perezoso y caliente, Ana salió del caserón de los Ozores y con el velo tupido sobre el rostro, toda de negro, entró en la catedral, solitaria y silenciosa(...) Iba a confesar como cualquiera y sin saber cómo se encontraba a dos pasos del confesonario de aquel hermano mayor del alma, a quien había calumniado el mundo por culpa de ella y a quien ella misma, aconsejada por los sofismas de la pasión grosera que la había tenido ciega, había calumniado también pensando que aquel cariño del sacerdote era amor brutal, amor como el de Álvaro, el infame, cuando tal vez era puro afecto que ella no había comprendido por culpa de la propia torpeza³.

Atendiendo a la totalidad de la novela, lo que sucede a continuación es su función final, síntesis y punto álgido de ese tremendo drama humano que con tanta minuciosidad y parsimonia se ha ido fraguando durante los «primeros» veintiocho capítulos. No obstante, la cohesión de este episodio como unidad narrativa permite abordarlo convencionalmente de manera aislada, como si constituyera un todo por sí mismo.

Así pues, penetremos con Ana Ozores en la catedral en penumbra. Sigamos sus pasos. Observaremos que su presencia en el templo sirve de reactivo que motiva, como respuesta, un modo de comportarse Fermín de Pas. En consecuencia,

2. Edición de José M.^a Martínez Cachero (1963), Barcelona, Planeta, pp. 378-380. Las demás citas están hechas por la misma edición.

3. Cit., pp. 858-859.

el relato queda organizado en una secuencia compleja integrada, en principio, por dos elementales enlazadas, puesto que transcurren simultáneamente⁴.

Detengámonos en la primera de ellas, la que se deriva del punto de vista del Magistral, y atendamos a las funciones nucleares que la configuran. La inicial puede formularse como el problema que se le plantea al clérigo cuando ve a Ana entrar en la capilla y entiende muy pronto que tiene intención de confesarse con él. Sólo la silueta de ella –tan conocida, tan amada– y un gesto, una genuflexión, bastan para que la identifique sin titubeo, a pesar de que la cubre un manto. Silueta y genuflexión se comportan como elementos defécticos:

y de pronto aquella silueta conocida y amada se había presentado como en un sueño. El talle, el contorno de toda la figura, la genuflexión ante el altar, *otras señales* que sólo él recordaba y reconocía, le gritaron como una explosión en el cerebro:
–¡Es Ana!⁵.

Inmediatamente, y en contraste, todos los demás cuerpos del escenario, los de las beatas, se convierten para el Magistral en meros bultos negros: los ve cosificados, degradados a la condición de objetos. Estamos ante una técnica esperpentizadora, a la manera de Valle Inclán:

La capilla se iba quedando despejada. Cuatro o cinco bultos negros, todos abultados, fueron saliendo silenciosos, de rato en rato, y al fin quedaron solos la Regenta, sobre la tarima del altar, y el Provisor dentro del confesonario⁶.

Reconocer a Ana, saber su decisión de confesarse, desencadena en el ánimo de don Fermín un torbellino de pasiones violentas. A duras penas, y sólo con ímprobos esfuerzos, puede controlarse. Le plantea también la alternativa de atenderla, cumpliendo así el deber que le impone su ministerio sagrado, o, por el contrario, no confesarla, obedeciendo al ímpetu incontenible, a la crispación que le desborda. Opta por esto último. Comienza la función media. En el desarrollo discursivo de ésta lo gestual es código prácticamente único de comunicación entre los actores. Sacar la mano del confesonario es una señal codificada en el contexto. Significa llamada o aviso para que alguien se acerque a confesar. Pero, al llegarle el turno a la Regenta, *la mano no aparece*. Ello, además de otros indicios (si la madera ya no cruje, es que de Pas permanece inmóvil, como una estatua), contribuye a crear una atmósfera de máxima tensión. Como Ana, estamos a punto de perder el aliento. ¿Qué va a ocurrir? La resolución del Provisor es irreversible. Su respuesta ante la insistencia de ella, contundente, violenta. Y sólo gestual. No pronuncia una palabra:

4. Véase Benito Varela Jácome (1980): «Leopoldo Alas "Clarín": La Regenta», en AA.VV., *Nuevas técnicas de análisis de textos*, Madrid, Bruño, pp. 347-365.

5. Cit., p. 860.

6. Cit., p. 861.

- no podía hablar, ni quería.
- sale con violencia del *cajón sombrío*.
- mira a la Regenta con gesto feroz.
- todo su cuerpo tiembla.
- extiende los brazos hacia ella con agresividad.
- da un paso adelante.
- se detiene.
- se cruza de brazos.
- se clava las uñas en el cuello.
- se dirige al trascoro *como si fuera a caer desplomado*.
- camina *con piernas débiles y temblonas*.
- va ciego de ira.
- por fin, consigue dominarse y andar con paso firme.

Toda esta sucesión gestual es, como decía, seña inequívoca de su rotunda e impulsiva decisión. Y don Fermín se sale con la suya: no confiesa a Ana Ozores. Es la función final de esta secuencia. Con ella enlaza la que corresponde a la perspectiva de la Regenta.

Una vez que ha decidido reconciliarse con Dios, a ésta se le plantea el problema inicial cuando el sacerdote no ejecuta con la mano el ademán esperado, lo que la penitente interpreta como respuesta negativa. Se le abre así, al menos, una doble posibilidad: acatar sin más la voluntad del clérigo, resignarse, marcharse. O bien insistir, intentarlo de nuevo. Esto es lo que hace. Dos únicos gestos de la Regenta constituyen el escueto desarrollo en el discurso de la función media:

La Regenta, que estaba de rodillas, *se puso en pie (...)* y *se atrevió a dar un paso* hacia el confesonario⁷.

Ambos movimientos, así contextualizados, orientan la descodificación de su sentido por parte del Magistral y activan la reacción fulminante de éste. La función final de la secuencia de la Regenta se resuelve en fracaso rotundo, desgarrador. Y Ana Ozores interpreta con dos sentidos aquella sucesión vertiginosa de imágenes gestuales tan reveladoras de la actitud del clérigo: a) no quiere confesarla. b) Pero, sobre todo, va a agredirla físicamente, va a matarla. Tras oír el fuerte crujido de la madera del confesonario, indicio del ímpetu compulsivo del Magistral, así ve Ana, aterrorizada, a quien de pronto se le muestra como enemigo pavoroso:

- un rostro pálido.
- una figura negra, larga.
- con unos ojos que pinchan como fuego.
- que extiende un brazo.
- que da un paso de *asesino* hacia ella.

7. Cit., p. 861.

Previamente la Regenta había proyectado su propio pánico sobre la expresión del rostro del Crucificado:

Jesús de talla, con *los labios pálidos, entreabiertos y la mirada de cristal fija, parecía dominado por el espanto*, como si esperase una escena trágica inminente⁸.

Con analogía manifiesta, Ana, *incapaz de hablar* (destaco la ausencia de comunicación verbal entre los agonistas, que no se intercambian una sola palabra), cae primero sentada

abierta la boca, los ojos espantados, las manos extendidas hacia el enemigo, que el terror le decía que iba a asesinarla.

Finalmente, cayó

de bruces sobre el pavimento de mármol blanco y negro; cayó sin sentido⁹.

Fijémonos en que ciertas formas de expresión corporal, iguales o semejantes entre sí fuera de contexto, se revisten de significados conceptuales o afectivos diferentes, incluso opuestos, dependiendo de su contextualización y de la perspectiva del actor-personaje que lo interpreta. Así, el hecho de que el Magistral avance uno o los dos brazos lo entiende Ana Ozores, y también el lector, como signo de amenaza. Sin embargo, cuando ella extiende las manos *hacia el enemigo* lo hace en actitud suplicante o defensiva.

El relato podría haber concluido ahí, con Ana caída de bruces, desmayada, en la más absoluta soledad. La ha abandonado Vetusta y, sobre todo, la abandona el Magistral. Su fracaso último hubiera sido ya trágico, sin duda. Pero aún le aguarda la humillación extrema: el beso de Celedonio, del *sapo*. Se nos relata en una secuencia concatenada con las anteriores por continuidad, por una relación causa-efecto, de forma que las funciones finales de aquella generan la inicial de ésta. Tampoco ahora hay más palabra que la del narrador omnisciente. Todo es imagen corporal, gesto explícito o implícito, como marca discursiva.

La apariencia externa del acólito se corresponde estrechamente con su personalidad repugnante. Es *afeminado, alto y escuálido, viste sotana corta y sucia*, tiene una catadura moral lasciva y perversa.

La situación problemática inicial se le plantea cuando descubre a la Regenta en el suelo, inconsciente. De inmediato se abren ante él varias posibilidades de conducta. Podía haberla socorrido, pero opta por satisfacer su lascivia, consecuencia de una personalidad tan depravada, en la que se insiste con palabra enfática y recurrente:

8. Cit., p. 861.

9. Cit., p. 861.

Celedonio sintió un deseo miserable, *una perversión de la perversión de su lascivia, y por gozar un placer extraño, o por probar si lo gozaba*, inclinó el rostro asqueroso sobre el de la Regenta y le besó los labios.

La función media se condensa en dos movimientos corporales. De ellos, sólo uno, el beso, está positivamente marcado en el discurso. El otro está implícito, en la historia: si la Regenta se hallaba sin sentido y de *bruces*, Celdonio ha tenido que darle la vuelta para poder besarle los labios. La función final se integra de forma sintética en la anterior. No tiene desarrollo en la superficie textual, hay que descubrirla, también, en la historia: para Celedonio el resultado es satisfactorio, obtiene lo que persigue. Para Ana, difícilmente podríamos imaginar un final más patético:

Ana volvió a la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas. Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo¹⁰.

De nuevo una visión grotesca, esperpéntica. Ahora la condición del acólito se degrada a la de animal viscoso, nauseabundo. Su rostro repugnante y el impacto que provoca en la Regenta es la carcajada cruel, sarcástica, con que el narrador cierra el relato.

Así pues, la expresión corporal, lo gestual, tiene gran importancia en *La Regenta* porque es un código de comunicación que llega a sustituir a la palabra precisamente en los momentos de más vigor dramático, como ese desenlace en el que asistimos *al choque de las dos fuerzas –Regenta/Magistral–, expresado hábilmente en un diálogo de ademanes, gestos, rumores, crujidos y silencios; diálogo tenso y denso, mientras «pasaban segundos, algunos minutos muy largos»*¹¹.

Ese es uno de los rasgos de modernidad más notables en el discurso narrativo de Leopoldo Alas, discurso que podríamos calificar de «precinematográfico», porque, a veces, la yuxtaposición de imágenes que describen cuerpos en movimiento transcribe situaciones dramáticas y evoca más la técnica del montaje propia del cine que el característico cuadro estático, ése que implica una pausa en el transcurrir del tiempo de la acción, tan peculiar de la novela realista decimonónica y que tanto prodiga también Clarín en *La Regenta*. Pero lo superó en momentos culminantes de la novela. Recurrió para ello al código de la comunicación gestual, que aporta dinamismo y que visualiza el movimiento. Como es conocido, desde las perspectivas teóricas de la Estética de la Recepción los lectores compartimos con el autor la tarea creativa. Dice W. Iser que a partir de un texto –un discurso literario– configuramos una *obra* –interpretación resultante de la lectura de ese texto; este último, una vez leído e interpretado por el lector–. Ciertas marcas de lectura *inscritas en el texto* orientan esa interpretación. Las llama *lector*

10. Cit., p. 862.

11. Emilio Alarcos Llorach (1987): «Del capítulo XXX de *La Regenta*», en Clarín y *La Regenta en su tiempo*, cit., pp. 244.

implícito. Pues bien: desde este punto de vista, resulta claro que en ciertos episodios de *La Regenta* lo mímico y la descripción de actitudes corporales son marcas que dirigen nuestra manera de interpretar, contribuyen a conformar el lector implícito del texto.

Los lectores de hoy estamos acostumbrados al lenguaje del cine y de la imagen visual en general. Es posible que, influidos por ello, proyectemos sobre *La Regenta* pautas de comprensión derivadas de las que adoptamos ante estas otras formas de comunicar. Difícilmente hubiera podido hacerlo el lector coetáneo de Clarín. Su *horizonte de expectativas* era otro, no disponía de tales pautas. Pero ello no le impidió interpretar el sentido de tantos pasajes de la novela en los que el movimiento de unos cuerpos, la expresión de unos ojos, de unas manos, ciertos ademanes, funcionan como signos lingüísticos. Leopoldo Alas entendió y supo aprovechar su utilidad expresiva y ponerla al servicio de la narración, hasta el punto de que, en ocasiones, organizó la sintaxis del relato a partir de y sólo con esos signos.