Lenguaje corporal en El capitán Alatriste

ANTHONY PERCIVAL

Universidad de Toronto

El lenguaje corporal, término acuñado recientemente, está en realidad presente a través de la historia; en la época clásica, por ejemplo, se encuentra en la obra de Séneca, *La ira* (Korte 1997: 251). En los últimos decenios se habla más del lenguaje corporal tanto a nivel popular como académico y existen muchos estudios que lo investigan en los campos de la psicología, la psicología social, la historia, la sociología, la antropología y la literatura.

¿Qué es el lenguaje corporal? Barbara Korte en su esclarecedor libro *Body* Language in Literature explica que se trata de "comportamiento no verbal (movimientos y posturas, miradas y contacto de ojos, reacciones automáticas y actuación espacial y táctil) que resulta 'significativo' tanto en la comunicación natural como la ficticia" (Korte 1997: 3-4). Korte se centra en "la semiótica del cuerpo *en movimiento* [y] estudia los modos de los cuales la presentación de *comportamiento* no verbal contribuye al significado y efecto potencial del texto" (Korte 1997: 4).

El primer paso en un estudio del lenguaje corporal en un texto concreto es ser consciente de la importancia del lenguaje corporal en la vida real, tanto en la experiencia individual como social. Todos miramos los movimientos y reacciones de los demás e intentamos mediante la lectura de su lenguaje corporal (y, por supuesto, sus palabras) entender sus sentimientos, pensamientos, actitudes o relaciones interpersonales. En la vida real, el lenguaje corporal está ante nuestros ojos constantemente mientras que en la literatura, que es un arte de selección, aparece con menor frecuencia. En el texto literario, donde todo signo es potencialmente significativo, el lenguaje corporal puede aclarar aspectos de los personajes y de sus interacciones con otros y los espacios

en que se mueven. A través de la competencia en la comprensión del lenguaje corporal en la vida real se puede proceder a analizar modalidades corporales en el texto, teniendo en cuenta las condiciones de la situación en que se desarrollan los movimientos corporales. Por supuesto es necesario tener muy presente el lenguaje literario y los aspectos estructurales de los contextos que representan el lenguaje corporal de los personajes.

Al abordar el estudio de *El Capitán Alatriste*, conviene señalar ciertas consideraciones. Se trata de una novela histórica situada en el siglo XVII y por eso se basa en la recreación de una época y supone una búsqueda de verosimilitud para captar el interés del lector. Otra consideración: *El Capitán Alatriste*, que pertenece a una serie de entregas, actualmente seis en total, es el primer volumen y por lo tanto sirve como introducción a Diego Alatriste y su entorno, centrándose en la descripción tanto del personaje como del ambiente. Es una novela de acción, que contiene movimientos diversos desde la esgrima a las actuaciones ceremoniales, una novela realista de tendencia melodramática.

Como en muchas series de novelas históricas, los *Episodios nacionales* de Galdós, por ejemplo, hay un narrador dramatizado que relata desde su vejez la historia donde –en las primeras novelas– él mismo figura como chico. La serie va incorporando su experiencia vital además de la del protagonista, Diego Alatriste.

Desde el inicio de la narración el narrador, Íñigo Balboa, describe el lenguaje corporal del comportamiento habitual de Alatriste en momentos de pelea, "[t]enía mucha destreza a la hora de tirar de espada, y manejando, con el disimulo de la zurda, esa daga estrecha y larga llamada por algunos *vizcaína* [...] El adversario estaba ocupado largando y parando estocadas con fina esgrima, y de pronto le venía por abajo, a las tripas, una cuchillada corta como un relámpago" (Pérez-Reverte 1996: 12)¹. Aquí el lenguaje corporal es el que recuerda Iñigo, el narrador, y sirve de *externalizer* ("externalizador") (Korte 1997: 40-41), es decir, para revelar aspectos de su carácter, su gran habilidad

2

¹ A partir de ahora, todas las citas se refieren a la misma edición de *El capitán Alatriste*, por lo que sólo se indicará la página correspondiente.

como espadachín y su actitud contundente y despiadada a la hora de despachar a un adversario.

El narrador también destaca ciertas peculiaridades de los movimientos faciales de Alatriste, dedicando atención a su mirada "singular" (p. 17), "por una parte era muy clara y muy fría, glauca como el agua de los charcos en las mañanas de invierno. Por otra, podía quebrarse de pronto en una sonrisa cálida y acogedora" (p. 17). Íñigo, como narrador, se refiere también a su "sonrisa más inquietante" (p. 17) que aflora durante momentos de peligro o de tristeza, pareciéndose a una mueca "bajo el mostacho que torcía [...] ligeramente hacia la comisura izquierda y siempre resultaba amenazadora como una estocada" (p. 18). No es extraño que Íñigo defina con precisión los matices de la mirada de Alatriste, pues ha vivido con éste desde los 13 años y es un chico espabilado y buen observador.

La mirada y los movimientos faciales cobran una gran importancia en toda la novela, pero es de una importancia decisiva en tres capítulos: II "Los Enmascarados", VIII "El Portillo de Las Ánimas" y XI "El Sello y la Careta". Son capítulos en que se prima una confrontación de mucha presión entre varias personas de distintas clases sociales. En "Los enmascarados" reina un ambiente de luz y sombras, creando un aire de misterio, de alta tensión, cuando se revela una conspiración contra dos visitantes ingleses. Por medio del lenguaje corporal se muestran interrelaciones entre personajes, estados mentales y emocionales, definición de carácter, todo dramatizado por el constante juego melodramático entre luz y sombra. Enfocado desde el punto de vista de Alatriste, vemos cómo éste intenta indagar por su aspecto y lenguaje corporal, cómo es un hombre embozado cuya inmovilidad parece la de "una estatua oscura" (p. 35). Alatriste se fija en sus ojos, "muy negros y brillantes, que la luz del suelo iluminaba entre sombras, dándoles una expresión amenazadora y fantasmal" (p. 35), y en sus botas y su espada y comenta su postura: "[s]u aplomo era el de un espadachín o el de soldado" (p. 35). O sea, un hombre que ejerce la misma profesión que él mismo. Vemos a Alatriste como fino observador del lenguaje corporal también de los dos enmascarados, uno con cabeza redonda, que explica el encargo tanto

a Alatriste como al otro supuesto espadachín, y otro enmascarado descrito como "corpulento" (p. 39). A través de su captación de los signos corporales: "Alatriste creyó entrever en su pecho [...] una cruz de la Orden de Calatrava" (p. 39), se da cuenta de la "muy alta condición" (p. 42) del enmascarado corpulento. Sin embargo, Alatriste no se corta ante la presencia de esta persona como se muestra en su gesto, porte, mirada y postura, su fuerza personal y carácter indomable: "Alatriste se retorció con dos dedos una guía del mostacho mientras le sostenía al otro la mirada, ceñudo y con las plantas bien afirmadas en el suelo, resuelto a no dejarse impresionar ni por una Excelencia ni por el Sursum Corda" (p. 40). (He aquí otro caso de "externalización".) En la presencia de otro de los principales conspiradores, el padre Emilio Bocanegra, presidente del Santo Tribunal de la Inquisición, un hombre feroz descrito "con el fuego fanático devorándole la mirada" (p. 48) no se siente tan fuerte y, aunque "hombre de agallas [...] el gesto iba encaminado a disimular un estremecimiento" (p. 49).

En capítulo VIII, "El Portillo de las Ánimas", Alatriste se enfrenta al padre Bocanegra en circunstancias muy distintas, en una especie de tribunal donde se le interroga sobre su participación en el asalto a los dos ingleses. El lenguaje corporal resalta la situación dramática y la extrema tensión en que se desarrolla la escena. El narrador describe desde el punto de mira de Alatriste como si tuviera una cámara de cine en mano, engrandeciendo un detalle del cuerpo de Bocanegra, sus manos, presentadas melodramáticamente "emergiendo como serpientes huesudas de las mangas del hábito" (p. 145). Los ojos del dominico expresan odio hacia Alatriste (p. 146) y la mirada fija en éste es "hipnótica y febril capaz" de ponerle los pelos de punta al más ahigadado" (p. 147). El texto revela a Alatriste como intérprete de signos corporales, "leyendo" su propia muerte en "aquellas pupilas negras y despiadadas" (p. 148). El interrogatorio terminado, lo último que ve Alatriste es "la mirada terrible que el dominico le dirigió" (p. 154). Con el temor de caer en una trampa, Alatriste busca instintivamente "la empuñadura de la espada que no llevaba al

cinto" (p. 154), revelando con este movimiento automático el estado de sobrecogimiento en que se encuentra.

En el último capítulo, "El sello y la carta", la confrontación está más matizada. Otra vez se trata de un duelo de miradas y reacciones entre Alatriste y una poderosa figura: el Conde-Duque de Olivares. Ahora no se trata de reaccionar ante una persona unilateral, fanática, sino ante una persona poderosísima y astuta, irónica.

Desde el primer momento, Alatriste se ve obligado a medir sus palabras, a actuar con cuidado. Su lenguaje corporal revela su prudencia, "Bueno, -el capitán se pasó dos dedos por el bigote, como obligándose a recordar—" (p. 214). No obstante, Alatriste es capaz ante un comentario de Olivares de mostrarse enojado por medio de sus movimientos: "retorciéndose el bigote" (p. 216), mientras que los signos de sus ojos revelan cierto desagrado, "un destello insolente" (p. 216). El capitán sufre una constante tensión y en un momento determinado toma un gran riesgo al enfrentarse al privado: "-Ruego a vuestra Excelencia que me mire bien la cara" (p. 220). La reacción de Olivares se expresa en un movimiento de su cara: "frunció bruscamente el ceño, entre irritado y sorprendido" (p. 220). A pesar de su temor a que Olivares reaccionara de manera hostil y diera órdenes de que le ahorcaran, las cosas toman un rumbo mucho más favorable. Olivares llama a Luis de Alquézar, a quien trata con desprecio y corrosiva ironía en presencia de Alatriste, enemigo de Alquézar; Olivares se muestra como un defensor de la seguridad de Alatriste. La reacción física en Alquézar no tarda en manifestarse: "Desencajado, Alquézar tenía cara de estar trasegando bilis por azumbres. La mueca espantosa que le crispaba la boca pretendía ser una sonrisa" (p. 228). A continuación, Olivares despliega las razones por las cuales deja seguir viviendo a Alatriste y finalmente le entrega una cajita de ébano y una carta que obliga a cualquier súbdito de su Majestad a prestarle ayuda en caso de necesitarla. Casi al final del capítulo el narrador describe a Olivares mirándole y "entre la feroz barba y el mostrador se le dibujaba una sonrisa melancólica" (p. 231). El privado, Olivares, termina por envidiar a Alatriste, un simple espadachín.

El mundo en que se mueven Alatriste e Íñigo es áspero, incierto, hostil, violento y ofrece pocos signos de afecto, de generosidad y amor. Los personajes sienten más disgusto, antipatía u odio que alegría, simpatía o amistad (aunque es verdad que Alatriste tiene amigos como Quevedo o camaradas de guerra). Es de notar que los personajes tienen entre sí poco contacto táctil; el lenguaje "háptico" (Korte 1997: 65-73), o sea táctil, se manifiesta en contadas ocasiones, y principalmente en relación con Íñigo Balboa. Son toques leves que contienen mucha carga afectiva. Al final del capítulo "El Portillo de las Ánimas", capítulo en que Íñigo le salva la vida a Alatriste, Iñigo le entrega a Alatriste la capa y éste "[1]a terció sobre el hombro mientras alzaba una mano para tocarme una mejilla, con un roce de afecto desusado en él" (p. 165). A continuación la reacción de Íñigo está expresada de forma contenida pero sentida, "[y] yo, entre avergonzado y orgulloso, sentí, en la cara, deslizarse una gota de sangre de su mano herida" (p. 165). Unas pocas páginas más adelante, en el siguiente capítulo, de nuevo se siente tocado pero en esta ocasión por uno de los individuos más geniales de la cultura mundial, nada menos que Lope de Vega, que topa, cerca de las gradas de San Felipe, con Alatriste, Quevedo, Diego Silva, o sea Diego Silva Velázquez y le informan que el joven que los acompaña se llama Iñigo Balboa: "[a]l oír aquello, Lope me tocó un momento la cabeza con espontáneo gesto de simpatía" (p. 186). Para Íñigo es un momento memorable, porque recibe incluso otro signo táctil de afecto: "-No olvides a ese hombre ni este día -me dijo el capitán, dándome un afectuoso pescozón en el mismo sitio donde Lope me había tocado" (p. 187). Poco después siente una emoción que es más que afecto, más que amistad, el primer sentimiento de amor, experimentado en una mirada de ojos que le causa a Íñigo una experiencia de enajenación.

El enamoramiento de Íñigo surge por casualidad, cuando se fija en "los ojos azules" (p. 69) que aparecen en la ventanilla de un carruaje (p. 69). El lenguaje se emplea de forma sutil, convincente mediante miradas, movimientos, gestos, sonrisas. Iñigo finge teatralmente una presentación formal por medio de un gesto y movimiento: "Hice un gesto con la mano, dirigiéndolo a un

sombrero imaginario y me incliné" (p. 69). Como respuesta, Angélica hace un intricado movimiento de la boca: "[...] su boca [...] se curvó un poco, ligeramente; apenas un mínimo gesto que podría interpretarse como una sonrisa distante, muy enigmática y misteriosa" (p. 69). En el primer paso de este enamoramiento Íñigo, adolescente y falto de experiencia amorosa, manifiesta sus sentimientos abiertamente sin que Angélica haya mostrado en absoluto los suyos. En el próximo encuentro, Angélica demuestra haberse fijado anteriormente en él, recordando su nombre y al capitán aunque se equivoque con el nombre de éste. Al verla de nuevo, Íñigo se fija en su "mirada azul" (p. 124) y su reacción es automática manifestándose en la palpitación alocada de su corazón. Llama la atención de Íñigo una sonrisa complicada y ambigua, "una sonrisa lenta, muy lenta, de desdén y de sabiduría infinita al mismo tiempo" (pp. 124-125), una sonrisa femenina, "innata", "lúcida, "penetrante" (p. 125), una especie de sonrisa que los hombres tardan en entender y en aprender de ella. El ambiente "caballeresco" y el estar bien vestido le ayudan a reaccionar adecuadamente. La voz también le perturba con el "tono quedo, seductor, nada infantil" (pp. 125-126), que le recuerda el que usan las actrices al dirigirse a sus galanes en las comedias. Iñigo se siente contento con su propia respuesta y su gesto. Levendo en el lenguaje corporal de Angélica, que le tiene en cuenta, le sonríe y se acuerda de su nombre, le convierte en "el mozo más feliz y más galante y más hidalgo del mundo" (p. 126). Aquí Iñigo enseña su lado sentimental y soñador pero es adolescente y ya ha empezado a despuntar su sexualidad de un modo explícito como cuando mira con fascinación el pecho opulento (p. 123) de la querida de Alatriste, la antigua puta y actriz de comedias Caridad la Lebrijana, pecho que significativamente le recuerda el de su propia madre. A través de su memoria, Iñigo recrea la visión repetida del pecho de Caridad: "Recuerdo perfectamente la sensación que me producía el escote de Caridad la Lebrijana cuando se inclinaba a servir la mesa y la blusa insinuaba, moldeado por su propio peso, aquellos volúmenes grandes, morenos y llenos de misterio" (p. 123). Esta breve imagen de la mujer madura que atrae

sexualmente a Iñigo contribuye a hacernos ver al joven adolescente en pleno desarrollo físico y mental.

Entre sus múltiples funciones, el lenguaje corporal puede contribuir a resaltar lo real en una novela histórica, darle autenticidad histórica como una expresión de una época determinada. Ya hemos visto cómo aparece la figura del Conde-Duque de Olivares y cómo se comporta corporalmente en su entrevista con el capitán Alatriste, personaje ficticio. Otras figuras ilustres dan fuerza a esta autentificación de la novela, el ya mencionado Lope de Vega, que aparece fugazmente gracias al recuerdo de Iñigo, narrador/personaje ficticio: "recordaré siempre su continente sexagenario y grave, su digna figura clerical vestida de negro, el rostro enjuto con cabellos cortos casi blancos, el bigote gris y la sonrisa cordial, algo ausente, como fatigada" (pp. 186-187). Otro escritor insigne, Francisco Quevedo, en calidad de buen amigo de Diego Alatriste, aparece con mayor frecuencia en la novela. La primera vez que le vemos tiene medio azumbre de vino de San Martín de Valdeiglesias en el cuerpo. Fiel a su fama de tener carácter agrio y "de mala leche" (p. 21), se levanta precipitadamente, "derribando un taburete, y con la mano en el pomo de la espada lanzaba rayos con la mirada a los ocupantes de una mesa vecina [...] que acababan de felicitar al poeta por unos versos que en realidad pertenecían a Luis de Góngora, su más odiado adversario" (p. 22). En otros detalles de lenguaje corporal el narrador describe su forma de andar, "con aquel paso cojitranco, característico de sus pies torcidos -los tenía así desde niño" (p. 59) y otro movimiento característico, "ajustándose los anteojos" (p. 25). La última vez que vemos a Quevedo en vigoroso movimiento es cuando acude a ayudar a Alatriste batiéndose con cinco hombres armados. La novela capta magistralmente la vehemente, mordaz y brillante presencia del gran escritor del s. XVII en pleno movimiento mental y corporal (p. 16).

Diego Alatriste es un espadachín y soldado que ha servido en varias campañas en el extranjero pero en el primer tomo de la serie le vemos en Madrid en su vida de espadachín, "bastante conocido en Madrid" (p. 16), con su fama de "hombre de hígados" (p. 16). Nos cuenta Íñigo que al entrar en la

cárcel se enfrentó "al más peligroso jaque" y, "tras saludarle con mucha política", puso "en el gaznate una cuchilla corta de matarife" (p. 16), imponiendo así su autoridad. Al salir de la cárcel, mientras se lava se ven las cicatrices que lleva en su cuerpo, cinco en total, que Iñigo describe brevemente. En el curso de la novela, Íñigo dedica bastantes páginas a describir a Alatriste en plena acción como espadachín. En el incidente de los dos ingleses, Alatriste termina peleándose con su supuesto aliado Gualterio Malatesta, que pretende matar a uno de los ingleses, "y esta vez fue el propio Alatriste quien hubo de recurrir a su instinto de esgrimidor y a toda su destreza para esquivar la segunda estocada, distante sólo dos pulgadas de alcanzarlo en el corazón, que el italiano le dirigió con las más aviesas intenciones del mundo" (pp. 84-85). Para dar una medida de autenticidad al tema de la esgrima se menciona al famoso maestro de esgrima, Luis Pacheco de Narváez, que había escrito varios tratados sobre la destreza de las armas. El narrador insiste en la notoriedad del uso de la espada al hablar "de las hazañas quijotescas y estériles, que cifró siempre su razón y su derecho en la orgullosa punta de una espada" (p. 194). Una de las escenas más acertadas de combate con espadas se realiza en uno de los lugares más públicos, el teatro, concretamente en el corral del Príncipe, ante el mismo rey Felipe IV, que "atónito" (p. 206) ve a los dos ingleses Carlos y Buckingham unirse a la pelea para ayudar a Alatriste y Quevedo. En esta escena, la descripción de estos y otros combatientes se vuelve dinámica, gráfica, trepidante: "diez hojas de acero cortando el aire; así que le llovían estocadas como granizo. [...] Revolviose lanzando molinetes y tajos a diestro y siniestro; hizo retroceder a un par de adversarios" (p. 202). Se trata de una secuencia en la que el lenguaje corporal muestra una altísima intensidad.

El lenguaje corporal puede contribuir al desarrollo de un tema. Esto lo vemos en *El Capitán Alatriste* respecto al tema entre apariencia y realidad, el contraste entre aspectos positivos y negativos en la definición de la vida española de la época. Por una parte, la grandeza y la ostentación, y, por otra, la pobreza y la mediocridad. Íñigo, el narrador, define esta antinomia en varias ocasiones: la época es "miserable y magnífica" (p. 157), aquella España es

"paradójica, singular e irrepetible" (p. 52), aquel tiempo es "a la vez magnífico, decadente, funesto y genial" (p. 53). En el plano del lenguaje corporal se distingue un eco de esta contradicción en referencia a los movimientos de la cara producidos por la sonrisa o la risa. Ya mencionamos al inicio la relación sonrisa/mueca que Íñigo describe como algo característico de su amo (pp. 17-18). Poco después se repite la referencia a un movimiento parecido en Alatriste: "[t]orcía el bigote con la mueca que solía hacerle las veces de sonrisa" (p. 19). Se repite dos veces la combinación corporal, en el capítulo VII (en el momento en que Saldaña viene a buscarle) y con cierta variación en el mismo contexto: "Alatriste le dirigió [a Saldaña] una sonrisa torcida, sin rastro de humor" (pp. 141 y 142, respectivamente). Otros personajes sonríen de forma negativa, invariablemente en presencia de Alatriste: "[e]l bigote negro [de Malatesta] se torció en siniestra sonrisa" (p. 84); "una sonrisa [de fray Emilio Bocanegra] que parecía una excomunión" (p. 153); "[l]a mueca espantosa que le crispaba la boca [de Alquézar] pretendía ser una sonrisa" (p. 228); "entre la feroz barba y el mostacho [de Olivares] se le dibujaba una sonrisa melancólica" (p. 231). Y una risa [la de Malatesta] expresada en una imagen inolvidable, "[u]na risa que parecía crujir como maderos rotos: chasqueante, opaca" (p. 236).

El empleo del lenguaje corporal en *El capitán Alatriste* contribuye fuertemente a reforzar el significado semántico y la expresividad del texto. Como se ha comentado a menudo, Arturo Pérez-Reverte es un escritor atraído por lo visual: él mismo ha dicho que otra novela suya, *La piel del tambor*, es "muy de mirar" (Moreno 1997: 105). En *El capitán Alatriste* los personajes se miran mucho, se enjuician, se sienten atraídos o rechazados. Se integra a la novela mediante varias técnicas y estructuras narrativas todo un repertorio de lenguaje corporal: gestos, movimientos, miradas, contactos de ojos, risas y sonrisas, expresiones faciales, reacciones automáticas y actuación espacial y táctil con el objeto de darle al mundo ficticio el sello de lo real y el efecto de la inmediatez. Nos quedamos impresionados por el espectáculo de diversos personajes inmersos en misterios, intrigas, aventuras y peligros, personajes

captados casi de forma cinematográfica en sus gestos, movimientos y contactos interpersonales.

BIBLIOGRAFÍA

- Korte, Barbara (1997): *Body Language in Literature*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Pérez-Reverte, Arturo y Carlota (1996): El capitán Alatriste. Madrid: Alfaguara.
- Moreno, Antonio (1997): "La piel del tambor: literatura en contra de pocos y a favor de muchos". En: López de Abiada, José Manuel / Peñate Rivero, Julio (eds.): Éxito de ventas y calidad literaria. Madrid: Verbum, pp. 105-124.