

4.2-6

DEL GALDÓS NARRADOR AL GALDÓS DRAMATURGO: UN ACERCAMIENTO AL PROBLEMA DE LAS DIDASCALIAS

Ana Padilla Mangas

In memoriam Carmen Díaz Castañón

El objeto de nuestro estudio consiste en constatar cómo el discurso de la didascalia se ha ido transformando desde las obras dramáticas que derivan de novelas preexistentes hasta las obras que, desde el inicio del proceso creador estaban destinadas a la escena. Así pues, si lo fundamental del texto dramático consiste en la virtualidad de su representación es decisivo detenerse en el "texto secundario", ya que es el medio donde se perfilarán los personajes y las situaciones en un juego simultáneo de signos de diversos sistemas sémicos.

Según Carmen Menéndez Onrubia un buen tratamiento de las acotaciones hubiera subsanado los fallos teatrales de Galdós, pero ni el espectador ni el actor estaban preparados ni para apreciarlas ni para transmitir las.

La presencia de las acotaciones en los dramas galdosianos es tan abundante que se puede entender gran parte de los fracasos de los mismos en la impericia de los representantes para personificarlas. En mi opinión, son el elemento básico que caracteriza toda la producción de Galdós, la clave de su éxito, estén desarrolladas al máximo en sus novelas o encerradas en sus dramas.¹

Por todo ello creemos que si en su momento no fueron integradas adecuadamente las didascalias en el texto principal, ahora con el avance de los estudios semiológicos se hace posible una nueva lectura de un discurso que puede configurar en toda su complejidad el hecho teatral y hacerlo posible para un nuevo espectador, actor y director, sin olvidar la capacidad de un espectador finisecular, más o menos limitada por las convenciones teatrales, para descodificar la simultaneidad de signos de la representación.

Las acotaciones inciden en la relación texto-representación cumpliendo una función referencial en un proceso de simultaneidad en el que los signos no tienen un significado definitivo, sino que dependen de las condiciones socio-culturales y el punto de vista personales. Así el signo es multivalente y el número y el valor de los signos emitidos con relación al número y valor de los signos percibidos varía según el espectador.

En el texto dramático hallamos incluido el texto virtual de la representación, se va desarrollando la historia y a la vez de forma explícita va creando las referencias necesarias para presentar el estatuto psicosocial de los personajes en un tiempo y en un espacio determinado.

“En la representación teatral todo es signo” -comenta Kowzan² diferenciando trece sistemas de signos tanto visuales como auditivos, incorporados al actor -palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje-, y accesorios, decorado, iluminación, música y sonido, como signos visuales y auditivos fuera del actor.

Según M^a del Carmen Bobes Naves todos estos signos forman parte del discurso didascálico “como referencia propia de los signos lingüísticos, y pueden también ser referencia del lenguaje literario, adquirir un valor simbólico en la historia y tener una función en ella”.³ Señala cuatro formas de incluir los signos no-lingüísticos en el texto dramático y que tendremos en cuenta en el presente trabajo.

En primer lugar las acotaciones hacen referencia a objetos, movimientos, gestos... de la representación en un lenguaje generalmente funcional. Así el texto secundario materializa las ideas del autor.

En segundo lugar, las acotaciones no existen, pero en el diálogo está implícita la información precisa para la representación.

En tercer lugar el texto dramático puede no tener acotaciones ni información implícita en los diálogos de carácter no-lingüístico, con lo que es responsabilidad del director la situación espacio-temporal de la obra. Ahora bien, esta ausencia no implica la falta total de información. Existen las “presuposiciones”, es decir, las relaciones que un texto establece: a) signos paralingüísticos (admiraciones, interrogaciones, puntos suspensivos), b) el lenguaje es signo del origen de los personajes (clase social, origen geográfico, ideología etc...) y c) la función del diálogo filosófico o científico.

Finalmente la cuarta forma de incluir los signos no lingüísticos en el texto dramático es a través del texto principal o dialogado y en las acotaciones, provocando un mayor énfasis en el lenguaje.

Esta inclusión de los signos no-lingüísticos en el texto dramático conlleva una evolución en los momentos de cambio de teatralidad tanto cuantitativa como cualitativamente.

En Galdós el proceso es aún más complejo por las siguientes razones que hemos de tener muy presentes:

Por un lado, la propia evolución dramática del autor que se manifiesta en una también evolución pausada y progresiva del discurso didascálico.

Por otro, como hemos apuntado más arriba, es preciso tener en cuenta el diferente proceso creativo en la concepción dramática del autor desde las obras que proceden de otras anteriores -dialogadas o no- y las que fueron concebidas exclusivamente para ser representadas. Si en el primer caso Galdós va de la imagen a la palabra, estas últimas obras están concebidas ya como diálogo y acción. El autor va a descodificar dentro del discurso didascálico los nuevos signos pertenecientes a la nueva teatralidad y que deberán ser trascodificados en la representación escénica. Ahora bien, el cambio es lento, no abrupto, por las convenciones teatrales del momento, a las que más o menos se sometió Galdós.

Por estas razones, los criterios que he seguido para seleccionar las obras en las que me centraré son: uno el cronológico y otro la procedencia o proceso de elaboración. Así he creído conveniente detenerme en *Realidad*, 1890⁴ y *Alceste*, 1914.

Estas dos obras, como cualquier texto dramático, tienen una autonomía total, son textos cerrados, acabados. "La obra de teatro es primero texto escrito y después espectáculo. Estos dos momentos de la comunicación dramática no son fases cerradas de una sucesión... La obra dramática en su texto es un hecho literario acabado que incluye, como virtualidad, su representación como espectáculo, sin necesidad de adaptaciones o manipulaciones previas... puede admitirse con Ingarden que el texto dramático está en el límite de lo literario y se orienta hacia el espectáculo donde adquiere una mayor intensidad semántica y hasta mayor diversidad de sentidos, pero es un texto literario autónomo y perfecto".⁵

Además de la autonomía del texto dramático, y antes de entrar en los análisis textuales en los que nos basaremos para apoyar estos principios que hemos enunciado, conviene tener en cuenta otro aspecto directamente relacionado con los textos concretos que nos ocupan. Nos referimos a la importancia en la relación texto dramático/texto espectacular del proceso creador del discurso didascálico en su relación intertextual (obra/s precedente/s) y su conexión o incidencia en el director como intermediario entre el texto dramático y el texto espectacular, incidencia que finalmente recae en el receptor o público.

Realidad obra dramática está escrita y pensada para el escenario, pero su origen proviene de *Realidad* (1889), novela dialogada. El autor va a alterar y a modificar el texto. "Los planteamientos dramáticos le han exigido -comenta M. Alvar-, sí, abreviar sus novelas... Pero la abreviación no es escamochar las ramas salientes de un árbol, es replantear teóricamente todo un arte y aplicar prácticamente el fruto de la especulación. Porque la cortedad significa sacrificio, economía de medios, pobreza, pero nada de ello debe ser percibido por el espectador; conforme se reducen las posibilidades, hay que cargar de intención a cada uno de esos retazos para que los resultados se mantengan eficaces".⁶

Nos hemos centrado para el análisis de las acotaciones en las escenas VIII y IX del Acto II y la IV del Acto V. La selección proviene del especial relieve que desempeñan en el desarrollo de la obra en función del haz de relaciones de los personajes y de los temas. Temas y personajes que se mantienen en la novela dialogada y que se corresponden igualmente con estas escenas, sumamente dinámicas y expresivas de los contrastes bipolarizadores de la obra.

Manuel Alvar en su estudio sobre Galdós, al cotejar ambos textos, expone cómo en la escena VIII de la Jornada II de la novela en relación con la del drama “apenas subsisten unas cuantas frases; se añaden otras” y en la escena IX “con numerosísimas supresiones se van eliminando comentarios triviales o repeticiones de los pensamientos de los personajes”.⁷

La escena VII de la novela nos presenta a través de un monólogo no muy extenso la impaciencia de Augusta ante la tardanza de Federico. En la siguiente escena asistimos al encuentro de los amantes, a los reproches de Augusta, a su pasión por Federico y al deseo de que acepte el dinero de su marido para seguir sus relaciones. Federico pese a sus terribles escrúpulos no puede evitar la pasión que siente hacia Augusta.

En la obra dramática cambia el final de la escena con la airada salida de Augusta. El dramaturgo tiene que concentrar lo esencial y así lo hace insistiendo en las distancias que los separan, en el sentimiento de culpa de Federico que también aquí oscila entre la pasión y el arrepentimiento, la vehemencia y la dejadez de espíritu, decidiéndose por esta última opción al permitir que Augusta abandone el rincón donde secretamente se reunían.

Se altera y modifica el texto, pero el mensaje permanece, se hace teatralidad y es el tratamiento de las acotaciones el que nos permitirá asistir a este trasvase y convertir en signos multivalentes lo que antes era imagen.

La situación espacial de los personajes se confía a las indicaciones escénicas cuya función semiológica fija la acción en el espacio y en el tiempo encerrando signos que se relacionan con las circunstancias más diversas. Así asistimos al primer encuentro en la obra de los amantes (que no al primero en el tiempo pues de su actuación y de su relación habitual con el espacio se deduce que era su lugar de encuentro) en “Un gabinete amueblado con dudosa elegancia”, en la escena I. En casa de Tomás Orozco se nos dice que estaba amueblada con “elegancia y lujo”. La oposición creada entre los dos ambientes se dirige también a la bipolaridad tanto económico-social de un lugar y otro como a la legalidad-ilegalidad, monotonía-irregularidad, que se hallan luchando en el alma de Augusta; por ello es el director el que debe inventar los signos de la “dudosa elegancia” para que tengan eficacia ante un espectador actual. Continúa la indicación escénica así: “Ventanas al fondo y a la izquierda. Puerta a la

derecha, por la cual se verifican todas las salidas. Chimenea, entredós, pupitre. Un sofá y butacas. Es de día”.

El ambiente creado es coherente con los personajes y los problemas que les afectan. El sofá, las butacas, además de objetos decorativos que conforman un ambiente realista, tienen un valor funcional, los personajes se van a sentar, pero no se agota en la funcionalidad su objetivo sino que sirve también para buscar nuevas referencias simbólicas. Así, Augusta se levanta y se sienta como signo de nerviosismo y ansiedad, también lo hará Federico pero con otro valor: él no se incorporará, para evitar que Augusta se vaya, indicio de su actitud contradictoria, “Aparte, sentado y calmoso. Con frialdad afectuosa.” o “Cariñoso, pero frío, sin moverse del asiento”. “Los objetos -dice Roland Barthes- no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurados de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes”.⁸

Junto a los muebles, la chimenea forma parte del decorado y además de situarnos en el tiempo -es invierno-, nos revela cierto ambiente acogedor y familiar; Augusta está bien, pero Federico dirá que hace calor: de nuevo opiniones divergentes como indicios de actitudes diferentes. Finalmente nos dice que es de día, la luz también se convierte en un signo por cuanto la esperanza, al menos en la protagonista, se mantiene en oposición a la última escena de la obra.

Por primera vez en su teatro -comenta Carmen Menéndez Onrubia- consigue Galdós que el ambiente y los escenarios elaborados coincidan y cumplan con las dos funciones complementarias de marco natural de la acción y exteriorización plástica y simbólica de los conflictos que viven los protagonistas.⁹

Las acotaciones de este breve monólogo hacen referencia por un lado a signos auditivos que dependen del actor como es el tono: “(Con febril impaciencia) No sirvo, no sirvo para esperar” o “¿Qué día es hoy? (Meditando) Si no puedo pensar nada”.

Siguiendo a Kowzan en el artículo ya citado, la forma en que se pronuncia la palabra le proporciona valores semiológicos complementarios creando los más variados significados. En este texto el ritmo acelerado, la entonación desesperada, la intensidad de la entonación apuntan a la angustiada espera de Augusta, a su imposibilidad de objetivar la realidad por un retraso más ficticio que real.

También los signos visuales pertenecientes al sistema kinésico cobran especial relevancia, así los gestos de impaciencia: “(Mirando el reloj)”, “(vuelve a mirar el reloj)”.

La mímica por otra parte, siempre suele estar en función del texto pronunciado en un plano semántico, haciendo la palabra y el movimiento escénico del actor más expresivos: *"Levantándose, se acerca al salón"* todo con paso precipitado que además escénicamente utiliza la técnica de la ticoscopia, es decir, reproducir verbalmente lo que sucede fuera del espacio dramático a través de un balcón o ventana reproducido en el escenario.

Todas las acotaciones inciden en la impaciencia de Augusta como signo de su carácter y de su amor-pasión hacia Federico. La coherencia del texto es clara, el discurso didascálico insiste, matiza y enfatiza el carácter de Augusta pero el texto -seis acotaciones en un breve monólogo de veintitrés líneas en la edición que utilizo- además está cargado de signos paralingüísticos -admiraciones, interrogaciones, énfasis, puntos suspensivos y reiteraciones- que insisten en la información ya ofrecida por las acotaciones: *"(Se acerca al balcón). No, no es, pasa... ¡Qué silencio ahora!... Otro coche... Como no sea este, me entrará la desesperación... Sí, sí es..."*

Sólo en el texto citado se da un caso de acotación implícita referente a signos auditivos -fuera del actor- que es el sonido que produce el coche al pasar por la calle; la información es de carácter antagónico: "silencio" frente al supuesto ruido de "otro coche".

En la escena siguiente las acotaciones se ajustan idóneamente al texto principal, formando parte de la simultaneidad de signos que logran la teatralidad que persigue Galdós en el encuentro deseado por la efusiva Augusta y, de alguna manera temido por el inquieto, indeciso Federico.

El diálogo de los personajes es rápido y ágil con intervenciones y réplicas la mayoría de las veces breves. Sólo en tres ocasiones detienen un poco el ritmo acelerado de la escena con réplicas más extensas.

En esta escena, las acotaciones como signos que se integran en la simultaneidad de la representación son sumamente indicativas, incluso más que el texto principal, pues añaden significados nuevos dando giros totalmente diferentes a las palabras, de ahí que el actor o director deberá tener muy en cuenta el discurso didascálico para la comprensión completa y exacta del texto.

En esta escena frente a la anterior predomina el tono deliberadamente modulado, es decir el texto pronunciado, que como ya vimos va íntimamente unido al gesto como signo visual. "La palabra no es sólo signo lingüístico. La forma en que se pronuncia le otorga un valor semiológico suplementario. La dicción del actor puede hacer que una palabra aparentemente neutra e indiferente produzca los efectos más variados y más inesperados".¹⁰ Así en este texto, las acotaciones revelan la actitud de Federico más velada, menos clara que la de Augusta, indicaciones escénicas

que cambian el significado de las palabras, por ello la entonación del actor, el ritmo, la intensidad, rapidez o lentitud será fundamental: FEDERICO: "(Cariñoso, pero frío, sin moverse del asiento.) No te vayas enojada conmigo..., no creas..." La mezcla un tanto paradójica de cariño y a la vez frialdad, junto al movimiento escénico del actor, indican y revelan la profunda lucha interior del personaje, clave que se desarrollará en la obra.

La actitud de Federico según manifiestan las acotaciones presentan un espíritu atormentado -"*Con disgusto*", "*Con desdén*". Por otra parte en Augusta se concentran el mayor número de acotaciones -veintidós- frente a once en Federico, en un proceso que va desde la sonrisa hasta la ira y todas, excepto las tres primeras, pertenecen al mismo campo semántico: furia, enfado, desaliento.

Veamos algunas acotaciones y cómo revelan este proceso evolutivo en Augusta y sumamente contradictorio en Federico.

FEDERICO: "*Con disgusto*", "*Cariñoso*", "*Con recelo*", "*Admirado*", "*Agitado*".

AUGUSTA: "*Riendo*", "*Con veleidad graciosa*", "*Sonriendo*", "*Con arranque*", "*Con desaliento*", "*Con gravedad después de una pausa*", "*Impaciente por no recibir respuesta*", "*Despechada*", "*Con aflicción*", "*LLorando*", "*Con brío*", "*Con terquedad*", "*Altanera*", "*Con ira*", "*Nerviosa y trémula*", "*Furiosa, queriendo aparentar desdén*".

En la novela dialogada el número de acotaciones es menor (24 en total frente a 33 en la obra teatral) y por supuesto el texto es mucho más amplio. En él se habla en primer lugar de los celos que le provoca a Augusta la amistad que tiene Federico con La Peri, de su concepción del amor, de su pasión, para acabar finalmente haciendo el amor, acto que se insinúa muy levemente como suele suceder en Galdós: AUGUSTA: "*(Riéndose y abandonándose) ¡Borrigo! (Intermedio largo) "En la siguiente escena Augusta habla desde la alcoba"*".

En la obra que nos ocupa, los temas del diálogo son los mismos y sólo se ha alterado el final con la airada salida de Augusta. Ha habido concentración, no una reducción, y a las acotaciones se les confía esta responsabilidad.

En cuanto al vestuario como signo visual, hallamos en esta escena abrigo, sombrero y pañuelo de Augusta. Aparte del valor puramente funcional, nos informa del nivel social, época y buen gusto del personaje, pero también estos signos van íntimamente unidos al signo kinésico del movimiento. Augusta se pone el abrigo para irse, pero olvida el manguito y después el pañuelo. Debe irse pero no quiere: "*nerviosa y trémula se pone el abrigo*", espera que su amante la detenga.

Se aúnan, en un derroche semiológico, tono, gesto, movimiento y vestuario, dando agilidad y provocando el movimiento escénico en un momento en el que interesa sintetizar los sentimientos de los personajes y sus reacciones: nerviosa, altanera, siempre expectante y finalmente resuelta.

La escena IV, Acto V, creo que es una de las más conflictivas y difíciles de llevar a la escena; frente a la desmesurada extensión en la novela es muy breve y aunque está muy modificada, conserva el mismo ambiente. En ella, la penúltima de la obra, Orozco intenta regenerar a Augusta instándole a que confiese su infidelidad para conducirla a su mundo espiritual, pero ésta se niega y él se aleja definitivamente.

Frente al dinamismo de la escena anteriormente analizada, en este texto asistimos al diálogo del matrimonio y a sus pensamientos, a su incomunicación y a su soledad. Aparentemente es menos teatral que las precedentes, pero esta ateatralidad se resuelve a través de dos tipos de diálogos: uno externo, falso y frío, y otro interno que se lleva a cabo en los "apartes". Esta convención teatral es el cauce más oportuno para un desenlace cargado de luchas íntimas y secretas, expresa la simultaneidad y diversidad por la que fluye el pensamiento y la palabra en la realidad. Ahora bien, la profundidad de las palabras y este juego interno-externo están muy mediatizados por todo un discurso didascálico fundamental para dar teatralidad a la escena.

El escenario es el mismo de los actos primero y tercero, la casa de Orozco, pero hay grandes cambios que alcanzan un importante valor simbólico. Sólo están Augusta y Orozco, soledad que se acentúa por oposición a las escenas anteriores en las que lo habitual era la casa llena de amigos que entran y salen.

La acotación escénica al iniciarse el acto dice así: "Es de noche. Apagadas las luces del salón y billar. Una sólo lámpara alumbra la escena." Augusta está "arrebujada en su cachemira, se acomoda en una butaca, a la derecha. Orozco, sentado a la mesa". La realidad interior de los personajes se adecúa al clima escénico. "Es de noche". Existe una fuerte coherencia simbólica en el clima recreado. La única luz que existe procede de la mesa en la que se encuentra Orozco; según la acotación del primer acto hay "a la izquierda, cerca del espectador, una mesa con una planta viva, libros, lámpara de bronce, retratos y recado de escribir", la luz da sobre Tomás dejando en penumbras a Augusta, él tiene la verdad y ella el pecado y la insatisfacción. Él está a la izquierda y su esposa a la derecha. La posición dentro del espacio escénico es importante y muy rica desde un punto de vista semiológico ya que también están separados en sus corazones, la distancia que los separa, como más adelante dirá Tomás, no se podrá superar.

Este tercer sistema de signos kinésicos está muy unido al vaivén interior del personaje que se desplazará según sus deseos más íntimos a través de

apartes o a través del diálogo externo siempre frío y dominado con habilidad por los protagonistas. Así Orozco se levanta “con determinación” o “se sienta, toma un libro o revista y lee”, “Deteniéndose detrás del sillón en que está sentada Augusta, contemplándola. Ella no le ve”. “Apretando los puños, la amenaza; mas al instante recobra su grave actitud”. Tomás Orozco oscila entre sus deseos de dar rienda suelta a sus instintos de venganza y su dominio de sí mismo. Augusta no se mueve, sólo al final se levantará y vacilará antes de irse acercándose a la mesa y por tanto a su marido; es la última posibilidad de sincerarse, de confesarse.

También los objetos que recrean el ambiente están cargados de sentido; Tomás, frío y distante, está rodeado de un mundo que le es familiar: una planta viva, una lámpara, retratos, recado de escribir... mientras Augusta está “arrebujada en su cachemira” y sentada en una butaca “temblando” y amparándose con esta prenda como signo de indefensión y de protección ante su soledad, soledad que es superior a la de su marido, siempre refugiado en su torre de marfil. Esta autosuficiencia subraya el aislamiento de Augusta¹¹, la comunicación entre ellos no es posible y su tragedia es ser como es. Parece que Galdós sintiera compasión por su personaje que en definitiva creo que es el más castigado. En definitiva, “la casa de Orozco, en las habitaciones más íntimas... es el decorado de la tragedia de Augusta y de aquél, con la sublimación final”.¹²

El resto de las acotaciones inciden en la realidad interior del personaje adecuándose al ambiente creado. Predomina como signo auditivo el tono y como visual, la mímica y el gesto.

En 1914 estrena Galdós, después de un largo proceso de elaboración y depuración, *Alceste*, obra creada desde el principio para la escena. El discurso didascálico ya es diferente al texto anterior y revela una nueva experiencia de renovación teatral.

De hecho: “Antes de que comenzara el siglo XX, y con él los intentos de superación del teatro naturalista por el teatro histórico y poético de Eduardo Marquina, Galdós pretende encontrar un camino de renovación que, participando del espiritualismo de las nuevas corrientes, no contradiga las intenciones efectivas y pragmáticas de sus obras; es decir, participando de lo exótico y espiritual, rechaza la evasión y el autoengaño que caracteriza a muchas de ellas”.¹³

La preocupación de Galdós por la teatralidad se ve reflejada en las diferentes licencias que existen en la obra y de las que da cumplida cuenta en la nota que antecede la obra: “A los espectadores y lectores de *Alceste*. ...ni el indumento vistoso, se acomodaban a la época arcaica, en la cual la tosquedad de la arquitectura, la simplicidad de los trajes y la barbarie de las costumbres amenguarían el encanto del artificio teatral”.¹⁴

El tema se prestaba al dramatismo y a la espectacularidad. Se trata de la historia de una redención basada en la adaptación del mito de Alceste en el Anfictionado de Tesalia, en la República Griega. Alceste se sacrificará por su rey y sus hijos pues nadie puede evitar la muerte de Admeto, pero los dioses reconocen su generosidad, el hechizo se rompe y la reina resucita.

Ya en los "dramatis personae" Galdós añade en la lista inicial datos que antes no había proporcionado sobre la edad y el parentesco: "Eumelo, niño de ocho años, príncipe de Tesalia, hijo de Alceste y Admeto."

Las indicaciones escénicas son minuciosas y variadas (hay cuatro cambios de escenario) adaptándose a la grandiosidad del tema tratado. Si nos detenemos en el Acto II observamos la espectacularidad del decorado ("En distintos lados de la estancia dos columnas altas, que sostienen lámparas encendidas") junto a los elementos y objetos que lo pueblan convirtiéndose el aparato escénico en una multitud de signos con indicaciones muy precisas sobre accesorios, decorado e iluminación: Tres puertas dan lugar a la entrada y salida de personajes, objetos que funcionan como indicios de alegría y mundo infantil. "Sobre la mesa, y esparcidos por el suelo, los juguetitos de la niña Diomeda, que consisten en diferentes objetos de barro: animales, cráteras, anforitas etc..." y que se oponen al drama de Alceste.

También abundan las acotaciones en relación a las apariencias exteriores del actor: maquillaje, peinado y traje. "La princesa Erectea es una anciana un poquito encorvada, muy bien arregladita y compuesta; el adobado rostro, risueño; el pelo, canoso, peinado con exquisita elegancia." "Los Principitos vienen descalzos, con largos ropones de color rosa".

Galdós incorpora igualmente efectos sonoros: "Óyese música lejana de liras", "Óyese lejano ruido de trompetas y cuernos de caza". La música y la elección del instrumento sugieren y crean el ambiente.

En relación con los signos kinésicos o expresión corporal del actor, se aúnan mímica, gesto y movimiento en una simultaneidad de signos espaciales que crean, junto a la inclusión de signos paralingüísticos y a las acotaciones implícitas, un dinamismo teatral (el aparte ha desaparecido) cargado de plasticidad y de las más diversas significaciones.

Evidentemente ha habido un cambio en el discurso didascálico desde *Realidad a Alceste*, producido por la propia evolución en la estética teatral debido entre otras cosas a la experiencia adquirida en las distintas representaciones de sus obras, pero también a que el proceso creador ha cambiado. Galdós tiene que imaginar, crear a Alceste y demás personajes directamente sobre la escena, debe informar al lector, espectador o director de cómo van a actuar los actores que los representen, por ello es pródigo en la utilización de sistemas de signos no lingüísticos que antes no había utilizado integrándolos coherentemente en los diálogos.

Ahora bien, cuando Galdós concibe teatralmente una historia que ya tenía escrita en forma de novela, el proceso es diferente, él ya *conoce* a Augusta o a doña Perfecta, sabe todo sobre sus personajes, ahora sólo tiene que distribuir el discurso entre el texto principal y el texto secundario, convirtiendo lo que es imagen en palabras y acción para ser recibido simultáneamente por el espectador.

Esta relación intertextual también debe operar sobre el director de escena y puede obrar sobre el espectador.

El director que quiera llevar a las tablas *Realidad* encontrará una economía dramática de determinados signos (traje, peinado, música, sonido...) que hallará en la novela dialogada o en *La incógnita*, porque ¿cómo es Augusta? quitando alguna breve acotación implícita que nos dice que es bella, el que nos ha dado información completa es Manolo Infante (visión siempre parcial) o bien ¿cómo es doña Perfecta? también en la novela nos la describe minuciosamente. Todos estos datos complementarían la eficacia a la hora de la representación para recrear la atmósfera deseada, y aunque al principio hemos insistido en la unidad completa de la obra literaria, es inevitable establecer nexos intertextuales para una mejor comprensión y eficacia.

Finalmente el valor de los signos percibidos variaría según el receptor y su conocimiento de los textos de la mitología clásica o de la obra dialogada, porque el significado de los signos no se da de una vez para siempre, "su descodificación se lleva a cabo en una colaboración activa y desde puntos de vista personales y socio-culturales de época... Es evidente que la labor del director no es sólo la de un intermediario, sino la de un mediador activo".¹⁵

La obra literaria, como sabemos, es irrepetible aunque reiterable.

NOTAS

- ¹ MENÉNDEZ ONRUBIA, C., *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983, p.275.
- ² KOWZAN, T., «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», A.A.V.V. *El teatro y su crisis actual*, Monte Ávila, Caracas, 1969, pp.30-52.
- ³ BOBES NAVES, M^a. del C., «La unidad de la obra dramática: los signos de la representación», en *Serta Philologica*, Homenaje a Lázaro Carreter, Vol. II, p.100.
- ⁴ PÉREZ GALDÓS, B., *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, cuarta reimpresión, 1990, T.IV.
- ⁵ BOBES NAVES, M^a. del C., «Lengua y Literatura en el texto dramático y en el texto narrativo», *Bulletín Hispanique*, pp.310-311.
- ⁶ ALVAR, M., *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1971, p.84.
- ⁷ *Ibidem*, p.92.
- ⁸ BARTHES, R., «Semántica del objeto», en *Revista de Occidente*, enero 1989, 104, p.6.
- ⁹ MENÉNDEZ ONRUBIA, C., *Ob. cit.*, p.203.
- ¹⁰ KOWZAN, T., *Art. cit.*, p.38.
- ¹¹ De hecho los "apartes" en Augusta son más numerosos que en Tomás Orozco.
- ¹² MENÉNDEZ ONRUBIA, C., *Ob. cit.*, p.203.
- ¹³ *Ibidem*, p.63.
- ¹⁴ PÉREZ GALDÓS, B., *O.C. at.aiv*, p.879.
- ¹⁵ RAIMUNDO FERNÁNDEZ, A., «El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y *Luces de Bohemia*», en *La literatura como signo*, Playor, Madrid, 1981, p.251.