

## GESTOS Y OJOS 'HABLAN' EN SONATA DE PRIMAVERA

Como es bien sabido la comunicación entre los hombres consiste en el intercambio de una serie de informaciones a través de unos medios más o menos simbólicos de representación. Hasta los años cincuenta de nuestro siglo -en este caso, la fijación de unas fechas es aproximativa- era el lenguaje verbal el emperador absoluto en los estudios de la comunicación humana; pero desde entonces las investigaciones se han diversificado hacia los denominados lenguajes no verbales, que, por otra parte, tanta importancia tienen para poner de manifiesto dimensiones de la conducta de los seres racionales e irracionales. Que el cuerpo **habla**, a su manera, autónomamente o apoyando al lenguaje verbal o lingüístico, es algo que hoy ya nadie puede negar.

Los escritores, finos observadores de la realidad inmediata que los rodea, no podían dejar de reflejar en sus textos esta faz externa de la conducta del hombre que representan los movimientos, los gestos, las actitudes, etc. Ahora bien, para describir y narrar el lenguaje corporal tienen que recurrir al sistema lingüístico verbal, el escrito, y traducir con palabras gestos, posturas, miradas, acciones olfativas, etc. de sus figuras de ficción. **Traduttore, traditore**. Traición a la que se ven forzados por la comunicación a distancia que siempre es la literatura. Corresponde a su receptor, a su re-creador -en palabras de Unamuno-, realizar la puesta imaginaria en escena que todo texto comporta y establecer esa comunicación directa -todo lo **sui generis** que se quiera -con los personajes, ficticios pero **reales**, que aparecen encarnados en todo relato.

Con el uso del lenguaje corporal el creador literario no hace otra cosa que intentar revelar a través de él estados afectivos de sus **dramatis personae**, la manera de ser de sus personalidades en una situación determinada y poner de manifiesto las emociones y sentimientos que en ella sienten. Para ello tienen que afinar mucho su pluma. De ahí que a mayor competencia literaria mejor es expresado el **individuo** que pone ante los ojos de sus lectores. Como a continuación intentaremos ver tomando como ilustración unos pocos botones de muestra de la **Sonata de primavera** de don Ramón del Valle-Inclán.

### Gestos

En una serie de ocasiones Valle-Inclán, explícitamente, indica que algunos de los personajes de la **Sonata de primavera** recurren a la gesticulación. En el primer

encuentro que tiene el marqués de Bradomín con Monseñor Estefano Gaetani, obispo de Betulia y de la familia de los príncipes Gaetani -a quien llevaba el capelo cardenalicio-, en la cámara donde agonizaba, tras balbucear algunas palabras, un familiar le pide que no haga hablar al moribundo. A lo que responde el enviado vaticano:

*Yo asentí con un gesto (p. 234)*

Unas líneas después, ante la insistencia de Monseñor por hablar, el mismo familiar le ruega a éste que descanse y no hable, y el narrador apostilla:

*El prelado hizo un gesto doloroso (p. 234)*

Bradomín sale de la cámara donde agonizaba el obispo Gaetani y ante la indicación del mayordomo de enseñarle las habitaciones preparadas en palacio para él, le dice, falsamente, que desea hospedarse en el Colegio Clementino. El criado le indica la gran contrariedad que ello significará para la Princesa, por lo que tendría que esperar hasta darle recado del hecho a su señora que estaba terminando de oír misa. Ante lo que el protagonista-narrador nos confiesa:

*Yo hice un gesto de resignación (p. 237).*

El mayordomo Polonio le enseña su cámara, llena de antiguos lienzos de la escuela florentina, y ante la perorata pictórica del criado, Bradomín nos dice:

*Yo le escuchaba con un gesto de fatiga. (p.239)*

Sigue nuestro protagonista conociendo gentes. Le toca el turno al Colegial Mayor del Clementino:

*La Princesa me lo presentó con un gesto lleno de languidez sentimental (p. 242)*

En el entierro del obispo, Bradomín estaba más atento "a las ventanas llenas de mujeres" que a la plática necrológica de Monseñor Antonelli:

*Yo a todo asentía con un vago gesto (p. 253)*

A la Princesa, ante la conversación con Antonia y Lorencia de escaso interés para ella, nos la describe el narrador del modo siguiente:

*La Princesa acabó la frase con un gesto de fatiga, llevándose las manos a la frente (p. 264)*

Ante la historia que Bradomín le cuenta sobre cómo había sido herido -no la real, sino la que él quiso contarle- se nos indica que la Princesa:

*Atendía sin mostrar sorpresa, sin desplegar los labios, sin hacer un gesto (p. 279)*

En el transcurso de su enfermedad, un día entra Musarelo en su cámara para anunciarle que un padre capuchino quiere verlo:

*Miré a Musarelo que permanecía ante mí con un gesto impasible y bufonesco (p. 280)*

En el encuentro con la vieja de "la casuca terruña que tenía la cornamenta de un buey en el tejado" se nos cuenta:

*Y al mismo tiempo, con un gesto de bruja avarienta, humedecía en los labios decrepitos el dedo pulgar para seguir torciendo el lino... Y sonreía mostrando la caverna desdentada de su boca. Yo hice un gesto indicándole que cerrase la puerta (p. 286)*

Finalmente, cuando el marqués le da al mayordomo Polonio su anillo, que tenía en una amatista grabadas sus armas, nos dice:

*Inclinó la cabeza y lo recibió temblando. Con un gesto imperioso le señalé la puerta (p. 296)*

También Valle-Inclán utiliza en la obra el término **ademán** que la kinésica universal tomó del español:

*La Princesa las miró con maternal orgullo, y luego hizo un ademán despidiendo al mayordomo (p. 265)*

### Los ojos hablan

El canal visual, la mirada, tiene una importante capital en la interacción con el otro. Según Jacques Corraze, gracias al papel determinante que juega el contexto, "la mirada puede llegar a tomar dos significados afectivos opuestos: la expresión de una actitud agresiva o la expresión de una disposición positiva".<sup>2</sup> Veamos el ejemplos del primer caso:

1. *El familiar volvió a pasarle (a Monseñor Gaetani) el pañuelo por la frente y al mismo tiempo sus ojos sagaces de clérigo italiano me indicaban que no debía continuar allí (pp. 234-235)*

2. (El Colegial Mayor) *De rato en rato fijaba en mí una mirada rápida y fugaz, y yo comprendía, con un estremecimiento, que aquellos ojos negros quería leer en mi alma (p. 245); Nos miramos de hito en hito, con un profundo sentimiento de que fingíamos por igual, y nos separamos (p. 246).*

3. (El mayordomo Polonio al marqués): *Yo le adivinaba asaetándome con los ojos (p. 277); me dirigió una mirada oblicua que me recordó el viejo Banlone, que hacía los papeles de traidor en la compañía de Ludovico Straza (pp. 277-278); La voz del viejo y su mirada esquiva, despertaron en mi alma una sospecha (p. 295); (al darle el anillo) me miró con ojos extraviados (p. 296); etc.*

4. (El marqués al mayordomo): *Busqué con los ojos al Señor Polonio: Había desaparecido (p. 294); Yo le clavé los ojos, mirándole en silencio: Me pareció que no podía dominar su inquietud (p. 296); (al no aceptar el anillo) Yo le miré amenazador (p. 296); etc.*

5. (La vieja al marqués): *no me apartaba los ojos astutos y desconfiados (p. 287); (al darle los diez sequines) me miró astuta (p. 290).*

6. (La Princesa al marqués): *Al verme clavó en mí una larga mirada y sonrió con amable tristeza. Su mirada se clavó en la mía, y sentí el odio en aquellos ojos redondos y vibrantes como los ojos de las serpientes (p. 278); Vi palidecer intensamente sus mejillas y brillar el odio en sus ojos (p. 292); etc.*

7. *Los familiares detuvieron un momento el silencioso pasear, y sus ojos inquisidores nos siguieron (a María Rosario y Bradomín) hasta la puerta (p. 247).*

Ni que decir tiene que a través de las miradas Valle viene a reafirmar una vez más los rechazos, agresividades, interrogantes y -en suma- las discordancias existentes en el plano psicológico entre algunos de los *dramatis personae* de esta *Sonata*. Pero donde la situación queda más patente es la relación del marqués con la joven María Rosario. Entre ambos existe una adicción, aunque diferenciada, muy intensa. En el marqués de Bradomín es enormemente positiva. El "don Juan

admirable” -muy al estilo del seductor italiano de Da Ponte- tiende las garras de la seducción hacia una de las hijas de la Princesa. De ahí sus miradas insistentes y ardientes. Desde el momento que la conoce empieza su adicción por ella:

*María del Rosario era una mujer de veinte años... era pálida, con los ojos negros, llenos de luz ardiente y lánguida... (al irse) Creo que además de sus labios me sonrieron sus ojos, pero han pasado tantos años, que no puedo asegurarlo. Lo que recuerdo todavía es que viéndola alejarse, sentí que una nube de vaga tristeza me cubría el alma (p. 232).*

El segundo encuentro va a tener lugar tras recibir la noticia de la muerte de Monseñor. María del Rosario deja de bordar para acostar a su hermana pequeña, María Nieves. Veamos lo que ocurre:

*Yo acudí presuroso a levantar el cortinaje de la puerta. María del Rosario pasó con los ojos bajos, sin mirarme. La niña, en cambio, volvió hacia mí sus claras pupilas llenas de lágrimas... Y con el alma herida por el desdén que María Rosario me mostrara, volví al estrado (pp. 244-245).*

La joven de ojos ardientes, pero lánguidos, no podía hacer otra cosa que no mirar al caballero extraño y recién llegado según su educación casta y restrictiva. Además que, interpretado como desdeñoso por Bradomín, hará creer los anhelos en el acechante don Juan. En el tercer encuentro se desvelará el presentido secreto. María Rosario está velando el cadáver de Monseñor cuando llega el marqués de Bradomín. Es el primer encuentro a solas:

*Yo permanecí un momento mirándola: Ella levantó los ojos, se santiguó tres veces, besó la cruz de sus dedos, y poniéndose en pie vino hacia la puerta (p. 247).*

Hacia la puerta donde el marqués se había quedado detenido al verla, siendo entonces cuando ella -frente a la actitud anterior- toma la iniciativa, aunque fugaz. La pregunta por su madre y Bradomín un tanto tímido (como delatan los puntos suspensivos) le contesta: *Allí la dejé...;* a lo que ella, cortés pero cortante, replica: *Es preciso que descanse, porque ya lleva así dos noches... ¡Adiós, Marqués!;* y este humilde e insinuoso, le dice:

*-¿No queréis que os acompañe?*

*Ella se volvió:*

*-Acompañadme, sí... La verdad es que María Nieves me ha contagiado su miedo... (p. 247).*

La joven dama con su actitud al volverse ha dado una levísima pista de aproximación al marqués, pero al decirle que la acompañe, ha caído en la trampa del obstinado seductor. María Rosario no sólo tiene miedo del muerto, sino también de su acompañante como insinúan esos dobles puntos suspensivos de su parlamento. ¿Intuía lo que iba a suceder inmediatamente? ¿El marqués no estaba hablando a través de sus ojos? Nada más salir al corredor, *que estaba solo*, Bradomín estrechó una mano -le daba igual cualquiera- de María Rosario, sin poder dominarse, para besarla, *pero ella la retiró con vivo enojo (p. 247)* -atención al adjetivo: *vivo-* y él, osado, y desesperado de pasión, le declara su secreto: *¡Os adoro! ¡Os adoro!* (p. 248) -doblete reiterado cuatro veces casi seguidas-. María Rosario, asustada, *azorada y trémula*, huye por el corredor y entra en el comedor donde estaban sus hermanas,

*Se detuvo bajo la lámpara y me miró con ojos asustados, enrojeciendo de pronto: Luego quedó pálida, pálida como la muerte.* (p. 248).

La semilla estaba en tierra y la joven era consciente de ello. Su pasión también afloró (*enrojeciendo*), pero su represión aún más (*quedó pálida, pálida*). Después, *Yo escuchaba distraído, y desde el fondo de un sillón, oculto en la sombra, contemplaba a María Rosario: Parecía sumida en un ensueño: Su boca, pálida de ideales nostalgias, permanecía anhelante, como si hablase con las almas invisibles, y sus ojos inmóviles, abiertos sobre el infinito, miraban sin ver. Al contemplarla, yo sentía que en mi corazón se levantaba el amor, ardiente y trémulo como una llama mística* (pp. 248-249).

El suplicio, pasional y temeroso, comenzaba. El juego de miradas se incrementaba:

1. *Y miré a María Rosario, que bajó la cabeza y se puso encendida como una rosa... Miré disimuladamente a María Rosario: Sus hermosos ojos negros me contemplaban asustados* (p. 259).

2. *... cuando movido por un oscuro presentimiento, volví la cabeza y busqué con los ojos la blanca figura de María Rosario. La Santa ya no estaba* (p. 271).

3. *... y mis ojos mortales vieron arrodillada en el fondo de la estancia la sombra pálida de María Rosario. No puedo decir lo que entonces pasó por mí. Creo que primero fue un impulso ardiente, y después una sacudida fría y cruel* (p. 274).

4. (En el jardín, al ver a la joven leyendo) *Seguí andando con los ojos fijos en aquella feliz aparición. Al ruido de mis pasos alzó levemente la cabeza, y con dos rosas de fuego en las mejillas volvió a inclinarla, y continuó leyendo... Al cabo de un momento volvió a levantar la cabeza, y sus ojos, en un batir de pétalos, echaron sobre mí una mirada furtiva* (p. 283); *... interrogó sin osar mirarme... y quedó con los ojos fijos en el cristal de la fuente... Estaba pálida, y juntaba las manos mirándome con sus hermosos ojos angustiados* (pp. 284-285).

5. *Cuando yo entré, quedóse un momento indecisa: Sus ojos miraron medrosos hacia la puerta, y luego se volvieron a mí con un ruego tímido y ardiente... Mis ojos buscaban los ojos de María Rosario con el empeño de aprisionarlos en la sombra* (p. 297); *María Rosario cerraba los ojos con espanto, como al borde de un abismo* (p. 298); *Me miró despavorida, como si al sonido de mi voz se despertase, y arrancándose de mis brazos huyó hacia la ventana* (p. 299).

6. *Y aquellos ojos como no he visto otros hasta ahora, ni los espero ver ya, tuvieron para mí una mirada tímida y amante. Callábamos conmovidos* (p. 300-301); *y me clavó los ojos, tristes, suplicantes, guarnecidos de lágrimas como de oraciones purísimas* (p. 302).

7. (Al confesarle a María Rosario que había sido delatado al Santo Oficio) *Como una flor sensitiva, María Rosario temblaba bajo mis ojos... De pronto me miró ansiosa, parpadeando como si saliese de un sueño* (p. 303); *Ella me miraba con los ojos extraviados, haciendo la señal de la cruz; La miré largo rato en silencio, hasta que sentí descender sobre mi espíritu el numen*

*sagrado de los profetas* (p. 304); (y antes de caer María Rosario desde la ventana al jardín) *Ante nuestros ojos espantados se abrió la ventana* (p. 305).

La tragedia al final se impone. La pasión amorosa se enfrenta con la religión supersticiosa. La Princesa y sus secuaces (Polonio, Colegial Mayor, etc.) se oponen a los proyectos libidinosos de Xavier de Bradomín; de ahí las miradas inquisitoriales y negativas que echan al marqués. Por el contrario, María Rosario, en su pasividad reprimida y en medio del torbellino, no mira con malos ojos a su seductor hasta enloquecer al final. Y al narrador-narrado en este fragmento de memorias se le vuelven los ojos chispas hacia la joven idealizada platónicamente.

Podríamos seguir analizando otros aspectos kinésicos (expresión del rostro, de las manos, etc.), pero estas líneas no tienen otro propósito que parar mientes en la importancia que tiene el lenguaje no verbal en las interacciones humanas y cómo el creador literario -en este caso Valle-Inclán en **Sonata de primavera**- se sirve de él como un elemento reforzador de las emociones y sentimientos que, desde un punto de vista psicológico, narra y describe, acerando para atinar su agilidad de pluma.<sup>3</sup>

José Romera Castillo  
Universidad Nacional de  
Educación a Distancia. Madrid

## Notas

<sup>1</sup> Citaré por la edición de Mercedes Etreros, Barcelona, Plaza & Janés, 1985, pp. 221-307. Junto con la **Sonata de primavera**, aparecen en esta edición **Cuento de Abril** y **La corte de los milagros**.

<sup>2</sup> Jacques Corraze, **Las comunicaciones no verbales**, Madrid, G. Núñez Editor, 1986, pp. 97-106 especialmente y p. 99 para la cita.

<sup>3</sup> La bibliografía sobre los lenguajes no verbales es amplísima. Sobre su empleo en la literatura Fernando Poyatos ha escrito extensa y atinadamente. Una relación de sus trabajos la puede encontrar el lector al final de su artículo, "Antropología literaria: la narración como fuente interdisciplinaria de signos culturales e intelegibles", En Miguel Angel Garrido Gallardo (ed.), **Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos**, Madrid, CSIC, 1985, pp. 366-391. Por su parte, Gloria Baamonde también se aproximó al tema en nuestro autor en "Signos cinésicos y proxémicos", en Varios Autores, **Teatro: Textos comentados. "La rosa de papel" de D. Ramón Valle-Inclán**, Oviedo, Universidad, 1982, pp. 60-68.

Se acepta, en general, que en el principio de esta cruzada estética se encuentra la creación del Théâtre Libre de París por André Antoine, en 1887, para llevar a la práctica escénica los presupuestos naturalistas tal como los exponía Zola en sus ensayos y declaraciones. A la creación del Théâtre Libre siguieron otras agrupaciones nacidas para difundir ideales similares o para contradecirlos, contraponiéndoles nuevas aspiraciones y planteamientos. Entre las primeras cabe recordar Die Freie Bühne, fundado por Otto Brahm y sus colaboradores en Berlín en 1889; el Independent Theatre londinense, de J. T. Grein, que desarrolló sus actividades entre 1891-1897; o el Teatro de Arte de Moscú, creado por Constantin Stanislavski y Vladimir Danchenko, en 1897. Entre los opositores a la estética naturalista destacó pronto el Théâtre d'Art de Paul Fort, en la Salle Montparnasse de París en 1891, convertido pronto en Théâtre de L'Œuvre cuando se hizo cargo de su dirección Lugné-Poe.

A estos intentos hay que añadir la creciente conciencia de la posibilidad de usar el teatro como tribuna para defender y difundir la propia ideología, que generó iniciativas como la Volksbühne o Teatro Alemán del Pueblo, en 1890, para difundir nuevos ideales sociales, o la fundación del Iris Literary Theatre, de Dublín en 1899, luego llamado sucesivamente Iris National Dramatic Company, Iris National Theatre Society y Abbey Theatre, que ha sido reconocido como una de las tribunas decisivas en la divulgación del nacionalismo irlandés.

Lo cierto es que en horizonte de 1900 estas iniciativas se habían convertido si no en habituales sí en frecuentes, abriendo un abanico de posibilidades renovadoras que no hizo sino ensancharse con el transcurso de los años. Cada una de estas aventuras estéticas tuvo su propia historia. Cada uno de los creadores notables una trayectoria en evolución permanente. Lo decisivo para el teatro ha sido que el espectáculo escénico actual en poco se parece a los de aquellos años; las transformaciones han sido constantes, más que contrapuestas, complementarias. André Antoine entendió bien cuál debía ser el camino y escribía en su Diario (17-I-1891),