

## DE LA NOVELA AL TEATRO: MODIFICACIONES EN LAS TECNICAS DE INTROSPECCION

Bienvenido Palomo Olmos  
Universidad Autónoma de Madrid

Recordemos la definición galdosiana de novela: «Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, *las almas* y las fisonomías, *todo lo espiritual* y lo físico que nos constituye y nos rodea...» (*La sociedad presente...* En L. Bonet, 1972, p. 175). Este texto demuestra que Galdós dedicó siempre la misma atención a lo material que a lo espiritual, a lo externo que a lo interno, al cuerpo que al alma. Analizaremos las técnicas empleadas para exponer el mundo interior, mental y afectivo de los personajes en las seis obras de las que contamos con doble versión, una novelesca y otra teatral, hecha por Galdós. Estas obras son según el orden de estreno teatral *Realidad* 1889/1892 (R-89/92), *Gerona* 1874/1893 (G-74/93), *Doña Perfecta* 1876/1896 (P-76/96), *El abuelo* 1897/1904 (A-97/04), *Zaragoza* 1874/1907 (Z-74/07) y *Cassandra* 1905/1910 (C-05/10). Pretendemos comprobar las diferencias entre el género novela y teatro según las convenciones genéricas establecidas por la literatura realista del siglo XIX; establecer el alcance y resultado del objetivo perseguido por Galdós en cuanto al casamiento novela y teatro; e ilustrar los tópicos fijados por la crítica galdosiana en cuanto a la presencia de lo novelesco en el teatro de Galdós y de lo teatral en sus novelas. Las llamamos técnicas de introspección o de interiorización: son diversos procedimientos con los cuales Galdós desnuda al personaje para que tengamos acceso a lo más profundo de su ser, a su subconsciente. Entre estas técnicas nos referiremos a las sombras, visiones, sueños, soliloquios, apartes, y símbolos; alguna de ellas ha sido estudiada aisladamente por los críticos que se han ocupado de comparar las dobles versiones de todas las obras (M. Alvar, Elton) o de alguna (Casalduero, Sobejano, García Lorenzo, Brownstein, Domínguez Jiménez, Hernández Cabrera, Amorós).

### *Sombras, visiones, sueños*

La atención de Galdós al subconsciente y su exploración mediante sueños y alucinaciones han sido observadas y explicadas ampliamente por los críticos (Schraibman, R. Gullón, Gillespie, Elizalde), en cuanto a sus creaciones novelescas y a sus afirmaciones teóricas al respecto. También se ha insistido en su anticipación a las teorías freudianas. El sistema dialogal empleado en tres de las obras citadas antes, al eliminar el narrador, le plantea dificultades graves a la hora de explicitar el mundo mental del personaje. Para superarlas Galdós ensaya diversos procedimientos técnicos: las sombras en *R-89*, los sueños en *A-97* y las visiones no objetivadas o subjetivas en *C-05*.

Las sombras en *R-89*, sea por influjo de Cervantes, del Barroco, de Shakespeare, del Romanticismo y de Ibsen, sirven para objetivizar el subconsciente de Federico, de Augusta y de Orozco. Y aparecen en otras novelas de Galdós, en *La sombra* (1868 ó 67) y *Angel Guerra* (1891). Augusta cree ver la sombra de Orozco sentada junto a su lecho y le confiesa sus relaciones amorosas con Federico (J. I, viii). Federico tiene tres diálogos con la sombra de Orozco (monodialogos, los llama Sobejano): (J. IV, xiii; J. IV, xvi; y J. V, iv) la sombra de Orozco, vestido de cazador, le empuja al suicidio. Orozco dialoga con la imagen de Federico (J. V, xiv) acerca de su muerte como acto de honor y de dignidad moral. Todas estas escenas de sombras desaparecen en *R-92*, salvo la última en la que Orozco ve la imagen muda de Federico reflejada en un espejo en la última escena de la obra.

A Clarín el procedimiento de las sombras le parecía inadecuado artísticamente, pensaba que habría sido mucho más eficaz la técnica del monólogo interior o estilo indirecto libre usados por Galdós en novelas anteriores. Es posible que la crítica de Clarín al sistema de sombras desaconsejara a Galdós su utilización posterior en otra novela dialogada; en *A-97* sustituye las sombras por los sueños; hay tres sueños y tres maneras diferentes de presentar el mundo onírico: (J. III, xii) el Conde relata su sueño en un soliloquio: su hijo Rafael mataba a Dolly, lo cual le prueba que ella es la bastarda; (J. IV, vi) Dolly relata al Conde otro sueño: Rafael se acercaba a su cama para besarla y consolarla, prueba de que ella es la legítima; y (J. IV, ix) ahora es el narrador-acotador quien resume otro sueño del Conde. Una prueba más de cómo el sistema diagonal no se presta bien para penetrar en el interior del personaje. En *A-04* no queda ni siquiera una referencia a esos tres sueños.

*C-05* ofrece otros ensayos: las visiones subjetivas no objetivadas materialmente y la presencia de lo demoníaco. La presencia de los demonios queda reducida a simples nombres exóticos con sus significados correspondientes; la última escena de la jornada I con el terror de Casandra al relacionar las sombras del jardín con los diablos de Rogelio es creada mediante la acotación escénica y no sólo con el diálogo; véase también la reunión secreta de los vaticanistas (J. V, vii). En cuanto a las visiones subjetivas, la Navalcarazo relata a Alfonso y a Zenón la crisis y las visiones trágicas de Clementina al saberse desheredada por Juana; cual otra Lady Macbeth, da vueltas a la idea criminal de acabar con Juana (*C-05* J. II, viii y x). Esto será aprovechado

como final del Acto II en *C-10* cuando Clementina crea ver la sombra de Casandra que avanza para matar a Juana. Y por último, la aparición de una vieja mendiga en la que los herederos creen ver la reencarnación de Juana. Los demonios y la mendiga desaparecen en *C-10*.

Sea cual fuere el procedimiento técnico utilizado, sombras, sueños, visiones no objetivadas, para reproducir el mundo onírico, siempre recibe una justificación que lo haga creíble según lo exige la verosimilitud realista: Federico se ha tomado tres copas de coñac en ayunas, el conde una copita de ron, Augusta alude a su estado febril. Por otra parte estos hechos mentales pueden tener lugar cuando el personaje está rodeado de otros personajes, que no ven lo mismo que aquel al no estar bajo la influencia de los mismos factores que provocan esa visión. Las dificultades que le plantea el sistema dialogal a la hora de reproducir el mundo mental del personaje no se observan en las novelas con narrador. Aquí es este quien relata los sueños o alucinaciones de los personajes o los reproduce mediante el monólogo interior. Es el caso del sueño de Rosario en *P-76* (capítulo XXIV), de las alucinaciones de Josefina (*G-74*), de las pesadillas de Andrés Marijuán (*G-74*), cap. XX) y de Gabriel Araceli (*Z-74*, cap. XXX). Nada de esto pasa a las versiones teatrales salvo la locura de Josefina en *G-93*.

La sistemática eliminación o reducción de sombras, sueños y visiones subjetivas en las versiones teatrales exige una explicación, máxime si tenemos en cuenta la importancia concedida por Galdós al mundo interior de sus personajes novelísticos. Galdós parece incapaz de superar los problemas técnicos para sacar a escena ese mundo interior. Y no puede achacarse a limitaciones del género teatro, pues históricamente el teatro, en unas épocas más, en otras menos, siempre ha logrado poner en escena el mundo sobrenatural, fantástico, y mental. En consecuencia hemos de achacarlos a las convenciones establecidas por el teatro realista decimonónico a partir de dificultades técnicas de representación, de los gustos del público y de la crítica, y de la incapacidad creativa de los dramaturgos. Todo esto limita las posibilidades innovadoras que en teoría pudiera haber tenido Galdós pero que en la práctica no intentó superar quizá por miedo a ver rechazadas sus obras. Las dificultades técnicas para representar lo interior y lo sobrenatural resultan insalvables para unos directores de escena que sólo conciben su representación al modo realista tal como lo pone de manifiesto el sistema de espejos elegido para posibilitar la aparición del espectro de Federico en la última escena de *R-92*. Por otra parte en un teatro de «cuarto de estar o de mesa camilla» resulta imposible introducir realidades espirituales inadecuadas a ese escenario. F. Nieva ha demostrado la eficacia con la que podría haber llevado a escena lo fantástico y lo demoníaco encerrado en *C-05*, en su versión estrenada el 13 de octubre de 1983 en el teatro *Pérez Galdós* de Las Palmas y el 24 de octubre en el teatro *Bellas Artes* de Madrid bajo la dirección de José María Morera (Amorós). Pero el público y la crítica contemporáneos de Galdós rechazaban la presencia de lo onírico en el escenario con la fórmula de «melodramático», adjetivo que molesta en gran manera a Galdós, quien arremete, en el prólogo a *Alma y Vida* (1902), contra los que lo usan sin saber su verdadero significado; pero su gran respeto al

público le obliga a no provocarlo más allá de ciertos límites, y en este aspecto prefiere eliminar lo onírico, si cree que su presencia puede ser negativa para la aceptación de la obra, aunque en el fondo está convencido de que es una claudicación.

### *Soliloquios o monólogos*

El soliloquio o monólogo, entendido como hablar a solas y en alta voz, ha sido un procedimiento tradicional en el teatro y en la novela para realizar la introspección del personaje; aunque las convenciones restrictivas a que debía someterse su empleo en teatro eran mucho más rígidas que en la novela, especialmente en el caso del teatro realista-naturalista. Este teatro rechazó sistemáticamente el uso del monólogo y del aparte (F. Wagner) por considerarlo artificial e inverosímil. Sin embargo no pudo suprimirlos absolutamente pues no siempre los dramaturgos encontraban medios con que suplir sus funciones<sup>1</sup>. A partir de Dujardin (1887) y, sobre todo, de Joyce (1920) aparece el monólogo interior o corriente de conciencia como técnica específica de la novela para reproducir un discurso anterior a toda organización lógica, un discurso que reproduce el pensamiento en su estado de gestación, en su devenir. R. Gullón (1960), entre otros muchos, ha presentado a Galdós como anticipador del monólogo interior mucho antes de que la novelística europea asumiese esa técnica; pero conviene tener en cuenta que los monólogos interiores de Galdós (él suele llamarlos «divagar a solas», «soledad del pensar», «voz interior», «soliloquio», «para sí»; «monólogo»...) se someten a ordenación sintáctica y temática, a eliminación de lo superfluo, a selección teleológica de elementos, y hasta a unificación metafórica, todo ello muy distante del caos y del desorden que podemos encontrar en los monólogos interiores de *Ulysses*.

En *R-89* aparecen veintiséis soliloquios de extensión variable, en boca de Villalonga, Infante, Bárbara, Malibrán, Felipa, Augusta, Federico y Orozco; los de estos tres últimos son varios y muy extensos. En *R-92* sólo aparecen siete, y únicamente en boca de Augusta, Federico y Orozco<sup>2</sup>. Esta abundancia se justifica porque la novela se desarrolla en un mundo de hipocresía, de falsedad, de buenas formas, en el que hay que diferenciar lo que los personajes dicen hacia afuera, hacia la galería, de lo que dicen hacia adentro, para sí mismos. Esto último es lo que recogen los soliloquios; y se justifica también por la ausencia del narrador. En *A-97* existen nueve soliloquios, uno muy breve de Senén, los demás, del Conde Albrit; en *A-04* desaparecen todos, y los del Conde se transforman en diálogos al ser escuchados por otros personajes<sup>3</sup>. *C-05* presenta siete soliloquios de Casandra, Rogelio y Juana. No incluimos los aparentes soliloquios de Zenón, personaje que tiene la manía de hablar solo, pues es un recurso para producir comicidad. En *C-10* mantiene únicamente un soliloquio, el de Juana Samaniego<sup>4</sup>.

Las diversas funciones que pueden cumplir los soliloquios son las que determinan su número y su distribución en la obra según el género literario de ésta, a pesar de que el soliloquio pueda tener una misma función en novela y en teatro. En este sentido el soliloquio en la novela cumple preferentemente la

función caracterizadora del personaje, revela su forma de ser, cómo se ve a sí mismo, cómo juzga su conducta; véase como ejemplo el de Malibrán en *R-89* (J. IV, 1). Cumple también función narrativa de las acciones personales o ajenas, o descriptiva de lo que observa el personaje. Por ejemplo, el de Casandra en *C-05* (J. III, ix) mientras se dirige a la casa de Juana, y el del Conde en *A-97* (J. IV, xi) mientras camina por el páramo alejándose del Monasterio. Los soliloquios de las novelas dialogadas en los que aparecían estas funciones han desaparecido en la versión teatral; y si en los conservados aparece alguna de estas funciones se consideran poco acertadas teatralmente, se consideran como resabios novelescos. Ejemplo, el soliloquio de Orozco en *R-92* Acto I, x. Estos soliloquios novelescos no están limitados en número ni deben situarse estratégicamente en momentos climáticos. La función prioritaria que ha de cumplir el soliloquio en teatro es la del llamado monólogo dramático-reflexivo. Aparece en momentos de fuerte tensión emotiva (alegría, dolor, frustración, soledad), la cual determina su número (por ejemplo, uno en cada acto) y su colocación en situaciones dubitativas y en la toma de decisiones. Ejemplo, el de Federico en *R-92* Acto IV, iv: indecisión inicial sobre qué hacer para librarse de la deshonra en que ha caído y decisión final de acabar con su vida. Los soliloquios que mantiene Galdós en sus versiones teatrales cumplen esa función. Sorprende la ausencia de soliloquios en *A-04* donde el tema de la duda los habría hecho fácilmente aceptables. Evidentemente también puede aparecer en la novela este soliloquio teatral dramático-reflexivo, pero entonces se mezcla con la función caracterizadora y narrativa del monólogo novelesco con pérdida de su especificidad teatral. Un buen ejemplo de esto lo ofrece el soliloquio itinerante de Federico en *R-89* J. IV, xiv. En él se mezclan elementos caracterizadores de sus remordimientos de conciencia por la situación deshonrosa en que se encuentra puesto que todo Madrid conoce ya sus relaciones con Leonor y con Augusta, las tentativas de Orozco para ayudarle económicamente, y la fuga de su hermana Clotilde con Santana. Elementos narrativos sobre esos mismos acontecimientos, sobre su presente deambular por las calles de Madrid, y sobre sus encuentros, ignora si reales o imaginados, con Orozco. Elementos reflexivos y dubitativos acerca de su propia desgracia, su caso mental, y en quién buscará consuelo. Y elementos decisorios: rechazar la ayuda de Orozco y terminar con Augusta.

Galdós sabe también que los monólogos teatrales han de someterse a determinadas condiciones de verosimilitud que imponen su número, su distribución y hasta la extensión que deben tener. Acepta las convenciones de la época al respecto atajando el «torrente monologal» existente en sus novelas dialogadas. En cuando a las tres novelas con narrador poco hay que añadir al respecto pues en ellas no utiliza el monólogo<sup>5</sup>. En *P-76* el narrador omnisciente aún no ha desarrollado técnicas de interiorización, se limita a dar en tercera persona los pensamientos de los personajes o a transcribir los diálogos que sostiene con otros. En los dos *Episodios Nacionales*, el procedimiento autobiográfico hace imposible el uso del monólogo, salvo en el caso del yo narrativo pero ese yo narrativo prefiere relatar sus pensamientos o alucinaciones en vez de utilizar el monólogo. Galdós novelista no hará un uso sistemático del monólogo novelístico hasta más tarde, especialmente a partir de la *Desheredada* (1881).

### El «aparte» y el «para sí»

En primer lugar, una cuestión terminológica: Galdós emplea el término «para sí» en las novelas dialogadas y «aparte» en las versiones teatrales<sup>6</sup>; ello implica que el primero debe relacionarse con técnicas monologales y el segundo con técnicas dialogales. Podemos definir el «aparte» como aquella expresión dicha para ser percibida por los espectadores y/o por algún personaje pero no por otros personajes igualmente presentes en el acto elocutivo. El aparte es un procedimiento técnico de introspección exclusivo del género teatral; aunque no siempre se le ha concedido la misma extensión e importancia. El teatro realista-naturalista redujo su empleo o lo desterró del escenario; pues se resistía a aceptar la convención de que una expresión no fuera escuchada por los personajes pero sí por toda la sala. M.<sup>a</sup> R. Lida establece diversos tipos de «aparte» según el grado de percepción de lo dicho que tengan los personajes. Hay apartes que pasan totalmente inadvertidos para todos los personajes (*R-92*, III, xi), otros son percibidos a medias, o entreoídos, y otros son notados por unos personajes, pero no por los demás (*C-10*, III, vii; *A-04*, III, iii) lo cual obliga a distribuir los personajes en planos diferentes sobre el escenario. Galdós usa sólo el primer y tercer tipos; pero el primero es el más abundante en las versiones teatrales, entre las que *R-92* peca por su abuso.

Las funciones que puede cumplir el «aparte» tienen que ver con la distribución de la intriga y con las relaciones espectador-personaje (Beyrie). En el primer aspecto, los apartes condensan elementos de la intriga que el dramaturgo no ha sabido o no ha logrado representar. La abundancia de apartes con esta función es signo de impericia o de falta de habilidad para representar una intriga compleja. Pueden verse numerosos ejemplos de ello en *G-93* Acto II y Acto III. En el segundo aspecto, los apartes modifican radicalmente las relaciones entre espectadores y personajes. Estos apartes son los que manifiestan el papel de traidor y de confidente, por tanto tienen siempre relación con el hecho de revelar la falsedad o la compasión del que lo emite. El traidor: Malibrán, Senén, Venancio, Remedios, hacen uso de él; y los confidentes del héroe también, para poner de manifiesto su amor, su compasión y su servicio a los protagonistas: Felipa, Leonor, Zenón, el cura, el médico, Tafetán, Rosario. También sirve para expresar la actitud que asumen los protagonistas —antagonistas ante un hecho: caso de los apartes de Orozco, Augusta, Federico, Juana, Casandra, Perfecta, Pepe Rey. En cuanto al momento en que debe ser usado el aparte, el teatro ha desarrollado también determinadas convenciones. Debe ser breve. He aquí una de las primeras diferencias, obvias, entre el «para sí» de las novelas dialogadas y el «aparte» de las versiones teatrales. Debe tener en cuenta la distribución de los personajes en escena y la distancia que separa al que ha de pronunciar el aparte de los demás que no deben oírlo. Las novelas dialogadas no lo tienen en cuenta, las versiones teatrales sí. Debe elegirse el momento más adecuado y más efectista para la formulación del aparte, por ello se eligen el comienzo y el final de escena con la entrada-salida de algún personaje. Ese es el momento adecuado para la sorpresa, para la intriga y para la amenaza<sup>7</sup>. Tampoco se tiene en cuenta este aspecto en los «para sí» de las novelas dialogadas, o no con la sistematicidad y rigidez con que se tiene en

cuenta en las versiones teatrales. Hemos dicho que el teatro realista intentó eliminar el aparte, aunque sin conseguirlo del todo. Galdós abusa del aparte en *R-92* y en *G-93*, aunque por razones diferentes; en el primer caso por la complejidad que tiene el mundo interior-mental dominado por la falsedad en que se mueven los personajes; en el segundo, por la complejidad de una intriga (fuga y búsqueda de Josefina) que le resulta difícil representar. En las restantes obras reduce su empleo a proporciones razonables.

### *Símbolos interiorizadores y no interiorizadores*

La posibilidad de emplear símbolos es la misma en novela que en teatro salvo las restricciones que le vengan impuestas al dramaturgo por dificultades de representación escénica o por autocensura. Sin embargo conviene tener en cuenta la opinión de Galdós respecto al empleo de símbolos en la literatura. Se refiere a él en dos ocasiones, en el prólogo a *Los condenados* (1894) defiende un uso del símbolo como alegoría: la conocida fabricación de rosquillas (mezcla de clases sociales) en *la de San Quintín*; y en el de *Alma y vida* (1902) aboga por el empleo de símbolos poéticos, vagos, ensoñadores, aparentemente irracionales, sin moraleja explícita, intencionalmente oscuros. Otro aspecto que se debe diferenciar en el uso de símbolos se relaciona con la finalidad de su empleo: símbolos de interiorización y símbolos no interiorizadores. Llamamos símbolos de interiorización a aquellos que sirven para expresar el mundo interior, mental o afectivo, del personaje. Es el caso de las numerosas alusiones al *viaje* (= suicidio) en soliloquios y diálogos de Federico Viera en *R-89/92* (G. Correa). Es el caso de la casi ceguera del Conde Albrit, y de la tormenta meteorológica (*A-97*, J. III, VIII; *A-04*, III, II-III, Casalduero), expresiones de las dificultades para diferenciar la nieta auténtica de la bastarda. Por último, en *C-05*, el tema de los demonios creados por Rogelio para traducir sus ideas sobre quién rige la sociedad española en cuestiones religiosas y políticas (Clavería, G. Correa).

Junto a estos existen otros símbolos que cumplen funciones no interiorizadoras al servicio de las ideas que quiere transmitir el autor, de la caracterización de los personajes y de la determinación del espacio en que estos se mueven. Son ejemplos de estas funciones la onomástica y la toponimia significativas, tan abundantes en toda su producción literaria; ejemplos de onomástica: Aguado, alias el *Catón* ultramarino, Leonor, alias la *Peri*: hada hermosa y bienhechora de la mitología pérsica (*R-89*); don José María Monedero (moneda, dinero, nuevo rico), la Marqueza, alias Sibila de Cumas (expresaba sus oráculos inspirada por Apolo), Dolly: Dorotea (don de Dios), Lucrecia (naturaleza), Pío Coronado (cuernos) (*A-97*); Zenón (cinismo), Clementina (sin clemencia) (*C-05*); en *P-76*: Licurgo, Caballuco, Pasolargo, Vejarruco, Los Acero, Pinzón, Tafetán, don Inocencio Tinieblas, doña Perfecta, María Remedios... Y ejemplos de toponimia los conocidos de la región orbajosense (véase Obras Completas IV, pp. 415 y 417), y los de Jerusa (Jerusalén), con su calle de Potestad en honor de los Condes de Arista-Potestad, ahora calle del siglo XIX, su callejón del Cristo, su fuente de El buen Conde, su loma La Asomada, su monasterio de Zaratán (cáncer) (Zaratay en *A-04*, para evitar problemas), y su lugar El Calvario con las tres cruces.

Por último, otros símbolos cumplen la función de dar la clave para descubrir la interpretación del mundo y de la anécdota que ha querido transmitir el autor. Este es el caso de los símbolos bíblicos en *A-97* con la entrada y pasión de Lucrecia y del Conde en Jerusa (Jerusalén) (Casalduero), aquella hasta confesar su pecado, este hasta descubrir y aceptar que la bastarda le ama y la legítima no; el de los falsos dioses creados por los que tienen el poder en la sociedad, de *C-05* (G. Correa), para ahogar al Dios verdadero y expulsar a Cristo de entre ellos con lo cual la estructura social se convierte en un dios omnímodo que es a la vez: Intendente y Cajero de la Humanidad, Dios Industrial, Infinitamente Mecánico y Metalúrgico, Dios de los Ricos, Divina Majestad Conservadora, Gubernamental y Pontificia, Dios del Caciquismo y de las Recomendaciones (*C-05*, J.V, XII); el de los símbolos cristológicos (J. B. Hall), Pepe Rey-Cristo, víctimas inocentes llevadas al matadero por el fanatismo; y teológicos (R. Gullón): destruir el ateísmo, la blasfemia, según los orbajosenses, encarnados en Pepe Rey. Es el caso del niño perdido entre los muertos y las ruinas de Zaragoza (Beyrie) (Obras Completas I, pp. 727 y 743), imagen antibelicista recurrente. Y es el caso de la fábula de las ratas y los ratones (Ribas): Napoleón y su ejército contra España y la Humanidad (capítulos XVI-XIX de *G-74*). Ninguno de estos últimos símbolos citados se recoge explícitamente en las versiones teatrales. Esta larga digresión sobre los símbolos no interiorizadores nos pareció necesaria para poder afirmar ahora que la abundancia, la funcionalidad y la eficacia expresiva de los símbolos interiorizadores y no interiorizadores, especialmente de estos últimos, es muy superior en las novelas dialogadas y en las novelas con narrador que en sus versiones teatrales. Aunque esta diferencia no creemos que deba atribuirse a rasgos de oposición genérica novela-teatro y sí a una concepción muy estrecha de lo que puede ser un teatro realista en el escenario. Ya hemos aludido en diversas ocasiones al hecho de que Galdós no se atreve a superar los límites estrechos del teatro contemporáneo, al menos en sus obras dramáticas de la década del 90. Galdós no comienza a pensar en la posibilidad de explotar poéticamente el símbolo en escena, nos referimos al símbolo más allá de la simple alegoría verbal, hasta *Alma y vida* (1902) (I. Rubio). En el prólogo a esta obra habla de que el escenario viene a ser un recipiente demasiado estrecho que limita las posibilidades evocadoras y semánticas de los símbolos; limitaciones que deben ser superadas por el dramaturgo; aunque Galdós dramaturgo y adaptador no las superó, ni con el acierto ni con la habilidad que supo emplear los símbolos Galdós novelista. Afirmación aplicable, válida para todas las técnicas de introspección analizadas aquí, especialmente en el monólogo interior.



## BIBLIOGRAFIA

- ALAS, L. (CLARÍN) (1912): *Galdós. Obras Completas*, vol. I, Madrid, Biblioteca Renacimiento.
- AMORÓS, A. (1980): *Tres «Casandras»: de Galdós a Galdós y a Francisco Nieva*, «Actas del Segundo Congreso Internacional de estudios galdosianos», II, 1980, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 69-102.
- BEYRIE, J. (1980): *Galdós et son mythe*, París, Librairie Honore Champion 7, quai Malaquais, tres tomos.
- CASALDUERO, J. (1962): *El abuelo, de Galdós*, «Cuadernos», n.º 57, 1962, París, pp. 64-70 (Ahora en *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 3.ª ed. 1970).
- CLAVERÍA, C. (1956): *Galdós y los demonios*, «Homenaje a J. A. van Praag», Amsterdam, 1956, pp. 32-37.
- CORREA, G. (1962): *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.
- (1967): *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Bogotá (Ahora en, Madrid, Gredos, 1977).
- ELIZALDE, I. (1981): *Pérez Galdós y su novelística*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- GILLESPIE, G. (1966): *Dreams and Galdós*, «Anales Galdosianos», I, pp. 107-115.
- GULLÓN, R. (1960): *Galdós novelista moderno*, Madrid, Taurus (También en, Madrid, Gredos, 1966).
- (1970): *Doña Perfecta, invención y mito*, en «Técnicas de Galdós», Madrid, Taurus, 1970.
- HALL, J. B. (1973): *Galdós' use of the Christ-symbol in Doña Perfecta*, «Anales Galdosianos», VIII, 1973, pp. 95-98.
- HUMPHREY, R. (1959): *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, University of California Press (*La corriente de conciencia en la novela moderna*, Santiago de Chile, edit. Universitaria, 1969).
- LIDA, M. R. (1962): *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 2.ª edic. 1970.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1897): *El Abuelo*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 5.ª edic. 1968, vol. VI, pp. 9-113.
- (1904): *El Abuelo*, en *Cuentos, teatro y censo*, Madrid, Aguilar, 1977, pp. 635-675.
- (1905): *Cassandra*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 5.ª edic. 1968, vol. VI, pp. 116-220.
- (1910): *Cassandra*, en *Cuentos, teatro y censo*, Madrid, Aguilar, 1977, pp. 785-822.
- (1874): *Gerona*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 11.ª edic. 1968, vol. I, pp. 755-842.
- (1893): *Gerona*, en *Cuentos, teatro y censo*, Madrid, Aguilar, 1977, pp. 218-270.
- (1876): *Doña Perfecta*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 7.ª ed. vol. IV, pp. 415-511.
- (1896): *Doña Perfecta*, en *Cuentos, teatro y censo*, Madrid, Aguilar, 1977, pp. 396-433.
- (1889): *Realidad*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 5.ª ed. 1967, vol. V, pp. 791-901.
- (1892): *Realidad*, en *Cuentos, teatro y censo*, Madrid, Aguilar, 1977, pp. 118-65.
- (1874): *Zaragoza*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 11.ª ed. 1968, vol. I, pp. 659-753.
- (1907): *Zaragoza*, en *Cuentos, teatro y censo*, Madrid, Aguilar, 1977, pp. 823-837.
- *Ensayos de crítica literaria*, selección, introducción y notas de L. Bonet, Barcelona, Península, 1972.
- RIBAS, J. M. (1974): *El Episodio Nacional «Gerona» visto por un gerundense*, en «Anales Galdosianos», IX, 1974, pp. 151-165.
- RUBIO, I. (1974): *Alma y vida, obra fundamental del teatro de Galdós*, en «Estudios Escénicos», n.º 18, septiembre 1974, pp. 173-193.
- SCHRAIBMAN, J. (1960): *Dreams in the novels of Galdós*, New York, Hispanic Institute.
- SOBEJANO, G. (1964): *Forma literaria y sensibilidad social en «La incógnita» y «Realidad» de Galdós*, en «Revista Hispánica Moderna», año XXX, abril 1964, n.º 2, pp. 89-107.
- TACCA, O. (1973): *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 2.ª edic. 1978.
- WAGNER, F. (1970): *Teoría y técnica teatral*, Barcelona, Labor.

<sup>1</sup> Llama la atención en *G-93* la profusión de monólogos técnicos para no dejar vacío el escenario o en espera de que llegue otro personaje y de monólogos narrativos para relatar sucesos anteriores no representados; véanse, a guisa de ejemplo, los de Siseta (Acto I, 1), Montagut (Acto II, xii), Paquita (Acto II, xiii), Badoret (Acto II, xiv), Nomdedéu (Acto III, xi). Curiosamente es la única obra de Galdós, de entre las analizadas por nosotros, en que abusa del monólogo hasta límites insostenibles. La mayoría de ellos podrían sustituirse por una pantomina, es decir, por escenas mudas con lo cual se evita un monólogo poco acertado y fuera de lugar.

Para el monólogo interior novelístico véase R. Humphrey y O. Tacca. F. Wagner afirma que el monólogo interior o corriente de conciencia fue introducido en el teatro por O'Neill en *Extraño interludio* (1927).

<sup>2</sup> Véanse algunos de ellos en *R-89/92*: Villalonga (J. I, 1), Infante (J.I, iii, J.I, iv), Orozco y Augusta (J.I, viii). En *R-92* sólo mantiene los de Orozco y Augusta (Acto I, x) muy abreviados e interrumpidos por entradas y salidas del otro personaje. Federico (J.II, 1; J.II, vi), Augusta (J.II, viii). Mantiene el segundo de Federico (Acto II, vi) y el de Augusta (Acto II, viii). Bárbara (J.III, 1), Federico (J.III, iii), Augusta (J.III, ix). Suprime los tres. Malibrán (J.IV, 1), Federico (J.IV, xii; J.IV, xiii; J.IV, xvi). Mantiene uno de Federico, muy breve (Acto IV, iv). Felina y Federico (J.V, 1), Augusta y Orozco (J.V, xiii), Orozco (J.V, xiv). Mantiene el último de Orozco (Acto V, v). Antes de dirigirse al espectro de Federico.

<sup>3</sup> Senén (J.I, v), el Conde (J.I, xii). Este pasa a ser escuchado por el cura y el médico en el final del Acto I, xi. El Conde (J.IV, xi; J. III, xii; J.IV, ix). Este pasa a ser escuchado por Senén en Acto V, v; y J.V, xv).

<sup>4</sup> Casandra (J.I, xvi; J. II, ii; J.II, v; J. III, ix), Juana (J.III, xii); éste se mantiene en Acto IV, iii; Rogelio (J.IV, xii; J.V, vi). Recordemos que de las jornadas IV y V no se incorpora nada a la versión teatral.

<sup>5</sup> En *P-76* hemos encontrado algún aislado «para sí» reducido a una sola frase: Pepe Rey, p. 450 (cap. XI); p. 462 (cap. XVI); y la oración que Rosario eleva al cielo antes de pasar a relatar su sueño, p. 487 (cap. XXIV). La mejor prueba de que en *P-76* el narrador evita sistemáticamente el uso del monólogo, mejor dicho, no piensa en él como forma de introspección, la constituye el capítulo XXVII «El tormento de un canónigo» presentado en forma dialogística entre Inocencio y María Remedios cuando le habría convenido muy bien la forma monológica. Andrés Marijuan emplea alguna vez el «dije para mí» (p. 801, cap. XVI), otro parlamento dirigido a la rata llamada Napoleón (cap. XVII) y otro en estado febril, dirigido a los imaginarios Siseta y P. Nomdedéu (cap. XXI). Por otra parte en *P-96* utiliza tres soliloquios de nueva creación: Pepe Rey (Acto II, xiii), Perfecta (Acto IV, 1) y Rosario (Acto IV, ii), del tipo de los llamados dramático-reflexivos. En relación con el uso de soliloquios en *G-93* véase lo dicho en nota 1. Parece muy claro el carácter novelesco que tienen la mayoría de los usados, caso de los de Siseta (Acto I, 1), Paquita (Acto II, xiii), Badoret (Acto II, xiv), Nomdedéu (Acto II, xi). En *Z-74/07* no aparece ningún soliloquio.

<sup>6</sup> En *R-89* emplea el término «aparte» media docena de veces (pp. 795; 797; 804; 805; 849; 867 de Obras Completas V); en *A-97* y *C-05*, sólo emplea el «para sí».

<sup>7</sup> Véanse los ejemplos de *R-92*, Acto III, xi y los apartes de Tafetán (*P-96*, Acto II, v), los de Venancio, el cura y el médico (*A-04*, Acto III, iii), y el juego de apartes entre Federico y Augusta (*R-92*, Acto II, ix).