
Recursos lingüísticos, paralingüísticos y extralingüísticos en la adaptación de *Doña Perfecta* de la novela al teatro

Dr. Manar Abd El Moez Ahmed

Profesora titular en el Departamento de Lengua y Literaturas Hispánicas Facultad de Letras-Universidad de El Cairo

Introducción

En Madrid, abril del año 1876, fue publicada por primera vez una de las novelas dialogadas de Benito Pérez Galdós: *Doña Perfecta*. Dicha novela obtuvo un gran éxito, como muchas de sus novelas. 20 años más tarde, y en concreto: en 28 de enero de 1896, fue estrenada, como obra teatral en Madrid y obtuvo gran éxito.

El hecho de haber una historia escrita de dos formas, para que cada forma sea adecuada para el medio al que sirve, suscita una serie de preguntas cuya respuesta es de las que más nos interesa: ¿Qué se hizo para adaptar el texto narrativo al texto teatral? ¿Qué recursos lingüísticos usó Galdós para que la novela viera la luz como obra teatral llevada a las tablas? ¿Qué son los recursos paralingüísticos y extralingüísticos usados para la adaptación del texto narrativo al texto dramático?

La respuesta a las preguntas anteriores será el objetivo de este trabajo en donde no discutiremos si *Doña Perfecta*, la novela,

cumple con todos los requisitos del lenguaje novelístico, o si el que actuaba a la hora de escribir esta novela era Galdós el novelista o Galdós el dramaturgo. De esto se ocuparon grandes investigadores, como Don Manuel Alvar, quien llegó a la conclusión de que *Doña Perfecta*, la novela, goza de varios recursos de escritura dramática:

“Galdós había salido del mundo teatral para crear una novela y, desde ella, un nuevo drama. Pero se trataba de evolucionar en busca de una eficacia expresiva que le diera la más íntima comunicación con su público. Y entonces cabría plantear las cosas al revés de como se viene haciendo: es el teatro la técnica que Galdós transplanta a sus novelas, no a la inversa. Sus novelas están vistas con el esquema fijo e ineludible del teatro: planteamiento, nudo y desenlace, todo ordenado en un orbe finito desde el principio hasta el fin, y el diálogo como el asidero en el que se van prendiendo las peripecias de los personajes.”⁽¹⁾

Sin lugar a dudas, el lenguaje narrativo en

Recursos lingüísticos, paralingüísticos y extralingüísticos en la adaptación de *Doña Perfecta* de la novela al teatro, Vol. 1, Issue no.2, June 2012, P. 87 – 101.

Doña Perfecta tiene facetas y características del lenguaje dramático. Aún así, se sigue considerando una novela, mientras que la obra escrita por Galdós veinte años después es un drama. Es por eso que creemos que sería interesante el estudio de los recursos lingüísticos, paralingüísticos y extralingüísticos para la adaptación del texto narrativo al texto dramático en *Doña Perfecta*.

Texto narrativo frente a texto dramático:

No es lo mismo un texto narrativo que un texto dramático. Difieren, principalmente, por el *modo* para “contar la historia”. A su vez, este modo lo condiciona el soporte físico de cada género: mientras que el único soporte físico de una novela es el papel; la cosa es distinta en un drama que, a pesar de que usa el papel como soporte físico, tiene otro *soporte final*, que son las tablas.

Es por eso que difieren técnica narrativa y técnica dramática. **En una novela**, escrita únicamente para ser leída, reina un principio muy importante: *la libertad*. La causa de dicha libertad es que una novela puede tener un número elevado de páginas, y es solo el autor quien decide este número. Ello incide en cada uno de los componentes de la técnica narrativa (narrador, acción, personajes, espacio y tiempo).

De hecho, en una novela puede que haya distintos tipos de narradores; la acción puede

variar porque, por un lado, puede haber más de un trama en la misma novela y, por otro lado, porque las puede haber desde las más importantes para el desarrollo de la historia hasta las más minuciosas. Los personajes, también, pueden ser muchos en una novela: personajes principales, secundarios, e incluso ambientales, que son, Según Joaquín María Aguirre Romero:

“Tienen como función principal el enriquecer el escenario de la acción. Entran más en el aspecto de la descripción que en el de las acciones, en las que generalmente su función es nula. Forman parte del decorado y no tenemos de ellos, normalmente, más datos que los físicos, en mayor o menor extensión”.⁽²⁾

Asimismo, tanto espacio como tiempo en una novela no tienen límites, su único límite es la imaginación y la creatividad del autor. Una novela puede ocurrir en muchísimos lugares y en muchos años unas veces avanzando y otras retrocediendo en el tiempo. La ventaja aquí es que si el lector se confunde o pierde alguna idea o algún detalle, en la medida que va leyendo, puede parar la lectura y volver unas páginas atrás, para una relectura más detenida.

En el teatro, en cambio, esto no es posible. Lo obstaculiza el *soporte físico final* de un drama, esto es la representación en vivo. Entonces, no puede haber vuelta hacia atrás para el espectador, tampoco se puede

parar el fluir ni de la acción ni del tiempo.

El narrador en una novela desaparece por completo en un drama, escondiéndose tras los personajes, que se convierten en personas de carne y hueso y representan la acción que en la novela se contaba. En cuanto a los personajes, disminuyen los secundarios y los ambientales. Asimismo, y debido al principio clásico del teatro: unicidad de espacio, tiempo y trama, no se puede permitir que haya acción más de lo necesaria, porque esto confundiría al espectador. Tampoco, por la naturaleza del teatro, puede haber libertad de espacio. Por mucho que se intente cambiar el decorado de una escena a otra, sigue el espacio siendo cerrado y limitado. Lo mismo ocurre con el tiempo, en que siempre se avanza hacia el futuro, y no puede haber los saltos aventureros en el tiempo que hay en la novela.

Para concluir, destacamos que la libertad en la novela frente a las limitaciones del drama hace que un novelista -si quiere adaptar su novela a un drama- aplique algunas estrategias. Estas, a su vez, se pueden percibir en tres recursos: el lingüístico, el paralingüístico y el extralingüístico.

Antes de estudiar dichos recursos, vamos a mencionar las estrategias usadas en *Doña Perfecta*, la novela, para adaptarla a una obra de teatro. Y con este punto, contestaríamos a la primera pregunta que nos hemos planteado al principio: ¿Qué se hizo para adaptar el texto narrativo al texto teatral?

Estrategias para la adaptación de *Doña Perfecta*, la novela, al drama:

A raíz de lo anteriormente aclarado, y frente a la libertad en la novela y a las limitaciones del teatro, podríamos hablar de una evidencia: que el número de páginas de una novela necesariamente es mayor al de páginas de un drama.

Efectivamente, esto es lo primero que se nota en ambas obras objeto de nuestro estudio: mientras que la novela transcurre en 214 páginas, el drama solo transcurre en 35 páginas⁽³⁾. Ello significa que, para reducir las páginas pero, al mismo tiempo, conservar la historia, ha habido que aplicar tres estrategias principales, son:

- la *Selección de información*: se trata de escoger la información necesaria de la novela y trasladarla al drama para contar *casi* lo mismo. Esto, naturalmente, va a afectar a todos o algunos de los componentes de la técnica narrativa. Por ejemplo: se seleccionarán solo los personajes imprescindible para el transcurso de la historia en el teatro, y de descartará el resto.
- *La simplificación*: como lo señala el término, largas historias y largas conversaciones en una novela se verán simplificadas y reducidas en el teatro.
- *La Condensación*: igual como la simplificación, se usa la estrategia de la condensación para juntar escenas e intensificar situaciones.

Estas tres estrategias de adaptación han

podido lograrse a través de recursos lingüísticos, paralingüísticos y extralingüísticos que Galdós utiliza para garantizar una exitosa teatralización de *Doña Perfecta*. Entonces, nuestro trabajo se basa en el análisis comparativo de estos recursos entre ambas obras y de explicar cómo han sido aplicados.

Recursos lingüísticos para la adaptación de la novela al drama:

Para conseguir una selección de información, una simplificación o/y una condensación de los hechos y los dichos, Galdós ha recurrido a los siguientes recursos lingüísticos:

1. Sustitución de la narración en tercera persona omnisciente por frases en estilo directo en boca de los personajes del drama.

Ejemplo de ello, la narración en tercera persona omnisciente describiendo a Pepe Rey, que se sustituye en el drama por unas cortas frases en boca de Remedios, logrando de este modo, *condensar y simplificar*, a la vez, el discurso sobre Pepe Rey en la novela:

Novela	Drama
<p>“Frisaba la edad de este excelente joven en los treinta y cuatro años. Era de complexión fuerte y un tanto hercúlea, con rara perfección formada y tan arrogante, que si llevara uniforme militar ofrecería el más guerrero aspecto y talle que puede imaginarse. Rubios el</p>	<p>“Remedios. – [...] El demonio le ha dado figura simpática y un hablar galano para que engañe mejor. [...]” (Acto primero, Escena primera, pág. 398).</p>

Novela	Drama
<p>cabello y la barba, no tenía en su rostro la flemática imperturbabilidad de los sajones, sino por el contrario, una viveza tal que sus ojos parecían negros sin serlo. Su persona bien podía pasar por un hermoso y acabado símbolo, y si fuera estatua, el escultor habría grabado en el pedestal estas palabras <i>inteligencia, fuerza</i>. [...]. No era de los más habladores: solo los entendimientos de ideas inseguras y de movedizo criterio propenden a la verbosidad. El profundo sentido moral de aquel insigne joven le hacía muy sobrio de palabras en las disputas que constantemente traban sobre diversos asuntos los hombres del día; pero en la conversación urbana sabía mostrar una elocuencia picante y discreta, emanada siempre del bueno sentido y de la apreciación mesurada y justa de las cosas del mundo.” (Capítulo III, pág. 28).</p>	

Resulta curioso cómo aplica Galdós la estrategia de *condensación* y de *simplificación* en el ejemplo que acabamos de mencionar. Desde nuestro punto de vista, ambos textos han logrado su objetivo: Por un lado, en el ejemplo sacado de la novela el escritor ha dado riendas sueltas a su imaginación, con frases largas, compuestas, con muchos adjetivos (en su mayoría de valor positivo). El resultado final que se logra: es preparar al lector a recibir a un personaje que jugará el papel del “bueno” en la novela.

Por otro lado, el texto teatral ha conseguido respetar estas estrategias de simplificación y de condensación, porque con muy pocas palabras se ha logrado comunicar al espectador *casi* la misma información. La primera es: que Pepe Rey es guapo, la segunda es que es elocuente.

Sin embargo, en tan pocas palabras en boca de Remedios, se introduce una tercera información. Es cuando dice, antes de mencionar las cualidades positivas de Pepe Rey, que el demonio se las ha dado. Esta frase refleja la aversión que la misma tiene para con Pepe, que se va a casar con Rosario, la hija de doña Perfecta, mientras que la persona más adecuada para esta muchacha es Jacinto, su hijo.

2. Sustitución de la narración en tercera persona omnisciente por acotaciones en el drama:

Como estrategia de *simplificación*, Galdós prescinde de muchas de las descripciones que hace el narrador en tercera persona omnisciente de la novela y las sustituye por acotaciones en el drama, que giran en torno a la descripción del espacio y/o de los personajes.

Novela	Drama
<p>“Esto decía cuando los cristales de la puerta que comunicaba el comedor con la huerta se oscurecieron por la superposición de una larga opacidad negra. Los vidrios de unos espejuelos despidieron, heridos por la luz del sol, fugitivo rayo; rechinó el picaporte, abriose la puerta y el señor Penitenciario penetró con gravedad en la estancia. Saludó y se inclinó, quitándose la canaleja hasta tocar con el ala de ella al suelo”. (capítulo V, pág. 35)</p>	<p>“Escena III. Doña Perfecta, Pepe Rey, Don Inocencio y Don Cayetano, que salen del comedor [...]” (Acto primero, escena III, pág. 398).</p>

En este ejemplo, vemos que la entrada detallada de don Inocencio hacia donde están los demás, en la novela, fue sustituida, en la obra teatral por solo mencionar su presencia, con los demás, en el comedor.

3. Sustitución de la mezcla de narración en tercera persona omnisciente con diálogos, en la novela, por diálogos, en el drama

Como estrategia de *selección y de condensación*: escoge unas frases del narrador en tercera persona omnisciente, mezclada con algún diálogo y las traslada a la obra de teatro pero solo en diálogo. Es el caso del siguiente ejemplo:

Novela	Drama
<p>“Pepe Rey dejó la carta sobre la mesa, después de pasar la vista por ella, y tranquilamente dijo -Mi tía quiere que me case con Rosario.</p> <p>-Ella contesta aceptando con gozo mi idea- dijo el padre muy conmovido-. Porque la idea fue mía..., sí hace tiempo, hace tiempo que la concebí [...]”.</p> <p>(capítulo III, págs. 26-27)</p>	<p>“Remedios. – Y todo por ese fantasmón de ingeniero que nos han traído de los Madriles, hombre sin fe, repodrido en las matemáticas y harto de impiedades y maleficios... No sé en qué piensa la señora.</p> <p>Licurgo. – No es idea de la señora mismamente, sino de su hermano, el abogado de allá, ¿sabe?, el cual le mandó una carta,</p>

Novela	Drama
	<p>diciéndole: «Quiero que mi hijo se case con tu hija.»” (Acto primero, escena primera, pág. 398).</p>

En este ejemplo, el narrador se retrocede en el tiempo, contando sobre la carta que recibió el padre de Pepe Rey de su hermana, doña Perfecta. Y dado que en el teatro no se pueden hacer saltos temporales, retrocediendo ni avanzando, optó Galdós por contar lo mismo, pero en boca de personajes que, curiosamente, no son protagonistas de esta acción (es decir ni son Pepe Rey ni su padre). Con el cambio de los personajes se logra *intensificar* la acción: no solo se cuenta lo de la carta de doña Perfecta a su hermano, sino que también se incluye el rechazo de Remedios a Pepe Rey y a la idea de su matrimonio con Rosario.

4. Prescindir por completo de la narración en tercera persona omnisciente:

Como estrategia de *simplificación*, muchos detalles pequeños, descritos, también por el narrador en tercera persona omnisciente en la novela desaparecen por completo en el drama:

Novela	Drama
<p>“A La sazón del buen Inocencio sacaba de debajo de la sotana una gran petaca de cuero, marcado con irrecusables señales de antiquísimo uso, y la abrió desenvainando de ella largos pitillos, uno de los cuales ofreció a nuestro amigo”. (capítulo V; Pág. 35)</p>	<p>∅</p>
<p>“Y se abrazaron cordialmente. D. Cayetano y pepe se conocían, porque el distinguido erudito y bibliófilo solía hacer excursiones a Madrid cuando se anunciaba almoneda de libros, procedentes de la testamentaria de algún <i>buquinista</i>.” (Capítulo VI. Pág. 39).</p>	<p>∅</p>

Como se ha visto en estos dos ejemplos, ambas acciones sencillas, como no tienen importancia para el trama en la obra de teatro, han sido quitadas.

5. El dinamismo conversacional

Algunas veces, los diálogos largos de la novela se llevan al drama con poca simplificación. Sin embargo, para esquivar que caiga el espectador en el aburrimiento, Galdós recurre a un recurso lingüístico muy interesante. Esto es: el dinamismo conversacional. Es decir: crear más turnos de palabra cuando, en la novela, había pocos.

Con este dinamismo, lo que hace Galdós es interrumpir los diálogos largos de uno de los personajes, por frases cortas de otro/s personaje/s.

Novela	Drama	Novela	Drama
<p>- ¿Sabes lo que me decía Rosario esta mañana? –Indicó doña Perfecta, fija la vista en su sobrino-. Pues me decía que tú, como hombre hecho a las pompas y etiqueta de la corte y a las modas del extranjero, no podrás soportar esta sencillez un poco rústica en que vivimos y esta falta de buen tono, pues aquí todo es a la pata la llana.</p> <p>-¡Qué horror!- repuso Pepe, mirando a su prima-. Nadie aborrece más que yo las falsedades y comedias de lo que llaman alta sociedad. Crean ustedes que hace tiempo deseo darme, como decía no sé quién, un baño de cuerpo entero en la naturaleza; vivir lejos del bullicio, en la soledad y sosiego del campo. Anhele la</p>	<p>Perfecta.- Pues sí, queridísimo Pepe, mi hija me lo decía esta mañana.</p> <p>Rosario.- <i>(Como asustada.)</i> ¿Yo..., qué?</p> <p>Perfecta.- Me decías que tu primo, hecho a las pompas y etiquetas de la Corte y las modas extranjeras no podrá soportar esta sencillez rancia en que vivimos...</p> <p>Cayetano.- Ni esta falta de buen tono</p> <p>Pepe.- -¡Qué horror! Nadie aborrece más que yo los artificios de lo que llaman alta sociedad.</p> <p>Cayetano.- <i>(cogiéndole por un brazo, le lleva a la mesilla de la derecha.)</i> Tú aquí..., conmigo.</p> <p>Pepe.- <i>(tomando asiento).</i> Ya lo he dicho, mi deleite es sosiego del campo; mi</p>	<p>tranquilidad de una vida sin luchas, sin afanes, ni envidioso ni envidiado, como dijo el poeta. Durante mucho tiempo mis estudios primero y mis trabajos después me han impedido el descanso que necesito y que reclaman mi espíritu y mi cuerpo; pero que desde que entré en esta casa, querida tía, querida prima, me he sentido rodeado de la atmósfera de paz que deseo. No hay que hablarme, pues, de sociedades altas ni bajas, ni de mundos grandes ni chicos, porque de buen grado, los cambio todos por este rincón. (Capítulo V, págs. 34-35).</p>	<p>sociedad, la familia; mi descanso el estudio; mis amores..., hasta hoy, la Naturaleza y la Ciencia. <i>(Rosario el sirve café).</i> (Acto primero, escena III, pág. 399).</p>

En este ejemplo, el único valor de la intervención de Cayetano es garantizar dinamismo y agilidad al diálogo.

De lo anteriormente expuesto, hemos visto algunos recursos lingüísticos usados por

Galdós, para adaptar el texto narrativo de *Doña Perfecta* al texto teatral.

Por supuesto el hecho de que la novela sea dialogada, ha contribuido en que los cambios que hubiera podido sufrir no fueran muchos.

Recursos paralingüísticos y extralingüísticos para la adaptación de la novela al drama:

En la parte anterior del estudio, hemos estudiado los recursos lingüísticos, relacionados con lo que *dice* el narrador en la novela, o lo que *dicen* los personajes, sea en la novela sea en el drama. Creemos que también sería interesante investigar cómo utiliza Galdós recursos de la comunicación no verbal (sea paralingüísticos o extralingüísticos), para la adaptación de la novela a la obra teatral.

Antes de emprender el análisis de los recursos paralingüísticos y extralingüísticos utilizados por Galdós en su tarea de convertir la novela en obra de teatro, convendría definirlos.

Con el término de *paralingüística* se refiere a toda comunicación no verbal percibida mediante el oído; mientras que con el término de *extralingüística* se alude a toda comunicación no verbal percibida mediante la vista. En esta definición nos basamos en la clasificación que hacen Susana Luque y Santiago Alcoba. Los mismos, detallan los

rasgos paralingüísticos y extralingüísticos y explican su valor, de la siguiente manera:

“Los rasgos prosódicos -la entonación, el acento, las pausas- son un mecanismo básico en la oralidad para organizar coherentemente el discurso y para reforzar las intenciones comunicativas. Los elementos paralingüísticos aportan también mucha información. La cualidad de la voz, el ritmo o el tono pueden informar acerca del estado físico o emocional del hablante, o bien de la intención con la que se habla. Otro rasgo paralingüístico importante son las vocalizaciones -risas, soplidos, suspiros, aspiraciones, o expresiones como *hum, ah, ajá, uf*, etc. -, indicadores de que se está escuchando y de cómo se va reaccionando ante lo que se dice (con incredulidad, asentimiento, extrañeza, etc.) Son señales que envía el oyente y que sirven al hablante para estructurar su discurso en función del desarrollo de la comunicación. Los elementos cinésicos (los gestos) y proxémicos (la postura, la distancia, etc.), rasgos extralingüísticos, [...], también contribuyen a la formación del significado lingüístico, apoyando o contradiciendo informaciones, en el caso del gesto, o bien señalando distintas actitudes en los interlocutores, en el caso de la proxemia (dependiendo de la postura que se adopta se pueden expresar diferentes actitudes, como

timidez, inseguridad, osadía, seguridad, solidaridad, etc.)”⁽⁴⁾

Dichos recursos aparecen, por un lado, en las acotaciones de la obra teatral (siendo estos los elementos contextualizadores para el producto final, que es la obra teatral llevada a las tablas) y, por otro lado, en la narración en tercera persona omnisciente en la novela.

1. Recursos paralingüísticos

Dentro de los recursos paralingüísticos, estudiaremos *los recursos paralingüísticos vocales*, es decir, los que tiene que ver con el *tono, volumen o intensidad de voz y vocalizaciones* como llanto, risa, respiración, suspiros e inhalación), y descartaremos los *no vocales (sonidos “humanos” resultado de una kinésica con rasgos auditivos; y sonidos ambientales como el ruido, el silencio, el volumen de la música, sonido de disparos*, como posibles componentes de la comunicación)⁽⁵⁾. El motivo de esta decisión es que hemos observado que la gran mayoría de los recursos paralingüísticos en las acotaciones son vocales.

Lo que vamos a hacer en esta parte es comprobar si Galdós, para dar más agilidad y expresividad a los diálogos de sus personajes y a sus actos, ha usado estos recursos, para la adaptación de *Doña Perfecta*, de la novela a la obra teatral.

- *Tono y volumen de voz:*

Con el *tono de voz* nos referimos a la manera mediante la cual se expresan distintos sentimientos: como alegría, rabia, orgullo, amenaza, miedo, Etc. Mientras que el *volumen de voz* mide el grado de subida o bajada de una voz.

Hemos notado que la mayoría de las acotaciones del drama en las que se usan recursos paralingüísticos vocales son de tono de voz. En cambio, hay pocos relacionados con el volumen de voz. Quizás la explicación de ello sea que los personajes, como intentan fingir lo que no son (doña Perfecta, don Inocencio); Galdós hace que mantengan un volumen de voz normal, símbolo de “buena educación”. En cambio, ha hecho que su tono de voz revele cómo sienten en realidad o incluso cómo fingen las cosas.

Por otro lado, y gracias a las estrategias de selección de información, condensación y simplificación, vemos que la obra de teatro supera a la novela en el número de las acotaciones del tono de voz. Lo hace Galdós como principio de economía: lo que no se puede contar en una página se puede reflejar con la manera de decir las cosas. Por eso, casi todos los personajes dicen algo de algún modo:

“Remedios.- (*indignada.*) Quítese usted allá...” (Acto primero, primera escena. Pág. 398).

“Inocencia (*con viveza*), [...]”. (Acto primero, escena IV. Pág. 401).

“Pepe.- (*con ardor*). –Y no me digáis que en medio de este salvajismo viven las santas creencias.” (Acto primero, escena IX. pág. 409).

“Pepe.- (*Con júbilo*). –Es la Ley, señora, la Ley [...]

Perfecta (*rabiosa*). ¡La brutal soldadesca! [...]

Pepe (*con exaltación*.) –Es la patria armada[...] (Acto segundo. Escena XVI). Pág. 421

Incluso cuando hay dos situaciones parecidas en ambas obras, vamos a encontrar más recursos paralingüísticos en la obra de teatro. Volvamos a uno de los ejemplos mencionados arriba:

Novela	Drama
- ¿Sabes lo que me decía Rosario esta mañana? –Indicó doña Perfecta, fija la vista en su sobrino-. Pues me decía que tú, como hombre hecho a las pompas y etiqueta de la corte y a las modas del extranjero, no podrás	Perfecta.- Pues sí, queridísimo Pepe, mi hija me lo decía esta mañana. Rosario.- (<i>Como asustada</i> .) ¿Yo..., qué? Perfecta.- Me decías que tu primo, hecho a las pompas y etiquetas

soportar esta sencillez un poco rústica en que vivimos y esta falta de buen tono, pues aquí todo es a la pata la llana. (Capítulo V, págs. 34-35).	de la Corte y las modas extranjeras no podrá soportar esta sencillez rancia en que vivimos. (Acto primero, escena III, pág. 399).
--	---

Notamos, aparte del recurso lingüístico usado aquí que es el dinamismo conversacional (introduciendo unas pocas palabras en boca de Rosario), Galdós hace uso del recurso paralingüístico vocal del *tono de voz* “Rosario.- (*Como asustada*.)”, mencionando el tono de voz, justo en la tercera escena del primer acto, a modo de *condensación*, porque de este modo, logra explicar que Rosario no es astuta como su madre y que en realidad no ha dicho estas palabras.

- *Vocalizaciones*⁽⁶⁾:

Curiosamente, abundan en ambas obras las vocalizaciones de onomatopeya; pero siempre superando la obra de teatro la novela en el número de estas vocalizaciones. La causa de ello es porque Galdós ha querido dar más viveza, espontaneidad y naturalidad a los diálogos de los personajes de la obra de teatro para que el espectador sienta que los diálogos son de la vida real, llena de este tipo de sonidos.

Novela	Drama
[Cayetano]-Pero, Perfecta -¡Bah! [...] (Capítulo VIII. Pág. 53) -¡Oh! [...]añadió el canónigo. (Capítulo IX. Pág. 59). -¡Zas! Exclamó otra, arrojando una piedra. (capítulo XIII. Pág. 95).	Pepe.- ¡Ah! (<i>con gracejo</i>). (Acto primero, escena III. Pág. 399). Perfecta. Imponiendo silencio con el dedo en la boca). ¡Niña...,... <u>chist!</u> (Acto primero, escena IV. Pág. 401). Librada.- ¡Chist!... Bajito (Acto segundo. escena XII.Pág. 417). Tafetán.- ¡Ji...ji! (Acto segundo, escena V. Pág. 413). Perfecta.- ¡Eh! No las injurias [...]” (Acto primero, escena VIII, pág. 408). Cayetano.- ¡Bah! Ya estás con tu idea maniática” (Acto segundo, Escena primera, pág. 409).

Podríamos concluir que la obra de teatro supera la novela en los recursos paralingüísticos. Ello se debe a que Galdós, cuando escribió el drama de Doña Perfecta, quiso dar a los diálogos la mayor naturalidad y expresividad posible.

2. Recursos extralingüísticos:

De entre la gran variedad de recursos extralingüísticos que puede haber (como la conducta visual de los personajes, la expresión y gestos faciales, la *kinésica*⁽⁷⁾ (ademanos y

gestos corporales), la conducta táctil, la apariencia física y la ropa, y efectos del entorno objetos utilizados, etc., lo que más predomina en la novela es: la conducta visual y la expresión y gestos faciales, mientras que lo que más predomina en la obra de teatro son los movimientos y gestos corporales.

- Conducta visual:

Es el recurso que tiene la mayor carga significativa en la novela. Las miradas de los personajes, contextualizan lo que dicen, y ayudan al lector a entender su verdadera intención y/o sus verdaderos sentimientos. Los siguientes ejemplos lo demuestran:

“-¡Pero cómo te parece a tu padre!añadió la señora, contemplando con verdadero arrobamiento al joven mientras este comía [...]. ¿Sabes lo que me decía Rosario esta mañana? –Indicó doña Perfecta, fija la vista en su sobrino-. Pues me decía que tú, como hombre hecho a las pompas y etiqueta de la corte y a las modas del extranjero, no podrías soportar esta sencillez un poco rústica (capítulo V. Pág. 34).

En este ejemplo, la primera conducta visual de doña Perfecta “contemplando con verdadero arrobamiento a su sobrino”, contradice con la segunda, en la misma escena, cuando le mira fijamente, esperando que dijera que es verdad, que no podía quedarse mucho tiempo en Orbajosa. Entonces, con la conducta visual empieza doña Perfecta a desenmascararse y a mostrar su verdadera cara.

La situación se complica con el desarrollo de la acción, y llegan a retarse doña Perfecta y Pepe Rey, su sobrino:

“-Ya veremos –dijo el joven, mirando a su tía con imperturbable calma-. Por ahora no pienso marcharme. Sus ojos lanzaban enérgico reto.

Doña Perfecta se puso primero encendida, pálida después. Miró al canónigo, que se había quitado las gafas de oro para limpiarlas, y luego clavó sucesivamente la vista en los demás que ocupaban la estancia [...]. Doña Perfecta les miró como mira un general a sus queridos cuerpos de ejército. Después examinó el semblante meditabundo y sereno de su sobrino [...].” (Capítulo XV. Pág. 109).

Es esta parte del capítulo llega el reto entre tía y sobrino hasta el máximo; y Galdós usa la conducta visual como recurso extralingüístico para expresarlo.

Sin embargo, cuando Galdós ha adaptado la novela al drama, no ha incluido tanta conducta visual, ni tantos gestos o expresiones faciales, sino que –de entre los distintos tipos de recursos extralingüísticos- ha preferido introducir movimientos y gestos corporales. Esto, evidentemente, es porque en el teatro la conducta visual y las expresiones faciales no son muy perceptibles para los espectadores, pero sí lo son los recursos que relacionados con el sonido y/o con conducta corporal que pueda ser visible para el público.

- *Movimientos y gestos corporales:*

La obra de teatro tiene muchas manifestaciones de este tipo de conducta extralingüística.

Un ejemplo elegido –adrede- al azar es el siguiente:

“Perfecta, adelantando a su encuentro [...]. Perfecta presentándole [...]. Caballuco (tomando lo que le sirve doña Perfecta). [...] Pepe (formando grupo a la derecha con Tafetán y Jacinto; mientras Caballuco y doña Perfecta pasan al otro lado” (Acto primero, escena IX, págs.. 406-407).

Este ejemplo, y muchos otros más, tienen -paralelamente con los movimientos y gestos corporales- recursos paralingüísticos. Lo que nos ayuda a deducir que Benito Pérez Galdós prefirió usar dichos recursos, y prescindir, lo máximo que pudiera de movimientos y expresiones que serán difíciles de ser vistos por los espectadores.

Conclusión:

A modo de conclusión, nos gustaría subrayar la idea de que siempre los límites de un texto los condiciona el medio con el que se propaga y la causa por la que está escrito. Un texto narrativo escrito para ser leído no tiene límites, sino dependerá solo de la imaginación del autor. En cambio, una obra de teatro que está escrita para ser llevada a las tablas, tendrá ciertas limitaciones en lo que a componentes de la técnica dramática se refiere. Sin embargo,

dispondrá de ventajas que no tiene el texto narrativo: la posibilidad de “conocer” a las personas interesadas en la historia de esta obra de teatro, es decir, los espectadores.

Un novelista deseoso de hacer una adaptación de su novela para convertirla en una obra de teatro, debe aplicarle una serie de estrategias. Las tres más importantes son: selección de información, condensación y simplificación. Esto, a su vez se consigue a través de tres recursos: el lingüístico, el paralingüístico y el extralingüístico.

Benito Pérez Galdós cuando escribió la obra de teatro de *Doña Perfecta*, 20 años después de la escritura de la novela que lleva el mismo nombre; pudo someterla de manera muy eficaz a esas estrategias y esos recursos. Y el resultado final era que *regaló* a la literatura española dos de sus mejores obras.

=====

Notas

1. Manuel Alvar «Novela y teatro en Galdós», en Manuel Alvar: Estudios y ensayos de literatura contemporánea. Gredos, Madrid, 1971. Págs. 74-77 (consultado en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novela-y-teatro-en-galds-0/html/00f1d8f6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_0_).
2. Joaquín María Aguirre Romero: *Metodología para el análisis comparado de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, tesis inédita, 1989. Pág. 780.
3. Cabe destacar que la edición que hemos consultado del drama de *Doña Perfecta* es la de Aguilar, del año 1977. Esta tiene un tamaño de letra bastante más pequeño que el de *Doña Perfecta*, la novela, de la edición de RBA, que hemos consultado. Aún así, si duplicamos las páginas de la obra teatral: serían 70 páginas; y seguirá el drama ocupando menos de la mitad de las páginas de la novela.
4. Santiago Alcoba (coord.), *La oralización*, Barcelona: Ariel, 1999, pág. 19.
5. Manar Abd El Moez, *Como agua para chocolate. De la novela al guión, estudio lingüístico*, (tesis inédita), Madrid, 2003. Pág. 87.
6. Por vocalizaciones se entienden los sonidos o ruidos que salen por la boca, que no son «palabras», pero que desempeñan funciones comunicativas importantes, dependiendo, por un lado, de su clase: risa, llanto, gritos, gemidos, de onomatopeya (*paf, bum, aj, buf, aug...*), inhalaciones, exhalaciones (suspiros, bufidos), carraspeo, silbidos, chasquidos, tos, eructos, alargamientos, ruidos de relleno (e..., a...); o, por otro lado, de su situación en el contexto comunicativo: no es lo mismo llorar de alegría que llorar de tristeza (Helena Calsamiglia Blancafort, Amparo Tusón Valls, *Las cosas del decir*:

manual de análisis del discurso, Barcelona: Ariel, 1999, págs. 54-55).

7. Según Poyatos la kinésica se ocupa de los estudios de “Los movimientos corporales y posiciones resultantes o alternantes de base psicomuscular, conscientes o inconscientes, somatogénicos o aprendidos, de percepción visual, auditiva, táctil, o cinestésica (individual o conjuntamente), que, aislados o combinados con las coestructuras verbales y paralingüísticas y con los demás sistemas somáticos y objetuales, poseen un valor comunicativo intencionado o no” (Fernando Poyatos, *La comunicación no verbal II. Paralenguaje, kinésica e interacción*, Itsmo, Madrid, 1994. Pág. 186).

=====

Bibliografía:

- ABD EL MOEZ, Manar, *Como agua para chocolate, de la novela al guión: estudio lingüístico* (tesis inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- AGUIRRE ROMERO, Joaquín María: *Metodología para el análisis comparado de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, tesis inédita, 1989.
- ALCOBA, Santiago (Coord.): *La oralización*, Barcelona, Ariel, 1999.
- ALVAR, Manuel: «Novela y teatro en Galdós», en Manuel Alvar, *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1971. Págs. 74-77. (consultado en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novela-y-teatro-en-)

[visor/novela-y-teatro-en-> galds-0/html/00f1d8f6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_0_](http://www.cervantesvirtual.com/html/00f1d8f6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_0_)).

- BECERRA, Carmen; Luna, Carmen (eds.): *Intermediaciones. Las mediaciones en el cine, la novela y el teatro*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009.
- BERENGUER, Ángel (Ed.), *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su época*, Dirección General de Patrimonio Nacional de la Conserjería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1988.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena; TUSÓN, Amparo: *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel, 1999.
- GARCÍA LORENZO, Luciano E. “Sobre la técnica dramática de Galdós: *Doña Perfecta*”. De la novela a la obra teatral”; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252, 1970. Págs. 445-471.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Novelas II, Doña Perfecta*, RBA, Barcelona, 2006.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Cuento, teatro y censo*, Aguilar, Madrid, 1977. Págs. 397-433.
- POYATOS, Fernando: *La comunicación no verbal, II. Paralenguaje, Kinésica e interacción*
- RODRÍGUEZ, Alfredo. *Estudios sobre la novela de Galdós*. José Porrúa Turanzas, Madrid, 1978.
- SÁNCHEZ, Roberto, *El teatro en la novela. Galdós y Clarín*, Ínsula, Madrid, 1974.

* * * *