



**De la comunicación no verbal:
repertorios kinésicos y proxémicos en
el teatro de Domingo Miras**

André Mah
Universidad de Yaundé I

Hipertexto

Como lo pretendíamos en un artículo anterior,¹ el ser humano ha procurado siempre salir de la incomunicación, por lo que ha enriquecido el campo de la comunicación por medio de una serie de lenguajes. El sistema lingüístico, al no ser el único que se usa en las interacciones de las personas en la vida real, no es, consecuentemente, el único que usan los personajes de las creaciones literarias en general, y sobre todo del teatro, metáfora de la vida. Hoy en día, nadie puede rebatir que los ojos *hablan*, que el rostro es la *enseña* del ser humano o que los gestos suplen las palabras: está demostrado ya que el ser humano habla más a través el cuerpo que a través de la lengua.² Son estas nuevas perspectivas de la comunicación no verbal en literatura y teatro las que queremos explorar en este artículo.

Iniciada como ámbito científico por R. Birdwhistell (1952), la kinésica es el tercer componente de la *Estructura triple básica* de la comunicación humana elaborada por F. Poyatos (1994). El investigador español la define como *el estudio sistemático de los movimientos y posiciones corporales de base psicomuscular, aprendidos o somatogénicos, de percepción visual, visual-acústica, táctil y cinestésica, que, aislados o combinados con las estructuras lingüístico-paralingüísticas y con el contexto situacional poseen valor comunicativo, sea consciente o inconsciente* (Poyatos, 1994, II: 186). Poyatos distingue entre los gestos (movimientos corporales hechos con la cabeza, el rostro u otros movimientos; la mirada, la sonrisa, los gestos de amenaza... etc.); las maneras (actividades corporales aprendidas y socialmente institucionalizadas: modos de saludar, aplaudir...etc.); y las posturas (posición del cuerpo más estática que los gestos y las maneras que son usadas secundariamente como instrumento de comunicación: posición de descanso, manos atrás al andar, etc.).

¹ Se trata de A. Mah (2007) relativo al paralenguaje.

² A este propósito, son interesantes los trabajos de J. Fame Ndongo (1991; 1996), J. Romera Castillo (1994), F. Davis (1986), L.M. Knapp (1982) y muchos otros.

Esta investigación pone de manifiesto la suma importancia de la actividad kinésica en la interacción entre las personas de la vida cotidiana. En la creación literaria, en general y sobre todo en el teatro en particular, la actividad kinésica mantiene la misma importancia: el teatro pone en escena a actores, personas de carne y hueso, por lo que, aquí el cuerpo es, en términos de Romera (1994: 187) *un hablador*. En efecto, lo que decimos con sonidos, lo acompañamos, confirmándolo, o contradiciéndolo en grados diferentes con actos kinésicos: la kinésica está siempre presente en la vida real, y en la creación literaria. En el teatro como en la vida, la corporeidad es un elemento fundamental de la interacción humana. Pero aún en la narrativa, el lector puede imaginarse esa *faz hablante* y todo el cuerpo moviéndose de alguna forma que corresponda más o menos a las imágenes generadas por el escritor en su imaginación: las palabras que dice el personaje y su conducta paralingüística pueden decirnos cómo se mueve, los gestos de que se valore, o las posturas que adopta.

Sin entrar en un estudio sistemático de todos los elementos que configuran la kinésica por las limitaciones que impone el artículo, ofrecemos, a título de ejemplo, algunos casos de conductas kinésicas descritas verbalmente y basadas sobre todo en el gesto y la postura. El teatro de Miras es un teatro de acción, por lo que está profuso de actividad kinésica en cada página de cualquier pieza. Sirva como ejemplo de conducta paralingüístico-kinésica esta escena de *Las alumbradas*... que describe los efectos que el éxtasis ha producido en sor Teresa, la priora:

.... Desciende suavemente el cuerpo de doña Teresa quedando de rodillas (...) Se dobla la priora hasta poner la frente sobre el suelo y solloza agitando los hombros y la espalda, cada vez con más grande angustia y con más recias ansias... (Miras, 1985:22)

El comienzo de la posesión demoníaca (otra conducta paralingüístico-kinésica) no deja lugar a dudas en esta religiosa. Miras describe las distintas fases del proceso que padece la monja:

... se encoge doña Teresa al tiempo que se deja caer al suelo y entre convulsiones, rueda de uno a otro lado, golpeándose con muebles y paredes, bajo la mirada triunfal de sor Anastasia. Ríe con altas carcajadas sor Luisa María y el vicario, arrodillado, oculta el rostro en las manos, gimiendo con roncros sollozos (...). Se detiene doña Teresa jadeando agudamente (...). Afligida, arrimándose al amparo del vicario (...) medio pasmada. (Miras, 1985: 66-69)

La incredulidad del confesor que no acepta que haya demonio en la priora, provoca una nueva crisis de ésta: “cayéndose repentinamente hacia atrás, como empujada por una fuerza (...) Se echa las manos a la garganta” (Miras, 1985:71). En otra ocasión, como ser omnisciente, el dramaturgo participa y hace partícipe al lector-espectador de los que supone los sentimientos de sus personajes: tras la exhumación de sor Ana María Loayasa las cuatro miran en silencio la oscura caja, manchada y húmeda cuyo inquietante deterioro no estimula, ciertamente, el afán de destaparla (Miras, 1985:101).

Uno de los ejemplos de conducta kinésica mejor plasmada en la dramaturgia es, en la pieza citada, la escena en que las religiosas, lideradas por sur confesor,

desentierran el cadáver de sor Ana María Loayasa. El dramaturgo explica con detalle cómo se están realizando todas las acciones:

(Se va ejecutando la operación de levantar la losa: se introducen las cuñas cada vez más a medida que la piedra se remueve, y, cuando la barra puede enteramente introducirse en el hueco por la ranura abierta, un rodillo viene a constituir el punto de apoyo de la palanca, con la que la losa se levanta ampliamente por su final, permitiendo que el otro rodillo se coloque directamente bajo ella, apoyado por sus extremos en los bordes de la fosa):

Sor Anastasia. - (colocando el segundo rodillo) *Ahora aquí, por debajo, pero vivo, vivo.*

Doña Teresa.- *¡Cuidado, no se tuerza y se nos caiga en el hoyo!*
¡Cuidado digo!

Fray Francisco.- (Sosteniendo la losa con la palanca). *Vivo y con cuidado, las dos cosas, galopinas. Vamos. Bien en el centro, así. Dejad, que suelto, no os coja las manos. Al fin, ya está lo peor. Lo que queda, es coser y cantar.*

(...)

(Retira la barra, y se va con ella al otro extremo de la losa. Remueve como hizo antes y cuando abre un espacio, en vez de ampliarlo con las cuñas, empuja desde él la lápida, haciéndola deslizarse sobre el rodillo. Cuando ha rodado un trecho, las monjas colocan el otro, y la piedra, ahora sobre los dos, se desplaza fácilmente, dejando a la vista el negro agujero de la huesa. Poco a poco, sor Luisa maría ha ido saliendo de su abstracción, mirando de lejos la maniobra con creciente interés).

Fray Francisco.- (...) *Ya, ya anda la piedra, preparad el otro rodillo, y cuando yo diga, lo habéis de poner. Presto, presto, ponedlo ya, al medio, ahí, muy bien, fuera una galera con sus remos.*(Bajando a la fosa). *Allá vamos. (Coloca la vela fuera, sobre el suelo) Anastasia, hija, baja tú, que tienes más fuerzas, que me ayudes. Por ahí, por la parte de los pies, que pesa menos) Baja, bájate, que no está alto.* (Miras, 1985:99-101)

Podríamos multiplicar los ejemplos pues en esta pieza tanto como en otras, los gestos son elementos de gran relevancia.

En *La Saturna*, entre una diversidad de escenas, es particularmente expresivo, desde perspectiva kinésica, el cuadro X: la figura aparentemente débil del rey *sentado en su trono*, con aspecto de viejecillo flaco, cobra fuerza cuando se enfrenta con Saturna. Con los signos externos de la realeza contrasta la vulgaridad de sus expresiones: *No des voces, zorra*, le dice. Desde ese momento menudean, en boca del rey, los insultos hacia la mujer, a los que une la violencia física:

Agora ponte de rodilla... agacha bien la cabeza, dobla ese cuerpo...así...
(Saturna ha ido siguiendo las indicaciones del rey. Este, incorporándose un poco, le da un gran palo en las espaldas, con el cetro) *¡Toma, puerca! (...)*
¿Soy el rey, no soy el rey? (Miras, 1974: 58)

Antes, el dramaturgo había marcado el estado anímico de Saturna cuando la alucinación la colocó en presencia del rey:

Saturna se detiene con sobresalto (...) Medrosa (...) Camina de nuevo, reanimada (...). Disimulando el miedo (...). Con más miedo cada vez (...) temblando (...) Sobresaltada (...). Retrocede unos pasos, aterrada. (Miras, 1974: 57-58)

Encontramos el mismo carácter agresivo en el marido Clemente carácter que se libera propinando a Saturna una terrible paliza que la deja casi al borde de la muerte. El dramaturgo ofrece una descripción minuciosa de la pelea con incisos explicativos que connotan la violencia de la escena:

(Saturna) Fuera de sí (...) se lanza contra Clemente, golpeándolo (...)
Ambos se pegan enfurecidos (...) Los cónyuges se siguen pegando con manos y pies, intercambiando insultos y denuestos (...). La lucha se desequilibra. Duramente golpeada, Saturna retrocede dando trapiés (...)
(Clemente) yéndose hacia ella (...) Golpeándola (...). Derribándola (...)
(Saturna) revolviéndose (...) (Clemente) Pegándola con las dos manos (...)
(Saturna) Que sigue revolviéndose. (Miras, 1974:67)

En la *Venta de Ahorcado* también se confunden palabras y gestos: una de las escenas sugestivas donde el horror está marcado por la ferocidad de las acciones apoyada por la brutalidad léxica, es la de la tortura de Donata por las Muertes:

(Sujeta el Conde la pierna de Donata obligándola a tener el pie metido en el brasero, del que sale una blanca humareda, mientras la mujer se retuerce aullando).
El rey.- (Gritando para ser oído) ¡Así! ¡Sujeta fuerte, que no se suelte! ¡Mira cómo baila, mira: ¡Más! Más! ¡Chamúscalo bien, que esto no es juego, por Dios! ¡Sujeta, sujétalo ahí, buen Conde! ¡Que se abrase y que se quemé hasta el hueso!... (Miras, 1986:99)

La misma brutalidad de los actos está expresada a veces con un lenguaje cínicamente delicado y hasta erótico. Tras quemar el pie de Donata, ésta pierde el conocimiento; para reanimarla, el echan un cubo de agua, lo que provoca ese comentario del rey:

Ya vuelve, ya. Fresca como una rosa, para empezar de nuevo, como Venus al nacer de los mares. Y mirándote, pícaro, igual que tierna nívea en la primera noche. Repara cómo tiembla y cómo agita el pecho. Sus y a ella, buen conde, que tuya es. Abrázala tiernamente, déle un abrazo de amor. Coge un peine de hierro en cada mano, y abrázala bien fuerte, que te sienta y te goce. (Miras, 1986: 99-100)

En la *Monja Alférez*, diversas didascalias describen el desarrollo de la acción, el movimiento de los actores y el código gestual que acompaña las acciones. Algunas son breves precisiones que jalonan el diálogo y explican los gestos y los movimientos, y el estado anímico que los ocasionan o por el que vienen acompañados. Son significativas, entre otras, las del cuadro II que describe una pelea feroz entre Catalina de Erauso y Catalina de Aliri: la novicia ha sido descubierta por sor Catalina de Aliri curioseando en la alacena de la priora y reacciona *sobresaltada*; ante el requerimiento de aquélla, responde *descarada*: doña Catalina a su vez contesta *dignísima*, y más adelante, pasa a las manos: *le da una bofetada*. Tras un primer momento de incertidumbre, *tocándose la mejilla*, la

novicia procura equilibrar las fuerzas *con una bofetada a la de Aliri, resguardándose del temporal, procurando devolver los golpes*, mientras que la otra *la abofetea a dos manos*, y la maltrata *arrancándole las tocas y cogiéndola del pelo*.

Otras, más largas, describen los hechos de mayor dinamismo articulados en torno a los constantes duelos que la monja alférez sostiene a lo largo de su vida. Estos textos imprimen una velocidad que corre pareja con las acciones que se producen en el escenario: sirva de ejemplo el lance entre don Pedro de Chavarría (marido de la infiel doña María) y Catalina de Erauso:

Se acometen los dos, y chocan las espadas con fuerza, a un ritmo muy vivo. A los pocos lances, Catalina retrocede repentinamente, llevándose una mano al pecho. Ataca Chavarría, y se traba de nuevo la pelea. De nuevo Catalina acusa una estocada, en forma parecida. Se mira la mano manchada de sangre del costado, detiene la acometida de su contrario, y reacciona con gran energía, haciendo sus golpes más rápidos y vigorosos y obligando a Chavarría a pasar a la defensiva y a retroceder, deteniendo como puede el aluvión de estocadas que le manda. Llega don Pedro en su retroceso a las gradas del altar, sube dos escalones y, con la altura ganada, intenta recobrar la iniciativa con un potente golpe dirigido a la cabeza de Catalina. Esta, con sangre fría, lo desvía con la daga que tiene en la mano izquierda, abriendo así el camino para que su espada entre a fondo y se clave reciamente en el pecho de su enemigo. Retira el hierro la de Erauso, y Chavarría cae hacia delante, quedando boca abajo sobre los escalones que mancha con su sangre. (Miras, 1992^a: 111-112)

Esto quiere decir que un actor debe saber o intuir esta kinésica que puede no estar descrita explícitamente, porque si no, las escenas desembocan en el fracaso de una interpretación cultural que se da muy a menudo cuando, en una cultura diferente a la de los personajes, unos actores extranjeros llevan a cabo lo que F. Poyatos (1994) llama *enmascaramiento* cultural. En todo caso, es bueno que la kinésica de los actores no forme parte de la traducción, sino que siga siendo la de su cultura. De este modo el dramaturgo y el comediante nos revelan los sentimientos más íntimos de los personajes y cualquiera de sus actividades no verbales que puedan comunicarnos algo. En definitiva, los repertorios kinésicos tienen una gran importancia tanto técnica como estilística para fijar realismos de diversa factura (realismo físico, realismo psicológico, etc.) a través de los comportamientos de los *dramatis personae*. Los repertorios no verbales en la comunicación literaria son, según Romera (1994:206), apoyado por Bajtin (1981) *un lenguaje más en diálogo continuo con otros lenguajes* que articulan en su totalidad la polifonía textual.

Otro sistema comunicativo de origen corporal desarrollado en la interacción es la conducta proxémica. Esta se estructura con otras actividades portadoras de mensajes desde el lenguaje verbal y el paralenguaje hasta el contacto físico y la percepción olfativa, afectadas todas por la distancia. Poyatos la define como *el concepto, estructuración y uso del espacio, desde el entorno natural, modificado o construido por el hombre hasta las distancias mantenidas consciente o inconscientemente en la interacción personal*. Se trata aquí de pensar la distancia como determinación espacial, y no hay mínimas alteraciones de la distancia entre dos seres que no tengan un significado diferencial: la distancia en que nos

colocamos respecto a nuestro interlocutor, el tiempo que empleamos en recibirle o en contestarle constituye un *lenguaje*.

La noción de distancia entre interlocutores varía según las culturas. Giraud (1971:104) opina que, por ejemplo, los anglosajones mantienen una cierta distancia entre los locutores; los latinos tienden a reducirla. Resulta, por tanto, que los primeros se sienten incómodos y hasta agredidos por los segundos, mientras que éstos últimos los consideran fríos y distantes. Para nuestro trabajo quizá sea, entre otros signos, la voz (la acústica), el más indicado, además de la posición espacial de los cuerpos, para determinar la distancia. A este propósito, E.T. Hall (1959) ha estudiado las distancias entre dos locutores americanos y destacado ocho distancias significativas³:

- 1- Muy acercado (5 a 20 cm) → susurro ligero → muy secreto
- 2- Acercado (20 a 30 cm) → cuchicheo audible → confidencial
- 3- Vecino (30 a 50cm) → cuchicheo audible → confidencial
- 4- Neutral (50 a 90 cm) → voz baja, volumen bajo → tema personal
- 5- Neutral (1,30 a 1,5m) → plena voz → tema personal
- 6- Distancia pública (1,60 a 2,4m) → plena voz ligero énfasis → información pública destinada a todo el mundo.
- 7- En una sala (2,40 a 6m) → voz alta → hablando a grupo
- 8- Más allá de los límites → voz muy alta → saludo a distancia

Como podemos ver, al tiempo que asegura el contacto entre el destinador y el destinatario (locutor y alocutario), la voz hace posible también, por sus rasgos físicos (altura, timbre, intensidad, volumen, etc.), la estructuración y la determinación del espacio. A partir de la *phonè*, el director de escena o el simple lector pueden concebir la proximidad o el alejamiento en el escenario entre los actores, y por tanto el *centrage* (reducción del espacio por el reagrupamiento en torno a un centro) o, al contrario, el *décentrage*. El tono general en el teatro de Miras es el de la conversación: el comediante puede hacer uso de su voz baja audible o de la plena voz, según las circunstancias y los lugares. Aquí entra en juego todo el complejo verbal-paralingüístico-kinésico-proxémico.

Podemos abarcar en la categoría *muy acercado* y *acercado*, todas las escenas de caricias, besos, cuchicheos y actos sexuales que tienen lugar en las piezas de Miras. Sirvan de ejemplos las escenas de besuqueos y tocamientos que organiza el capellán del convento, Fray don Francisco, en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*.

Una de las marcas más destacadas de la personalidad del fraile es su impetuosa sensualidad. Nada más aparecer en escena, pide a la priora que se acerque: *Ven aquí tú, reina hermosísima, Ven aquí tú*, y la acotación señala: “Le abraza los hombros, apartándose con ella”. Acto seguido, pide: *Dame esa cara ton hermosa, dame, que le dé yo un besico (...) otro más, que uno solo sabe a poco. Y otro* (Miras, 1985:38). La protestas de sor Anastasia (*Ya empiezan los besicos*) hacen responder al confesor: *¡Y no quiero ni oír cosa que suene a celos! (...)*

³ Citamos a partir del resumen hecho por P. Guiraud (1971: 104-105).

Venga, venga aquí mi hija Anastasia, que también hay besitos para ella (...) y sor Luisa María, lléguese también, que para todas alcanza el reparto, reparto, loado sea Dios. Eso sí, sólo en su bendito nombre y siempre por vía de caridad, no me he de cansar de repetirlo cuanto sea menester. Así, así, mis tres corderillas en torno a mi rueda, a los besos castos y piadosas caricias. Oremus, chiquillas, oremus (Miras, 1985:38-39).

Observa semejante actitud durante su presencia en escena, llegando incluso a reconvenir a las monjas por no provocar ese *acercamiento* por sí mismas: *¡Venid a todos brazos, que todas las veces os tengo de llamar! ¡Nunca venís de propio intento, remolinas!* Tras el besico que limpia y seca dado a sor Luisa, ofrece: *¿Quieres otro? Y advierte: Pero pensamos en Dios, tiene que ser pensando en Dios, que no haya amago, tentación.* La didascalia subraya: *la besa, despacio, en la boca.* A la misma religiosa le ofrece: *comúlgate conmigo*, intentando que muerda el dulce que él lleva en la boca, e incluso invita a acciones de igual cariz a las monjas entre sí; por ejemplo, para zanjar las diferencias entre Anastasia y la priora, ofrece: *Una yemita para las dos, que os habéis de comer a la vez con las boquitas juntas:* En el trato con sor Anastasia, la acotación indica mayor brusquedad en sus modales, debido al carácter tosco de la monja: *Tomándola él después reciamente por la cintura y aplicándole dos sonoros besos en las mejillas.* En otra ocasión, le ofrece: *un abrazo que te corte el respiro.* Sin embargo, las demás monjas, sor Bernadina, sor Catalina Manuel, etc., no gozan del privilegio de participar en ese tipo de oraciones.

Otra muestra de *cercanía* se encuentra en la escena inicial del cuadro V de *La Monja Alférez*, que desvela una de las facetas más curiosas de la personalidad de Catalina de Erauso; se refiere a su trato con las mujeres. La didascalia presenta a Catalina *abanicando a la señora y con voz suave y amorosa:*

Catalina. - Doña María, mi señora, despierte, repárese que ya pasó el peligro. Buen ánimo, amiga, mi bien, ¡Oh, y cómo es hermosa! (...)Acto seguido, la besa suavemente en el rostro, y luego lo hace en los labios. Perezosamente, los brazos de la desmayada rodean a Catalina, que se separa ligeramente, lo indispensable para hablar; Doña María repentinamente aterrada, se abraza estrechamente a Catalina.

Como podemos deducir de estos ejemplos, la distancia física reducida al máximo traiciona otra que es la afectiva. La distancia, dice Guiraud (1971:106) es el signo de la relación entre los locutores, relación que puede ser más o menos distante o íntimas. En la tradición africana por ejemplo, como en la mayor parte de las culturas, el distanciamiento es signo de desconfianza, de frialdad, de desprecio o de miedo.

En cambio, otras escenas podrían adecuarse a lo más o menos *alejado*, es decir, lo correspondiente en el esquema a los números 6 y 7. Una concepción de la espacialización permite pensar que la plena voz con ligero énfasis y la voz alta convendrían a las escenas correspondientes, por ejemplo, a las misas que está oficiando Astaroth en el campo de Barahona (en *Las brujas de Barahona*), o los múltiples discursos y las tertulias en el palacio de Volterra, en *El doctor Torralba*.

La audiencia que concede el Papa a Catalina de Erauso en *La Monja Alférez*, corresponde a esta categoría de lo *alejado*: la monja alférez, después de besar el pie de Su Santidad, se sienta en una silla algo más baja en relación al Papa, que, por su parte, ocupa un amplio sillón rojo y dorado de elevado respaldo (Miras, 1992^a: 138). La entrevista Saturna-Don Alonso que termina con una violación frustrada respeta más o menos la misma espacialización, en *La Saturna*: el noble castellano empieza a escribir y exhorta a Saturna: *vete desnudando mientras yo escribo* (Miras, 1974:35).

Por fin, la mayor distancia, correspondiente al nivel 8 de nuestro esquema, se materializará mediante la voz gritada. *Las brujas de Barahona*, nos ofrece un ejemplo de la percepción de esta distancia. Al final de la escena de la primera parte, los cuadrilleros intentan apresar a las hechiceras; sin embargo, éstas escapan, excepto la Pajarera: de lo que sucede sólo percibimos: *los gritos convertirse en quejas y náuseas, alternando con golpes sordos y la voz de un hombre profiriendo insultos*, que los acompaña: *¡Hijas del diablo, que andáis de noche por veredas y encrucijadas! ¡Cuándo os quemarán todas!* (Miras, 1992b: 83). En la escena siguiente, Juana habla con su hija *sin oír los murmullos que llegan procedentes de la calle, cada vez más altos*; mientras Quiteria los interpreta, hasta que llegan al público con claridad las voces de los de afuera que, funcionando como didascalias implícitas, completan la información:

Quiteria.- *¡Cállese!* (Ambas escuchan. Las voces son ya fuertes, y se entienden algunas frases). La Pajarera, que la están echando. *¡Sssst!*

Una voz.- *¡Es una bruja de Córcoles! ¡Una bruja!*

Otra voz. *¡Anoche la agarraron!*

Otra.- *¡Acá viene, miradla!*

Otra.- *¡Es una moza!*

Juana.- *¡Sí que es Aldoncica, sí. Más agallas tienen esa que tú.*

Quiteria.-...*Calle, la están azotando.*

(...) (Hace Quiteria enérgicas señales de silencio. Se oyen aún lejanos (...)

Redobles de tambor (...). En efecto, el tambor se aproxima y decrece el ruido de las voces, con lo que oírse puede el pregón cada vez más claro. Tras la voz del pregonero suena un corto redoble, seguido del golpe seco del azote y la queja o gemido de La Pajarera... (Miras, 1992b: 100-101).

En resumen, es, sin duda, la característica más perceptible de la voz: la materialización de la distancia. Cuando un personaje grita, llama o susurra, besa, abraza, etc., sugiere la extensión o la reducción de la escena. De manera general, la voz, igual que la gestual, estructura el espacio escénico, llama la atención y la inteligencia del espectador para que éste perciba la relación sugerida.

Hoy en día, ya no es posible estudiar el discurso en el teatro, sin tener en cuenta sus dos componentes: el discurso verbal y el no verbal: ambos son lenguajes en constante diálogo para configurar el sentido final de los dramas. La estructura básica lenguaje-paralenguaje-kinésica-proxémica conjugada, a veces, por cantos y danzas, es la que da realmente vida a las obras a través de los personajes, primero como actores latentes en los textos, y luego encarnados por personas reales en el escenario. Una de las marcas del discurso teatral en las piezas de Miras es su enorme variedad y riqueza discursiva.

En definitiva, ya no hace falta demostrar la importancia de los repertorios kinésicos y proxémicos en la comunicación humana: la literatura en general, y el teatro en particular, son unas de sus formas. Para los que nos acercamos a estas obras dramáticas con la intención de disfrutar y de satisfacer nuestras inquietudes éticas y estéticas, la confusión verbal y no verbal es tan lograda que nos creemos en la vida misma: cuando abrimos una página de un texto dramático de Miras, encontramos unas didascalias explícitas (e implícitas en los diálogos) cuyo valor referencial señala los objetos y los personajes que están en el escenario, como signos de ambiente, creando la escenografía necesaria para los gestos, los movimientos, las posturas y la voz de los actores.

Obras Citadas

Bajtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

Birdwhistell, R.L. *Introduction to Kinesis. An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Washington: Foreign service Institute/Department of State, 1952.

Davis, F. *La Comunicación No Verbal*. Madrid: Alianza, 1986.

Efron, D. *Gesture, Race and Culture*. La Haya: Mouton, 1972.

Fame Ndongo, J. *La Communication par les Signaux en Milieu Rural. Le Cas du Cameroun*. Yaoundé: SOPECAM, 1991.

---. *Un Regard Africain. A La découverte de la Géométrie Circulaire*. Yaoundé: Ed. St. Paul, 1996.

Fast, J. *El Lenguaje del Cuerpo*. Barcelona: Kairós, 1971.

Guiraud, P. *La Semiologie*. Paris: PUF., 1971.

Hall, E. T. *The Silent Language*. Nueva York: Double Day, 1954.

Knapp, E.T. *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós. 1982.

Mah, André. 'El Paralenguaje en el Teatro de A. Cesaire y D. Miras: Una Aproximación Comparada al Discurso no Verbal'. *Cauce* 30 (2007): 193-206.

Miras, D. *El doctor Torralba*. Roma: Ed. Bulzoni, 1991.

---. *La Monja Alférez*. Murcia: Universidad, 1992.

---. *La Saturna*, en *Pipirijaina*, Texto A, 1974. 15-74.

---. *La venta del Ahorcado*. Murcia: Universidad, 1986.

---. *Las alumbradas de la Encarnación Benita*. Madrid: La Avispa, 1985.

---. *Las brujas de Barahona*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

Poyatos, F. *La comunicación no verbal. Paralenguaje, Kinesis e Interacción*. Madrid: Istmo, 1994.

Romera Castillo, J. "Repertorios Extraverbales en la Comunicación Literaria". *Signa* 3 (1994): 175-207.