

Dr André Mah
Universidad de Yaundé I
maandres55@yahoo.fr

PALABRA-EN EL-TEATRO¹ SOCIOLECTO E IDIOLECTO EN LAS DRAMATURGIAS DE A.CÉSAIRE Y D.MIRAS

RESUMEN: En el teatro, tanto como en la vida real, los personajes adoptan el discurso de la capa social a la que pertenecen. Estas particularidades lingüísticas, individuales, profesionales, sociales, territoriales y psicológicas que se dan normalmente en el plano fonético y léxico-estilístico son denominadas *sociolecto* e *idiolecto*. El propósito del presente artículo es analizarlos, desde el enfoque comparativo, en las obras teatrales del español Domingo Miras y del negro africano Aimé Césaire.

PALABRAS CLAVE: teatro, dramaturgia, sociolecto, idiolecto, discurso, léxico.

Introducción

A diferencia de la tradición realista de fines del siglo XIX² donde la nueva manera de hablar de los personajes “desteatraliza” la *palabra -en el- teatro*, en la mayor parte de las dramaturgias contemporáneas, los personajes adoptan el discurso de su condición social. A la hora de abordar este artículo, tenemos en cuenta, el problema de la enunciación que definimos sencillamente con Benveniste (1974) como la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización. El discurso de personaje, así apreciado – la enunciación es el acto que hace de un enunciado un discurso – se enriquece de significaciones diversas, y revela el código social de sus locutores, dice menos una palabra que el modo cómo puede o no ser dicha, además de permitirnos aprehender las relaciones entre los locutores.

Para llevar a cabo el análisis, nos valdremos del comparatismo, poniendo flanco a flanco Teatro español y Teatro negro africano³ a través de dos dramaturgos: Domingo Joaquín Miras y Aimé Césaire⁴. Este enfoque comparado, tan rico en intertextualidades,

¹ Utilizamos esta expresión de acuerdo con el profesor y crítico teatral español Francisco Ruiz Ramón (1992), para referirnos al discurso del personaje.

² Nos referimos al teatro burgués (también llamado teatro público, convencional o comercial) cuya muestra más representativa es la dramaturgia de Jacinto Benavente (1866-1954). Aquí el acento expresivo de los personajes está encomendado a diálogos uniformes y unívocos empapados de soltura, elegancia y finura: todos los personajes hablan el español conversacional de las clases cultas de la alta burguesía.

³ Desde una perspectiva semiótica y comparada, venimos realizando últimamente, con el *Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y de Nuevas Tecnologías* (UNED/MADRID), trabajos de investigación que ponen flanco a flanco Literatura y Teatro español y Literatura y Teatro negroafricano contemporáneos. El enfoque parece entrañar mucho interés en el contexto actual de los estudios de Literatura en España a la vista no sólo de las teorías literarias actuales (teoría postcolonial, postmodernismo...etc.) sino también de las inquietudes de las propias Universidades en temas de diálogo de culturas.

⁴ Un estudio bio-bibliográfico exhaustivo sobre Domingo Miras puede encontrarse en V. Serrano (1991). Nace en Campo de Criptana (Ciudad Real) el 5 de febrero de 1934. La Historia contemporánea de su país hará de él uno de *los niños de la guerra*, según expresión de Josefina Aldecoa. Inicia su actividad creadora muy tarde a partir de los años 70 (véase bibliografía).

En cuanto a Aimé Césaire, una completa bio-bibliografía de él puede leerse en L. Kesteloot y B. Kotchy (1993), a los que hay que añadir las introducciones a sus obras y ensayos sobre Literatura negroafricana. Decir que Césaire es poeta y dramaturgo martiniqués (Antillas francesas); que nace en Basse-Pointe (Norte de Martinica) en 1913; que funda con Senghor y Damas la revista *L'Etudiant Noir* en 1934, y publica un artículo en el que aparece, por primera vez, la palabra *negritud*; que en 1939 publica en la revista *Volontés* su celeberrimo *Cahier d'un retour au pays natal*, considerado por André Breton como el manifiesto de la Negritud,

permite acercar, mediante el discurso de los personajes, a dos autores distantes geográfica y culturalmente y, sin embargo, unidos por una misma pasión estética, el teatro, y aún más el teatro histórico. Antes de iniciar el estudio, queremos subrayar que no hacemos un estudio completo del sociolecto y del idiolecto en toda la producción de los dos dramaturgos, sino que ofrecemos algunas muestras más significativas que constituyan el espejo en que se ve el modo de pensar y vivir de los individuos en sociedad.

1. *El sociolecto*

El *Diccionario de Lingüística* (Lewansdowski, 1992: 332) ofrece muchas acepciones del término destacando *que aún no existe una definición satisfactoria del sociolecto*. Sin embargo, todas las definiciones coinciden en que el sociolecto es un *lenguaje de grupo*.

El análisis de las diversas apropiaciones de la lengua por los personajes de Miras y Césaire permite considerar diferentes aspectos del sociolecto.

Una primera aproximación es considerar el sociolecto como uso del sistema lingüístico supraindividual de carácter convencional característico de un grupo de individuos de una comunidad lingüística, en tanto en cuanto la formación del grupo tiene carácter fundamentalmente geográfico o histórico o ambos.

1.1. *Un lenguaje arcaizante en Miras frente a construcciones criollas en Césaire*

A esta aproximación corresponde el lenguaje arcaizante que los estudiosos de Miras, V. Serrano (1991), M. Ruggeri (1991), C. Oliva (1986), han podido destacar en sus piezas, y que, al remitir a una época pretérita, permite un anclaje histórico de su teatro, enmarcado, en gran parte, en torno a los siglos XVI y XVII españoles. A pesar de que, en la dramaturgia de Miras, el lenguaje de los diálogos es más directo y fácil, evitando cuidadosamente toda oscuridad expresiva —en comparación con el hermetismo de algunos diálogos del teatro de Césaire—, tiene la apariencia de una reelaboración del castellano del siglo XVII.

La Saturna parece ser, según M. Ruggeri (1991), la pieza con el número de arcaísmos más abundante. En esta pieza, como en todas sus obras, Miras incorpora, con gran flexibilidad palabras propias de la época para crear el ambiente pretérito. Una de estas formas de lenguaje son voces arcaicas como *mesmo/a*, *arreglallo*, *cuidallo*, *tocalle*, *sotil*, *quisiere*, *fuere*, *vedes*, *vos*, *deso*, *daca*, *agora*, *voacé*, etc.; el diminutivo familiar con sufijo en -ico (*Aldoncica*, *Teresica*, *Clementico*,...etc.; *frailecico*, *quedico*, *manicas*, *quedas*,...etc.); el recurrente adjetivo *bellaco/a*, *bellacón/ona* y las expresiones *enhoramala/buena*, son formas con valor arcaizante que se encuentran en todas las piezas de Miras, como también la fórmula de cortesía *vuesa Merced*; tienen también sabor de pasado las construcciones sintácticas: *¿oíslo?*, *en tal manera*, *muy mucho*; construcciones de tipo *haber de + infinitivo*, etc.

En *La Venta del Ahorcado*, la base del anacronismo reside en la lengua que utilizan las tres Muertes, que tienen como fundamento de su actuación *La Ley primera del Título treinteno de la partida setena*, de Alfonso X. La propuesta del Rey al obispo y al Conde: *Hagamos como los buenos reyes del comienzo de los tiempos...*, junto al mencionado juramento jurídico, señalan la atmósfera de pasado en que se desarrolla la escena. El registro lingüístico es, por lo tanto, de procedencia medieval, con giros sintácticos y usos gramaticales de aquellos siglos: *mesmo/a*, *agora*, *sabiades*, *la contracción denantes*, *en oyéndole*, etc. Un trozo de la intervención del Obispo es bastante revelador:

es cierto y acertado; pero resulta insuficiente para dar cuenta de un hombre cuya figura está estrechamente vinculada con lo que ha sido y es hoy la Negritud, que es prácticamente difícil hacer un estudio disociado.

Ya lo dijo el Rey Sabio don Alfonso: pena es enmienda de pecho escarmiento que es dado según ley algunos por los yerros que ficieron. Otrosí decimos que la pena de muerte puede ser dada al que la mereciere cortándole la cabeça con espada o con cuchillo, e non con segur nin con fos de segar; otrosí puédelo quemar, enforçar, (...); pero los judgadores non deben mandar a pedrear ningún ome, nin crucificar nin despeñar de peña, nin de torre nin de puente, nin de ningún otro lugar (Miras, 1986: 105).

En *Las brujas de Barahona*, Miras elabora también un sistema lingüístico que corresponda los personajes a la época dramatizada. El tiempo de la historia que en ella se cuenta está próximo al de *La Saturna*, por lo que nos enfrentamos al mismo registro; el lenguaje de *Las brujas de Barahona* crea una atmósfera arcaizante que encontramos ya en *La Saturna*: *mesmo, truje* (por traje), *voacedes, hideputa, atristar*, etc.; expresiones como *voto a Dios, por el siglo de mi agüelo, tiempito, en siendo, muy otras palabras*, etc.; diminutivos y aumentativos como *gallineja, perdicica, traguico, tiempico, bobica, medrosica, envidiosona, tantico, ratico, mañanica, bellacona*, etc.; las estructuras verbales como *oyesme, acábase, hablárasme, tengo yo de + infinitivo...etc.*, contribuyen a marcar el clima de anacronismo.

Semejantes formas arcaicas tienen también la misión de acercarnos al pasado en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*: construcciones sintácticas *dejóme* (por me dejó), *no es bien que* (por no está bien), *esto es hecho* (por esto está hecho), *ha rato* (por hace rato), *no me ha dicho cual sea...*, y *no fuera mejor, muy mucho, una muy gran casa, muy tu amigo...* etc., y los diminutivos en *-ico* (*Teresica, Luisica...* *cuidadicas, quietecica*, etc.) son de uso arcaico.

En cuanto a *El doctor Torralba*, la proximidad cronológica de los sucesos que teatraliza con los de *Las brujas de Barahona* hace que el dramaturgo maneje registros lingüísticos también próximos. Las expresiones *pero miren de...*, *es muy otro...*, *poesía Dios* (por pese a Dios), etc., los términos como *bellaco, belitre, hideputa*, etc.; los diminutivos *frailecico, anímica*, etc.; los juramentos como *voto a Dios, por los huesos de mi padre, por vida del Gran Turco...* etc., nos trasladan al tiempo de la historia.

Los sucesos que dramatiza *La Monja Alférez* coinciden en algunos años con los de *Las alumbradas de la Encarnación Benita*. Esta coincidencia implica, por parte del dramaturgo, el recurso a una sintaxis y un léxico también arcaizantes. Las construcciones verbales auxiliadas por el verbo *ser* (en vez de *haber*), como *yo soy nacido en San Sebastián*; las perífrasis modales de obligación con *haber de + infinitivo* (en vez de *tener que*) en expresiones como *que porque yo leía bien el latín se empeñó en que había de hacerme médico; de esa soberbia y de tu falta de calidad has de pedir perdón...* etc.; algunos términos: *seso* (por capacidad de razonar), *desahogo* (por descaro), *lustre* (por importancia y honor), *alzarse con* (por conquistar a una dama), *mujeres del partido* (por ramerías), *galopina* (por pícara), *dar una higa al verdugo, ni por pienso, ¡en Dios y en mi animal!*, etc., funcionan como signo teatral que remite al siglo XVII.

Si a través del sistema de habla, el espectador de las piezas de Miras puede captar elementos teatrales de tiempo en el que se desarrolla la acción, es decir, el siglo XVII (o antes), en cambio, en Césaire, el lenguaje remite más bien a una comunidad lingüística en la medida de su carácter fundamentalmente geográfico. Para hablar con propiedad, el registro lingüístico de Césaire está totalmente desprovisto de construcciones arcaizantes; sin embargo, se sustenta de giros propios de las Antillas.

En *Y los perros callaban*, destacamos con Yván Labejof, autor y director de escena martiniqués (Kesteloot y Kotchy, 1993: 138-141) algunas expresiones específicas de las Antillas, que pueden dificultar nuestra comprensión de la pieza de Césaire: a la pregunta que

hace el Rebelde sobre lo que ve en su delirio, la Amante le contesta: *La vie poto-poto beaucoup de boue* (Césaire, 1956: 16)⁵.

Esta construcción es típicamente criolla. Antillanas son también estas repeticiones lancinantes que puntúan la pieza, por ejemplo, estas palabras que el Rebelde dice sobre su madre muerta:

Femme, ton visage est plus usée que la pierre ponce
roulée par la rivière
beaucoup, beaucoup
tes doigts sont plus fatigués
la canne broyée par le moulin,
beaucoup, beaucoup
Oh, tes mains de bagasse fripée,
beaucoup, beaucoup
... (Césaire, 1956: 73)⁶

Labejof cree reconocer en este ritmo del *bel-air*, este baile tradicional de las segadoras de caña de azúcar. Podemos aproximar también al sociolecto las frecuentes alusiones a la fauna y a la flora de las islas. Si para los Martiniqueses, *daturas*, *soya*, *franchipán*, *vija*, *crotone*, *hevea*, etc., son realidades cotidianas, para la mayor parte de nosotros resultan extrañas.

El propio título de la pieza ya plantea problemas, porque tiene sus raíces en la mitología antillana. Para Labejof, *los perros* designan dos realidades:

- La imagen de los perros de guardia que perseguían a los negros marrones;
- Y la creencia de que ciertas personas se metamorfosean en perros, por lo que en Martinica no se mata a los perros. De igual modo, en la campiña haitiana de *La tragedia del rey Christophe*, encontramos entre el campesinado un habla particular, el criollo (escena 1 del acto II):

Premier paysan

Compé, il va pleuvoir. Et pas de clairin! Voyez !
Le Morne Bédoret fume et quand Bédoret fume,
c'est mauvais temps. Ça c'est recta...

Deuxième paysan

Oui, compé. Je ne dis pas non. Le pays est bon,
Ouiche, pas le temps, le temps que nous vivons.

Premier paysan

⁵ La versión española la vida *jauja mucho lodo* (Césaire, 1974 : 98) no permite esta consideración

⁶ Con la versión traducida es imposible percibir este ritmo:

*Mujer, tu rostro está más gastado que la piedra pómez
que ha rodado en el río
mucho, mucho, más,
tus dedos están más cansados que la caña de azúcar triturada
por el molino
Oh, tus manos de bagazo ajado, mucho, mucho más.
Oh, tus ojos de estrellas extraviadas, mucho, mucho más...*
(Césaire, 1974: 140-141).

Y a des choses à pas dire, compé. Le temps n'a pas bonté ni mauvaiseté. Le goût, il est dans la bouche.

C'est la manière de le prendre qui lui donne goût, bonté ou mauvaiseté⁷.

Este nuevo enfoque del sociolecto nos permite definirlo como *posesión de un lenguaje, especialmente el léxico específico de un grupo (...). La pertenencia al grupo da lugar a un acuerdo lingüístico que, a su vez, afianza la formación del grupo.* (Lewandowski, 1992: 332). Desde esta perspectiva, los lenguajes religioso, brujeil, jurídico, italiano, alemán, lingala... etc., que encontramos en las obras de Miras y de Césaire son sociolectos, en la medida en que, cada lenguaje, fonéticamente (y paralingüísticamente), constituye el conjunto de rasgos que dejan reconocer a un individuo como miembro de un grupo social.

1.2. *El lenguaje religioso*

Es recurrente en las piezas de Miras y refleja este misticismo secular español, expresión de la relación con Dios o una literalización de la Biblia o de la misa católica, acompañado o no por el latín, su lengua específica y convencional. Podemos señalar algunos casos sobresalientes.

En *La Saturna*, aparece en boca de Saturna cuando, disfrazada de fraile, se dirige ora a los guardias ora al preso don Juan, en el cuadro VII:

Dios Nuestro Señor se lo pague y la Virgen santísima... (...) Dios haya piedad de su alma (...) Tenga paciencia, señor y acuérdesese de Jesucristo, que más padeció él por nuestros pecados.

Esta intervención del supuesto fraile se termina por una bendición en latín: *In nomine Patris, et Filii, et Spiritu Santi...* (Miras, 1974: 45-46).

El mismo registro religioso se encuentra también en *De San Pascual a San Gil*, en boca de Sor Patrocinio y el padre Claret. La religiosa nos ofrece una muestra cuando, aterrorizada por la fusilería, suplica a Dios en formas metafóricas de expresión procedentes de la Biblia y del lenguaje de los escritores ascéticos y místicos:

¡Señor, hoy es mi voz amarga y mi lengua es de sal! ¡Señor, qué va a ser de nosotros! (...) Has metido al lobo entre tus blancas ovejas, al halcón entre tus dulces palomas! (...) Prado de fresco de trébol era España, persil florido de suavísimo aroma, huerto de peras fragantes y brevas de miel (Miras, 1988: 81).

El lenguaje religioso alcanza su máxima expresión en *Las alumbradas de la Encarnación Benita* y en *La Monja Alférez* (cuadro II), que tienen como escenario un convento y como protagonistas a monjas.

En el cuadro citado de *La Monja Alférez*, Miras pone en boca de la priora, doña Úrsula, expresiones sagradas de acuerdo con su condición, ante la disputa entre sor Aliri y la novicia Catalina de Erauso: *¡Cristo crucificado, Dios de misericordia! ¡Ay, Dios mío, Dios, Dios de mi vida! ¡Ay, pero qué es esto, qué es esto, Señor!* (Miras, 1992a: 68). Como no siente simpatía por la otra monja, la trata, sin embargo, con la cortesía religiosa requerida por

La versión española, si bien es aproximativa, tiene también una función mejorativa: traduce el contenido y no reproduce fielmente la norma :

Campesino 1°- *Compadre, va a llover. ¡Y no clarete! ¡Mira! Sale el humo del Monte Bédoret y cuando Bédoret humea es signo de mal tiempo. Seguro...*

Campesino 2°- *Si, compañero. No digo que no. El país es bueno, claro, no el tiempo, el tiempo que vivimos.*

su situación de priora: *Vaya, vaya su caridad y no eche más leña al fuego (...) vaya a recogerse y preparar el alma, que enseguida tendremos oración en el coro, ande, doña Catalina ande con Dios...* (Miras, 1992a: 71).

El registro lingüístico de *Las alumbradas de la Encarnación Benita* procede del repertorio místico y ascético y rebosa de latinismos. Las exclamaciones, los apóstrofes pueblan las intervenciones de las hermanas (*¡Jesús, Dios mío!; ¡Que Jesucristo crucificado se apiade de nosotras!; ¡Bendito sea Dios!...*etc) y reflejan el lenguaje divino que culmina en las dos oraciones de la Priora enmarcadoras de los sucesos de San Plácido.

Césaire tiene poca inclinación hacia este tipo de registro. Si bien existen obispos en *Y los perros callaban* y en *Una estación en el Congo*, sólo los de *La tragedia del rey Christophe* se interesan por los asuntos religiosos, quizás por ser las Antillas francesas el espacio de los acontecimientos dramatizados. Es, desde luego, normal para quien conoce las Antillas que la escena de la festividad de la Asunción (escena 2 del acto III) sea un claro ejemplo de sincretismo religioso: mientras el obispo Juan de Dios Gonzales oficia recitando la letanía de la Santa Virgen y los Santos, Christophe implora a los dioses africanos:

Juan de D.G. — Santa María, ora pro nobis
Santa Dei genitrix, ora pro nobis
Mater cristi,
Mater divinae gratiae

Christophe.— Herzulie Freda Dahomey
Ora pro nobis

Juan de D.G. — Rosa mystica
Turris Davidica
Turris eburnea

Christophe. — Loko, Petro, Brisé-Pimba
Todas las divinidades de la pólvora y del fuego

Juan de D.G. — Regina Angelorum
Regina Patriarcharum
Regina Prophetarum

Christophe. — ¡Zeide Baderre Codonozome!
(...) Ora pro nobis

Juan de D.G. — Agnus Dei qui tollis peccata mundi
Parce nobis
Agnus Dei qui tollis peccata mundi
exaudi nos Domine
Agnus Dei qui tollis peccata mundi

Christophe. — Miserere, miserere
(...) San Toussaint, muerto por nuestros
pecados
parce nobis
(...)

Juan de D.G.— Oremus. Concede nos famulos tuos, Domine
perpetua mentis et corporis sanitate gaudare

(Césaire, 1972: 93-95)

1.3. El lenguaje de carácter religioso

Otro sociolecto de carácter geográfico es la lengua en tanto que remite a una nacionalidad. En el teatro de Miras tanto como en el de Césaire, por un evidente problema de comunicación los dramaturgos han resuelto que todos los personajes se expresaran en castellano/francés. Sin embargo, en algunos momentos claves, introducen otras lenguas. En general el uso del latín sirve para traducir la naturaleza espiritual de la relación con Dios, como acabamos de ver. Por eso, en *El doctor Torralba*, Zaquiel, personaje espiritual se expresa de vez en cuando en latín; el mismo latín a veces es símbolo de cultura, por ejemplo en su utilización por el Cardenal Volterra, al dirigirse a Torralba: *Dímelo tú ex abundantia cordis, hijo mío...*

Sin embargo, el vehículo expresivo de Zaquiel, como el de algunos vecinos de Roma durante el saqueo (Madonna Cornelia, Signorina Camilla,...etc.) es el italiano:

Madonna Cornelia. — Taci, silenzio! Passiamo adagio...Vieni
comme, andiamo... (...)

Signorina Camilla. — Miserabile codardo

Avendagno. — Piccola putana! Chi è codardo? ¿Eh? ¡Toma!
¡Toma, brimbona, hijo de puta, toma!

(Miras, 1991: 152-153)

En cuanto a Zaquiel, emplea el italiano en los reproches o en las peticiones de confianza que le hace a su discípulo Torralba: *La tua diffidenza! Esa aflicción la tienes poe no fiar de mí; fidate di me...*etc. La última intervención de Zaquiel en la escena final de la pieza, en la que dice su adiós definitivo a Torralba, viene también en italiano (*Sono venuto a dire addio; Addio dottore*). Torralba también pronuncia su despedida definitiva a la libertad en esta lengua.

Los lansquenets de las tropas imperiales durante el saqueo de Roma se expresan naturalmente en alemán; Hans Schufterle es un de los ejemplos: *¡Wein! ¡Lieblich wein! (...)* *Eines schön mädchen! ¡Zwei! ¡Willkommen!...*etc. (Miras, 1991:153).

Césaire actúa igual en *Una estación en el Congo*. A pesar de que toda la pieza viene escrita en francés, algunas intervenciones vienen en lingala u otro idioma vernáculo: el pueblo celebra la independencia clamando *Dipenda*⁸ ; los militares que reivindican sus derechos gritan hacia el primer Ministro *Lumumba Pamba, Lumumba Pamba!*⁹; los diputados, en una sesión parlamentaria (escena 11 del acto I) apoyan al Primer Ministro en su denuncia del complot belga: *Kizola Ko*¹⁰, y el tocador de Sanza da esperanza: *Kongo Mpaka dima*¹¹...etc.

1.4. El sociolecto profesional

Otro grupo social que posee un registro lingüístico específico son las brujas, únicamente presentes en el teatro de Miras. Tanto en *La Venta del Ahorcado* como en *Las brujas de Barahona*, los ritos brujeriles se ejecutan en un lenguaje específico. Estas mujeres rurales de sociedades secretas que manejan en su comunicación cotidiana un lenguaje marcado por vulgarismos y disfemismos parecen transfiguradas cuando actúan como sacerdotisas del culto

⁸ Independencia

⁹ ¡A muerte Lumumba, a muerte Lumumba !

¹⁰ No aceptamos

¹¹ Hermanos míos, seamos alertas, el Congo se mueve

diabólico. La lengua ritual es culta y declara de manera patente su ascendencia celestinesca. Sea el conjuro de la enajenada tía Conejita en *La Venta del Ahorcado* (secuencia 3), sea el rito de *la gallina negra* de la primera noche de escena 1 ó el conjuro mágico de Quiteria en la escena 2 (parte I) o sea el aquelarre del campo de Barahona en la escena 2 (parte II) en *Las brujas de Barahona*, el lenguaje es un homenaje a la literatura clásica y resulta retórico y extremadamente literario. Cada vez que la (o el) oficiante inicia el ritual, la didascalia indica el carácter solemne y ceremonial de su intervención que contrasta radicalmente con el coloquial que antes empleaba. Cojamos el ejemplo del guiso diabólico de tía Conejita:

(...) Sapo, gordo y blando
con ojos saltones cuécese chillando,
hiérvete a borbotones.
¡Y la piel de una culebra!
¡Y la oreja de un ratón!
¡Y el meado de una hembra!
¡Y la mierda de un cabrón!
(...) huesos de un difunto, pata de gallina,
La bruja cocina en la negra olla sabatina... (Miras, 1986:41)

Más allá del contenido macabro, el tono rítmico (se puede hacer un estudio métrico de estos conjuros) de estos encantamientos es similar al de Quiteria en la segunda escena o al de las *cuatro mujerucas* de la primera escena de *Las brujas de Barahona*, del que la didascalia indica que es rítmico y solemne.

Algunas intervenciones parecen ser el contrapunto de los ritos religiosos oficiales:

¡Padre negro, padre negro,
que está en el infierno!
(...)
Que tus muertos vengan
a esta encrucijada
y la sangre beban
aquí derramada
de gallina negra
recién degollada
(Miras, 1992b: 77)

El aquelarre (Miras, 1992b: 167-177) constituye una versión diabólica de los ritos cristianos con misa en latín, cantos en gregoriano, reniegos, bautismos y mucha literalización de la Biblia.

También culto se presenta el lenguaje jurídico que, como siempre, se manifiesta en tiradas kilométricas, una cuidada selección del léxico para potenciar el carácter preciso del escrito y apunta hacia un deseo de despersonalización de la acción del verbo mediante el uso exagerado del gerundio y del participio. Pueden servir de ejemplos las dos actas que recogen las resoluciones del interrogatorio, respectivamente, de Torralba en *El doctor Torralba* y Donata en *La Venta del Ahorcado*:

Ruesta.—*Habiendo el procesado, doctor Eugenio de Torralba, hecho confesión de sus errores en forma suficiente y hallándose su proceso visto para sentencia, se le requiere que manifieste si confirma la confesión que tiene hecha y firmada, si se*

arrepiente de los yerros y culpas que en ella se contienen, y si halla dispuesto a recibir y cumplir como cristiano la sentencia que este Santo Tribunal le imponga. (...) Este tribunal admite a reconciliación con la Santa Iglesia... (...) Dada en la ciudad de Cuenca, a seis días del mes de marzo de mil y quinientos treinta y un años (Miras, 1991: 177-178).

Las falsas declaraciones de Donata después de su tortura están montadas en el mismo esquema rígido:

El obispo. — (...) *habiendo sido invitada la procesada afirmar su confesión (...) extendiéndose sin tasa en la expresión de su contenido...* (Miras, 1986: 104).

La tragedia del rey Christophe manifiesta también el lenguaje específico de un grupo de profesionales: los balseros. Su léxico y sus comparaciones tienen que ver con el agua (el río Artibonite y el mar), las balsas, los troncos de madera (los *Kontikis*) que transportan y su oficio:

Capitán balsero (soplando en su caracola difusora).—*Esto quiere decir ¡Atención, balseros! ¡La boca de la Gran Salina no está lejos! ¡Hijo, allí también, hay que tener cuidado!*

Aprendiz balsero.— *¡Ya que llegamos!*

Capitán balsero.— *Es allí lo más duro. Forzosamente. En la Gran Salina te lanzan una cuerda. Si la coges todo va bien, ¡abordas y amarras! Si se te escapa, ¡adiós muy buenas! No te queda más solución que echarte en brazos de Mamá-Agua.*

Aprendiz.— *¿Y la balsa?*

Capitán balsero.—*En ese caso, hay que decir: ¡adiós balsa! Los campeches, son para el mar. La mar los traga y los escupe...*

Aprendiz balsero.—*Extraño oficio.*

Capitán balsero.—*Hay que saber espolear al animal. También hay que saber colocar el bocado¹². No es el oficio es la vida (Césaire, 1972:55).*

Asimismo, en el prólogo de la misma pieza, se emplea una lengua particular, específica de los aficionados a las riñas de gallos, una de las principales y más populares diversiones de Haití. En una atmósfera caldeada, una voz apasionada grita: *Abrogat! Abrogat! Abrogat!*; la multitud se dirige al *cariador* para que levante uno de los gallos que se había caído: *carrez-le, carrez-le* y califica al vencido de *poulet de savane*¹³ (Césaire, 1970: 12-13). La versión española ha respetado los significados de estos términos: *abrogat* viene precisamente del español *abrogado*, significa aquí *suprimido, neutralizado, revocado* y se dice de un gallo puesto fuera de combate. Tiene que ver también con la influencia española, la palabra *cariador* traducida por *careador*, y se refiere a los que crían los gallos de pelea. El término *carrer* traducido por *cuadrar un gallo*, en la jerga de las galleras (lugares donde se desarrollan los combates de gallos), significa *poner de nuevo el gallo en posición de combate*. La traducción de *poulet de savane* por *una gallina* es aproximativa: con este término, los aficionados se refieren a una gallina vulgar, es decir, la que es inepta para el combate.

1.5. *Las paremias*

¹² El término francés es « barbouquet », creado por influencia española en la zona; debería haberse traducido por “barbaquejo”, que es un enjaezamiento grosero del caballo.

¹³ Preferimos ofrecer la versión original que da mejor cuenta de todos los matices.

Otro de los muchos aspectos del sociolecto en la dramaturgia de Miras y Césaire son las fórmulas paremiales: queremos hablar del refrán y del proverbio. Sin entrar en una polémica sobre la distinción entre el refrán y el proverbio (que muchos lexicógrafos no parecen distinguir), podemos contentarnos con la aclaración que nos ofrece L. Combet, paremiólogo francés, entrevistado por la profesora J. Sevilla Muñoz (1994: 12):

el refrán como el proverbio es un enunciado sentencioso de forma más o menos variable, con ciertos elementos rítmicos y fónicos; el refrán, de expresión figurada, es más popular y más familiar que el proverbio que se distingue por su forma directa y su afinidad con las máximas y los “pensamientos”.

De todos modos, el refrán y el proverbio son, ambos, formas en las que se manifiestan el pensamiento de un pueblo, *las particularidades del pensamiento de sus habitantes que sólo acepta como bueno y verdadero lo que es quintaesenciado por la criba de muchas generaciones* (J. de Jaime Gómez, 1995:117). La característica del refrán y del proverbio es el ser producto de una experiencia de generaciones y de una observación analítica constante: son sentencias que un pueblo saca de la experiencia.

El acervo común de la poesía paremial es: *A tal refrán (proverbio), tal pueblo*. Los personajes del teatro de Césaire hacen de vez en cuando incursiones en la cultura popular y se expresan a través de los refranes, condensados de la sabiduría de las naciones:

— En la escena I del acto I de *La tragedia del rey Christophe*, Petión le reprocha a Christophe el ser demasiado exigente y le pide que *anestesie* su lucidez, pues, *a fuerza de mirar la leche fresca tan de cerca uno termina por descubrir pelos negros* (Césaire, 1972:18).

— A continuación, Christophe contesta por otro refrán que evidencia el peligro que hay al jugar con el fuego: *... cuando a un macaco se le enseña a tirar piedras, puede que el alumno recoja alguna y rompa la crisma del profesor* (Césaire, 1972:19).

— En la tarde del aniversario de su coronación, Christophe recibe una carta de su amigo inglés, Wilberforce, que le da consejos de prudencia y de paciencia mediante una frase proverbial¹⁴:

On n’invente pas un arbre, on le plante !
on ne lui extrait pas les fruits,
on le laisse porter¹⁵ (Césaire, 1970 :57)

— Madame Christophe también, mediante un refrán aconseja a su marido la prudencia: *(...) ¡Christophe, cuando se quiere poner el techado de una choza sobre otra choza cae adentro o es demasiado grande!* (Césaire, 1972:46).

Estos propósitos se parecen al refrán ghaniano¹⁶ que el casco azul de la ONU le dirige a Lumumba, en *Una estación en el Congo* (Escena 10 del acto II): *El Estado es un huevo. Demasiado apretado, se rompe: insuficientemente apretado, se cae y se rompe también*¹⁷(Césaire, 1973:77).

En esta pieza, el tocador de Sanza, figura auténtica del África tradicional, despliega un habla rica en refranes y otras fórmulas de contenido paremiológico:

¹⁴ La frase proverbial es según Combet (1994), como una fábula abreviada! constituye la esencia de una historia a través de la cual se sugiere una enseñanza.

¹⁵ Optamos por presentar la versión original : la traducción española no expresa todos los matices: *¡No se inventa un árbol, se planta// ¡No se le extrae los frutos, él los trae!* (Césaire, 1972:46)

¹⁶ De Ghana.

¹⁷ La traducción es nuestra.

— Después del discurso de Lumumba el día de la independencia, Mokutu pone en guardia a Lumumba de que va demasiado deprisa y corre el riesgo de romperse el cuello: *Demasiado afilado, el cuchillo romper aún su propia vaina* (Césaire, 1973:30).

— Al presentir que Mokutu es un hipócrita, el tocador de Sanza no tarda en avisar a Lumumba (escena I del acto II): *No hace falta un gran viento para desnudar el culo de la gallina*¹⁸ (Césaire, 1973:54).

O en la escena 8 del mismo acto: *¿Te apoyarías, aún de un dedo sobre un árbol podrido?*¹⁹ (Césaire, 1973:74).

— Al presentir el peligro que corre Lumumba y el país al conceder demasiado poder a Mokutu y a los militares, el tocador de Sanza, mediante una fórmula parabólica, pone en guardia al Primer Ministro (escena 8 del acto I):

(...) ¡Qué cerebro de pajarito, dice la trampa
el pajarito se olvidó de la trampa
la trampa se acuerda del pajarito²⁰! (Césaire, 1973:38)

Miras también recurre a paremias, aunque con menos frecuencia:

— En *La Saturna*, Quevedo, mediante una fórmula sentenciosa, decide publicar la historia de la madre de Pablos (cuadro I): *No hay más verdad que la que sale a la luz...* (Miras, 1974: 18).

— En *Las brujas de Barahona* es donde encontramos un verdadero refrán. En la escena 3 de la segunda parte, Violante expresa la injusticia de la que son víctimas los pobres: (...)! *Cuando cae de lo alto la piedra con tal fuerza, no hay quien tuerza los tiros!* (Miras, 1992b: 182).

En algunas obras de Miras, encontramos estructuras paremiales que podríamos asimilar a refranes o proverbios pero carecen de fuentes populares, según la afirmación de J. de Jaime Gómez (1995: 117): *Hasta que no repita el pueblo los refranes, estos no son tales.*

En la *Venta del Ahorcado*, el ciego Marchena responde a Donata que quiere limpiarle con agua una herida: *La sangre es cosa limpia y al secarse se cae sola.*

Esta fórmula tiene una adecuada estructura lingüística parecida a la de un refrán, pero corresponde a la de un torcido saber popular.

De igual manera, sor Patrocinio, en *De San Pascual a San Gil* maneja dos frases hechas próximas al proverbio, que descansan sobre una falsa autoría: *Como dijo el Santo Padre: “Lo bueno, si breve, dos veces bueno”* (Miras, 1988: 46).

O incitando a la Reina a fusilar a los sublevados: *Debe fregar los platos aquel que los ha ensuciado... lo dijo Nuestro Señor en las bodas de Caná* (Miras, 1988: 93).

De modo general, si tenemos en cuenta el porcentaje de aparición de los refranes y proverbios en las obras de Miras, en comparación con la frecuencia con que los utilizan los personajes de las piezas de Césaire, podemos pensar que Miras, creador de un lenguaje expresivo muy rico, elude el uso de estos modelos de expresión lingüística ya elaborados. En cambio, aparecen como una necesidad en la dramaturgia de Césaire, nacido en una cultura de

¹⁸ La traducción es nuestra

¹⁹ La traducción es nuestra.

²⁰ La traducción es nuestra.

la oralidad en la que las paremias, acuñadas por la comunidad lingüística, son transmitidas de padre a hijos, gracias a la tradición oral. En efecto el negro-africano debe dar respuestas a cuestiones existenciales y componer con sus semejantes y la Naturaleza para elaborar soluciones a sus problemas. Cuestiones y respuestas, problemas y soluciones participan de esta cultura transparentada en los gestos, las máscaras, los juegos, las prácticas religiosas y la literatura que, aquí, es esencialmente oral en los pueblos. En esta África, uno de los géneros más importantes de la literatura oral para la comunicación y la transmisión de la sabiduría entre los miembros de la comunidad es la paremia.

2. *El idiolecto*

Lewandowski (1992: 183) define el idiolecto como el *conjunto de las particularidades lingüísticas individuales, profesionales, sociales, territoriales y psicológicas que se dan normalmente en el plano fonético y léxico-estilístico*. Esta definición no nos permite diferenciarlo del sociolecto. Si retenemos en esta definición el hecho de una *conducta lingüística de un hablante individual*, hay que añadirle otros elementos: de acuerdo con Ubersfeld (1989: 191), notamos que en determinados casos, el personaje se sirve de una *lengua aparte*, en la capa textual de la que él es sujeto. En estos casos, el lenguaje contribuye a darle al personaje un *estatuto de extranjero*, porque el habla es defectuosa: el mejor ejemplo son los personajes populares cuyas particularidades lingüísticas el teatro pone de relieve; estos personajes se muestran entonces como personajes que *no saben hacer uso de la lengua* como sistema perteneciente a toda la comunidad y regida por reglas.

2.1 *El registro de carácter familiar*

En *La Saturna*, ya destacamos el sufijo en *-ico* en nombres propios y comunes, que es un diminutivo familiar habitual en la gente del pueblo. Además son del acervo popular algunas expresiones lingüísticas sustentadas en la hipérbole o la comparación:

Estar como talego vacío: mejor la conozco que si la hubiera parido; estar dado a todos los diablos; si tuviera en la boca un arcabuz, no haría más daño que con la lengua; no contestes, Barrabás, que te mato...etc.

Algunos términos de la lengua familiar jalonan la pieza: *carantoña, dar cordelejo, besuqueando, desuella cara, ¡treinta reales y cuatro docenas de güevos!... etc.* Y contribuyen a configurar el ambiente rural que sirve de escenario a *La Saturna*.

En de *San Pascual a San Gil*, percibimos la identidad del pueblo de la barricada a través de su conversación que delata su origen plebeyo: comparaciones como que *los tiene más gordos que el caballo de Espartero*, expresiones con anomalías fonéticas como *echao, rigolución, ¡una poca leche!...etc.*

El nivel de uso lingüístico que sirve de base en la mayoría de los personajes de *La Venta del Ahorcado* es el coloquial con tendencia hacia formas vulgares. Sirvan de muestra las palabras que dedica Donata a don Terencio muerto y que dejan asomar todo el veneno que ella había acumulado durante los años de explotación:

¡Don Terencio, mi amor! ¡Don Terencio! ¿Has liao el petate? ¿Te has ido ya de este perro mundo? ¡Qué repente! ¡No te lo has pensado mucho, no, visto y no visto, ni decir adiós. ¡Vaya una muerte tan buena que has tenido, ladrón, no te quejarás! ¡Encima de mi cuerpo serrano, como un sultán de la morería! (...) ¡Era lo propio! ¡Viste fornicando, y fornicando has muerto! ¡Lo propio! ¡Tacaño ruín, ni una mala cama, ni un espejo! ¡Siempre con el testamento en la boca, para no soltar un clavo mientras vivieras! ¡Viejo asqueroso, marrano de la mierda! ¡Ya has reventado...! (Miras, 1986: 29-30).

La misma base lingüística configura el carácter inculto y campesino de los personajes de *Las brujas de Barahona*: las anomalías fónicas como *truje* por *traje*; la aféresis del verbo *escuchar* en *cuchar*; la utilización del artículo determinado ante el nombre propio: *la Ansarona, la Violante, la Camacha, etc.*; giros de sentido figurado y familiar como *bachillera* (persona que habla mucho), *rumiar* (por reflexionar), *¡Cómo alza la cresta!* (por replicar), *no te salga un avispero* (por no se te rebele), etc.; figuras de atmósfera rústica como *se va a leña en un suspiro, saltando como liebre; no me caliente la cabeza; la noche ha pasado en blanco; se ha de dar al diablo; coger el tranquilo; beber los aires por ti; estar a qué quieres boca, estar desnuda en carne...* etc.

El personaje de *Las alumbradas de la Encarnación Benita* que mayor se pasa del registro lingüístico normativo es sor Anastasia. Su baja estirpe social se manifiesta en expresiones de carácter familiar que andan a la par con lo vulgar: *¡Una higa, para nuestro protector! ¡Qué se halaguen los morros de envidia!...*, etc... Del Conde-Duque y del fundador del convento, hace este comentario: *¡Al fin nos dejan solas esos dos más pesados que tercianas!*, en la lista de los apóstoles, echa de menos a Santiago el Mayor que apoda el *Matamoros, para tener los tres más gordos y torrales, que los demás ya son de menos tono y santillos del montón...* etc.

En contraste, en la dramaturgia de Césaire, excepto algunos casos, los personajes hablan tan bien que, muchas veces, roza la inverosimilitud: cada uno domina la lengua sin tener en cuenta su capa social. Hay que penetrar en la campiña haitiana para tener la oportunidad de entrar en contacto con el pequeño pueblo y su habla defectuosa reflejada en el segundo intermedio de *La tragedia del rey Christophe*. La versión española, mejorativa, no permite destacar el mal uso; sin embargo, la distancia respecto a la norma es evidente en la versión original francesa: allí los campesinos proceden no sólo a una exagerada síncopa de ciertos fonemas como “e” y “l” sino que también distorsionan la estructura sintáctica de las frases:

Premier paysan

Je m'disais qu'on avait assez travaillé comme ça
Et p'tit coup de rafraîchissement ne nous ferait
pas de mal par le travers du gosier

Deuxième paysan

Je m'disais bien la même chose, compère Jupiter. Même
que je m'entonne de n'avoir pas entendu la cloche.

Premier paysan

Cloche ou pas cloche, Monsieur Patience. Pour
ce qui est de la cloche, je m'dis qu'i y a peut-être
quèque chose de déglindé dans la machinerie de ce royaume
(...)

Deuxième paysan

Paraît que p'tit à p'tit il y vient, y commence à
donner à ceuss' qui sont sous les armes, les armes et
le drapeau, un carreau le soldat, vingt le colonel.

Premier paysan

Hé bé, hé bé, c'est-i qu'on est pas l'armée, nous
Aut'?' (Césaire, 1970: 109-111).

2.2. Los disfemismos o “tacos”

Todos los actantes Sujetos de las piezas de Miras y de Césaire dominan la lengua: sin embargo su habla fluctúa en función de las situaciones.

Saturna, por ejemplo, tiene un lenguaje familiar con la gente del pueblo, respetuoso hacia los cómicos, cortés con los nobles, don Alonso Coronel y don Lope. Pero en los momentos de violencia, la lengua se hace eco de la situación: entonces, la encontramos con un habla llena de términos y expresiones de procedencia vulgar y de carácter abrupto. Su cambio de repertorio léxico es, para ella, como un escudo frente a la violencia que constantemente sufre (por parte de don Alonso, el rey, Clemente, su marido...). Con ellos, la protagonista emplea un lenguaje lleno de improperios, ya que esos personajes (don Alonso y el Rey, sobre todo) han abandonado su rango y su clase social para expresarse y comportarse como rufianes. El rey, por ejemplo, se sirve del insulto para llamar a Saturna: *zorra, corretona, bellaca, grandísima puta, puerca*, etc.

Encontramos este tipo de términos malsonantes también en boca de religiosos; el ejemplo más sobresaliente es el Cardenal español, Santa Cruz (totalmente opuesto, en cuanto, al Cardenal italiano, Volterra). En el *doctor Torralba*, el prelado español utiliza expresiones extraídas de un registro vulgar que choca con la dignidad que ostenta: trata a los médicos, Torralba y Morales, de *pícaros, bribones, belitres*, etc. Ante su tardanza, en la escena del conjuro exclama: *¡nos dejan sin dormir, sin fantasma y sin la madre que los parió!; ¡Toda la noche nos han tenido a la vela estos belitres, mientras ellos putean con estas cortesanas!*, etc. Su médico de cabecera, el doctor Morales, es tan vulgar y tan tosco como su amo.

Otras religiosas se caracterizan por un marcado vulgarismo léxico, en explosiva contradicción con su condición: son sor Catalina de Aliri, en *La Monja Alférez* y sor Anastasia, en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*. Sor Aliri irrumpe en escena pronunciando un insulto contra la novicia Catalina de Erauso: *brimbona*; durante el tiempo que permanece en ella, es el improperio la forma que maneja para referirse a Catalina: *fresca, borrachona, culebrilla ruín, ladrona, lengüecica de judío, lombriz, lagartija, sabandija, ¡Te he de sacar las tripas por la boca! ¡Te arrancaré la lengua!... etc...* Por eso, a pesar de su educación, Catalina le devuelve la moneda con el mismo registro: *viuda caliente con la cabeza floja por el mal de hombre; yo no digo sino lo que cuelga, que si el cuerpo le pide un hombre será que es puta...etc.*

Los disfemismos forman parte del repertorio cotidiano de las brujas. En la dureza, brusquedad y vulgarismos de expresión, estos seres marginados, perseguidos y sacrificados encuentran la fórmula lingüística convertida, para ellas, en el idioma de la libertad: *villanos cagones, gitano piojoso, piojo borracho; hijo de puta; puto vino; el cabrón de Sancho Dientes; hato de putas; aflojarse del culo; tener el cascarón pegado al culo, no nos cagamos como tú; la boca te huele a cagarrutas de monte: meándonos de gusto, etc.*, son una muestra de su vocabulario.

Pero de todas las piezas, la que lleva la palma de las palabrotas es sin duda *La venta del Ahorcado* que el crítico A. Fernández Santos (1977) califica de *oro puro*, si no fuera por los *tacos*. Si bien la tendencia hacia las formas vulgares no es extraña en individuos de baja escala social, como son los habitantes y parroquianos de la venta, sí choca en los personajes adinerados como son don Terencio y su esposa doña Madrona: ambos, lejos de hacer honor a su estirpe, delatan una identidad mezquina y vil a partir de sus formas expresivas plagadas de disfemismos. Citemos sólo a don Terencio: su registro lingüístico da la razón a su *fama de putaño*:

— Durante el acto sexual, a la pregunta de Donata de saber si él no se cansa, niega con: *¿yo? ¡Una leche!*; insulta constantemente a Donata en términos como *lagarta, lagartona, so piojosa, puta de mierda, pécora*, etc., o con expresiones: *trepas tú más que una salamanquesa, ¡en cueros vivos te llevaba aquel maquinista del carajo!, me eché encima una solitaria que me tiene los huesos*, etc.

El carácter violento y desconsiderado del personaje se advierte también en las expresiones relacionadas con sus actividades eróticas: *¡Aquí se ven los machos de Castilla!*,

¡aquí, aquí!, exclama en pleno éxtasis fornicador; *¡Vas a morir ensartada!* amenaza a Donata con clara alusión a su potencia viril; requiere a su amante de esta forma: *Ponte panza arriba, que te doy otro tiento y reclama menos charla y más jodienda... etc...* Más bajo, no se puede caer, sin embargo el *caballero*, paradójicamente, le exige a la ventera, para sí, tratamiento de cortesía y respeto: *¡De usted! ¡de usted! ¡háblame de usted! (...)* *¡El respeto es el respeto!* *¡De usted al raso, y de usted bajo techo!* *¡De usted en manteles!* *¡De usted entre sábanas!* *¡De usted por tierra y de usted por mar!* (Miras, 1986:26). Podemos comprender la reacción irreverenciosa y despectiva de Donata citada *ut supra*.

Y más bajo todavía, encontramos a personajes del pueblo, los arrieros Nando y Banderas, el ciego Marchena cuyo comportamiento canallesco alcanza el paroxismo de la vulgaridad con la última mudanza de la canción que dedican a Donata.

Semejantes disfemismos son muy escasos en el teatro de Césaire, quizás por el peso de la tradición que impone cierto pudor a los africanos(en comparación con la excesiva libertad en Europa). En general, los personajes de Césaire hablan muy bien de modo que el discurso *relator* (el del escritor), parece predominar sobre el discurso relatado (el del personaje). Un ejemplo patente es el habla de Christophe, *antiguo esclavo - soldado-cocinero*: es como si a través de él hablara, en erudito, humanista y poeta, Césaire. Si cogemos el fragmento en que el rey Christophe habla de su ideal de paz y de libertad en el trabajo. (Césaire, 1972: 47-48), o este otro en el que condena los comportamientos neocolonistas de sus compatriotas:

(...) *Hay que entrar en razón a estos negros que creen que la revolución consiste en reemplazar los blancos y continuar haciendo lo mismo, quiero decir, hacer el blanco sobre las espaldas de los negros...* (Césaire, 1972: 65).

Es difícil no ser sensible a la solemnidad del tono del rey, a su rebuscado léxico y a la belleza de la modulación del discurso. La voz del autor, fervoroso defensor de los humildes, parece investir la voz del personaje.

Otro ejemplo es Calibán, el esclavo salvaje de *Una tempestad*. De él Próspero dice: (...) *Podrías al menos bendecirme por haberte enseñado a hablar. ¡Un bárbaro! ¡Una bestia bruta que he educado, formado, que he sacado de la animalidad que todavía le cuelga por todas partes* (Césaire, 1972: 132). Si esto fuera cierto²¹, Calibán tendría un registro lingüístico vulgar y malsonante; sin embargo, no se da el caso: Calibán es un genio que maneja muy bien la invectiva contra Próspero, un erudito cuyos parlamentos con Ariel (escena I del acto II), o con Próspero (escena 5 del acto III), son de un rigor sintáctico y de una riqueza léxica dignos del propio amo.

Esto no quiere decir que no existan “tacos” en el teatro de Césaire. Algunos excesos de lenguaje aparecen en boca de personajes del pueblo, sin embargo, en la corte de rey, Hugonin, el bufón del rey, es el que profiere la mayoría de las palabrotas cuyos blanco son las mujeres. En la plaza pública de la escena 2 del Acto I, interpela a una vendedora a la que dirige obscenidades:

Hugonin. —Oye, hermosa, no quiero melaza, es a ti a quien quiero. Nada de tasajo. Darte un revolcón, bonita.

Vendedora. — ¡Maleducado! ¡Granuja!...

Hugonin. —Lo malo no es tu Akassan, otra cosa hace hervir mi sangre.

Vendedora. —¡Golfo! ¡Hijoputa!... (Césaire, 1972: 21).

En otra ocasión, se encarga de casar a sus compatriotas a los que el propio Christophe reprocha el correr *bragueta abierta, como salvajes*. El vocabulario que maneja está repleto de

²¹ No lo es, ya que el propio Calibán se queja de que Próspero no le ha enseñado nada, sino a *chapurrear (su) lenguaje para que pueda comprender (sus) órdenes*.

vulgarismos y, convierte la ceremonia matrimonial no sólo en una subasta de animales sino también en un emparejamiento de machos y hembras:

(...) Aquí están, hijos míos, todos, todas... A cada cual su cada cuala, a cada cuala su cada cual... y recíprocamente. Veamos, tú ¿te va ésta. Sí ¿no es eso? ¡Un poco gorda! Pero si las gordas son las mejores... A tí, ¡adjudicado!... ¡Para tí, la flaquita! De acuerdo... Hay para todos los gustos... Tú me pareces un Hércules... Y ésta parece tener buenos lomos...!Carajo, sí, unos lomos capaces de lanzar el aire un elefante! Entonces, ¿qué esperas? Tómala... Sírvanse, señores. A cada pie su zapato... Majestad, una mujer así, es una suerte. Se puede esperar de ella todo un regimiento. (...). De modo que les digo así: ¡buenas noches y a trabajar duro! (Césaire, 1972: 68-69).

En *Una estación en el Congo*, aparecen también proferidas por gente del pueblo palabras como *culo*, *muslo*, etc., con evidente connotación sexual. El lenguaje de los carceleros belgas refleja el odio que sienten hacia Lumumba y se llena de improprios: *macaco*, *canalla*, *basura*, *salvaje*, etc.²²

El propio Lumumba, ya Primer Ministro, recurre a esta forma de idiolecto, pero sólo y únicamente, en caso de arranque de rabia, como en el primer consejo ministerial (escena 8 del acto I): *Mierda y mierda*, exclama frente al absentismo de sus colaboradores, antes de tratar a uno de los ministros de *imbécil* y a los soldados reivindicaciones de *puercos* y *bastardos*²³.

Igual que Lumumba, el rey Christophe también recurre a términos malsonantes en momentos de arranque de rabia, como por ejemplo, cuando le traicionan algunos oficiales del ejército, al final: *¡Romain! Guerrier! ¡Mis generales! ¡Cerdos! ¡Serpientes cornudas!* (Césaire, 1972:101) o cuando decide recibir, a pesar suyo, a los campesinos que vienen a pedir un poco de descanso: *Hugonin (...) haz pasar a la chusma*. Metellus, rival de Christophe, exasperado de que la situación se le escape de las manos exclama: *¡Joder!*

El idiolecto del personaje sirve para despertar en el espectador una risa de superioridad sobre quien no sabe servirse correctamente de este instrumento lingüístico comunitario. Sin embargo, este lenguaje no es exclusivo del grupo social plebeyo; mientras que en este grupo el idiolecto es la forma de expresión natural (como una especie de sociolecto), en los demás personajes (la mayoría de alta condición social) esta habla está empleada como elemento de ruptura y alcanza, a veces, el disfemismo: da a conocer al personaje en su dimensión espiritual.

Conclusión

Hemos pretendido, en este artículo, analizar comparadamente las dramaturgias de D.Miras y de A.Cesaire a partir del discurso de los personajes en forma de sociolecto e idiolecto. Lo obvio es que son dramaturgos totalmente distintos desde una perspectiva sociocultural que ha forjado en cada uno una concepción específica de la modulación del discurso del personaje. Sin embargo, por lo general, hay incontestablemente, en las dos dramaturgias, un retorno al barroco, entendido el término en el sentido de un arte que integra cuanto hay en la vida y nada rechaza de ella (indecencias, obscenidades, por ejemplo). Se trata de un teatro moderno que manifiesta la mayor libertad creadora al nivel de la escritura

²² La traducción es nuestra.

²³ La traducción es nuestra.

dramática, y la primera consecuencia de esta concepción del teatro es una plétora de personajes procedentes de todas las capas sociales y de diversos orígenes, como en la vida. Este afán de restituir la vida en su teatro obliga que cada personaje hable el lenguaje de la capa social²⁴ a la que pertenece: el campesino, el pueblo, el funcionario, el industrial... etc., se expresan de un modo diferente. Sin embargo, la obra teatral es una obra de arte, por lo que, de lo que se trata aquí, en realidad, es del lenguaje imaginario que el autor presta a la capa social a que pertenece su personaje. El lenguaje de los personajes de teatro quiere concebirse como un lenguaje que es, con más o menos exactitud referencial, el lenguaje del ente social que suponemos representa, y pretende aproximarse a él con bastante fidelidad como reflejo suyo.

Hechas estas salvedades, tenemos que subrayar que este tipo de análisis presenta un sinnúmero de escollos para los que, como nosotros, trabajamos sobre obras españolas (las de Miras) teniendo el español como lengua extranjera, o sobre obras de lengua Francesa, traducidas al español (las de Césaire), con las aproximaciones y traiciones que supone toda traducción. De todos modos, los dos dramaturgos configuran el habla de los personajes de manera que se convierta en adecuado vehículo que facilite la comunicación dramática.

Referencias bibliográficas

- Jaime Gómez, J. de (1995). Autocritica paremiológica. Los refranes españoles enjuiciados por el refranero. *Paremia*, 4, 117-125. Madrid: Sersa.
- Kesteloot, L. y Kotchy, B. (1993). *Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre*. Paris: Présence Africaine.
- Lewandoski (1992). *Diccionario de lingüística*. Madrid: Cátedra.
- Oliva, C. (1986). Notas a La venta del ahorcado. Introducción a Domingo Miras. *La venta del ahorcado*. Murcia: Universidad, 1-16
- Ruggeri Marchetti, M. (1991). *Il teatro di Domingo Miras*. Roma: Lucarrini.
- Ruiz Ramon, F. (1992). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Serrano, V. (1991). *El teatro de Domingo Miras*. Murcia: Universidad.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Césaire, A. (1956). *Y los perros callaban*. Buenos Aires: Librerías Fausto, 1974.
- Césaire, A. (1963). *La tragedia del rey Christophe*. Barcelona: Barral, 1972.
- Césaire, A. (1967b). *Una tempestad*. Barcelona: Barral, 1972.
- Miras, D. (1985). *Las alumbradas de la Encarnación Benita*. Madrid: La Avispa.
- Miras, D. (1986). *La venta del Ahorcado*. Murcia: Universidad.
- Miras, D. (1991). *El doctor Torralba*. Roma: Ed. Bulzoni .
- Miras, D. (1992b). *Las brujas de Barahona*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Césaire, A. (1967a). *Une saison au Congo*. París: Seuil.
- Miras, D. (1974). *La Saturna*, en *Pipirijaina*, Texto A, 15-74.
- Miras, D. (1992a). *La Monja Alférez*. Murcia: Universidad.
- Sevilla Muñoz, J. (Ed.). (1994;1995). *Paremia*, 3, 4. Madrid: Sersa.
- Combet, J. (1994). Maestro de paremiólogos. *Paremia*, n° 3, 9-15. Madrid: Sersa.
- Fernandez Santos, A. (1997). Underground murciano. *Diario 16*, 8 de Febrero, 22.

²⁴ Preferimos esta terminología a la de clase social para evitar la connotación marxista de ésta que supone una conciencia de clase

WORD-IN-THEATRE
SOCIOLECT AND IDIOLECT IN DRAMAS OF A.CÉSAIRE AND D.MIRAS

SUMMARY: Individuals adopt daily the discourse of the social class to whom they belong to. These individual linguistic, professional, social, territorial and psychological particularities, when actualized on phonetic and lexico-stylistic plans, are what we call idiolect and sociolect. In the realistic tradition of the end of the Spanish XIXth century (as in the french classic drama), all the characters speak uniformly and univocally as a mark of elegance and finesse. This unity of style cancels the adequation between the character's discourse and his social level, and destroys, consequently, the being like of that discourse. This manner of speaking of characters "distheatralizes" the drama speech.

Drama is a metaphor of life: the characters speech has to reflect the linguistic particularities of the different social classes. This is the specificity of the drama written by D. Miras and A. Césaire, who are culturally and geographically different, but united by the same artistic option: "theatralize" the word-in-theatre, by choosing the adequation of the language at the level and the social class of characters.

KEYWORDS: theatre, drama, sociolect, idiolect, discourse, lexicon.