

## PERCEPCION, PROPORCION Y ONOMASTICA EN *LA DE BRINGAS*

Robert H. Russell

Para el novelista premiosa, para el lector desorientadora, la plasmación de los primeros momentos (¿párrafos? ¿capítulos?) de una obra de ficción es, en Galdós como en otros muchos, un escaparate donde el lector puede ver expuestas algunas muestras, algunas claves para lo que sigue. A veces el lector queda decepcionado. A veces se equivoca. Y otras veces tiende sencillamente a pasar por alto aquellos primeros momentos, pensando (sin pensar) que éstos sólo constituyen un túnel de acceso al "verdadero relato", a la cosa en sí, a lo que el novelista llegará a exponer en su debido momento.

En muchos casos, en Galdós y seguramente en otros noveladores, no se presenta ninguna dificultad de enfoque. Pensar un momento en las inequívocas palabras: "¡Villahorrenda!... ¡Cinco minutos!" Un poco más problemático es el caso de *Nazarín*, texto en que la extensa primera parte sirve tanto de incitación anecdótica como de mixtificación ontológica, sin guardar, a mi modo de ver, mucha relación estructural ni temática con la novela a la que da comienzo. Ejemplo mucho más loable sería el de *Tormento*, cuyo diálogo inicial entre Aristo y Don José Ido del Sagrario llega a crear primero, una especie de duplicación interior *sin que haya nada que duplicar*, y segundo, una cronología imposible, combinación que emblemática genialmente las consecuencias morales de la novela, es decir, que en aquel mundo no hay posible salida para Agustín Caballero y Amparo. Ejemplo notorio y totalmente seductor de un capítulo uno es el de *El amigo Manso*, cuyo autorretrato contradictorio, irónico, contraproducente, marca casi exclusivamente (en foma embriónica, claro está) los linderos de la fatal autodecepción que llena todas las demás páginas de la novela.

Pero en este catálogo selectivo, hay pocos capítulos uno más fáciles de recordar que el que da comienzo a *La de Bringas*. En unos detalles francamente pesados, el yo narrador (quien se declara presente en la primera línea) remeda los nimios y cursis toques y retoques de lo que está en proceso de describir. Todos lo recordamos. El narrador, cuya identidad y función hemos comentado en otra ocasión, nos obliga, nos fuerza a ver cada elemento; gasta cantidades de sustantivos arquitectónicos, de adjetivos particularizantes, de comparaciones con la Naturaleza y con momentos de la historia del arte. Es como si al lector se le pasara

a la fuerza por el objetivo de un aparato óptico. El narrador se adueña de nuestra función vidente, instándonos en algún momento: "Reparad en lo nimio, escrupuloso y firme de tan difícil trabajo". Todo ello concentrado, y requiriendo nuestra total percepción. Todo ello dentro de una explícita relación entre un *yo* y un *vosotros*. Y todo ello para describir una cosa que, por mucho que la miremos y percibamos y midamos, no sabemos en rigor *qué es*. Recuérdense las primeras palabras del texto: "Era aquello... Cómo lo diré yo?" El primer sustantivo, la primera señal, que leemos es *artificio*. O sea, algo hecho por manos humanas. Domina el aspecto arquitectónico, ya que el sustantivo número dos es la palabra *arquitectura*; enseguida se suelta un chorro léxico de términos propios de las construcciones en gran escala. Sin tardar mucho, pero siempre haciéndonos esparar un poquillo, el narrador interpone las palabras *mausoleo* y *sarcófago*. A continuación insiste en la casi omnipresencia de *sauces llorones*, y hace ver el arte de la perspectiva que caracteriza esto que con tantas minucias va adquiriendo forma delante de nuestros ojos espirituales. Sin ninguna duda, se trata de una obra de arte que representa alguna escena sepulcral.

Y como para dar realce al contraste entre lo que parece estar en proceso de crearse y lo que realmente es, el narrador presenta una corta y violenta yuxtaposición, en la cual dos expresiones vecinas efectúan un súbito distanciamiento entre dos realidades. Dice así: "El color de esta bella obra de arte era castaño, negro y rubio." Es decir, que hasta el momento de la aparición de estos adjetivos nada arquitectónicos, nada artísticos, se nos iba armando una construcción artística —de cierta presunción, sin duda, y de un gusto increíblemente malo— pero una construcción, a despecho de todo, que tenía un indudable peso y una incuestionable escala. Una obra de arte de medidas y proporciones arquitectónicas, una construcción, si se quiere, a la medida de nuestra visión del ser humano. Y de repente tropezamos con "castaño, negro y rubio". Casi inmediatamente, está operante otra percepción, otra noción de la proporción. Y como para confirmar y precisar nuestra nueva óptica, el yo narrador nos revela que el tal mamotreto, la tal cursilada "estaba encerrada en un óvalo que podría tener media vara en su diámetro mayor". Definitivamente reducida en su ser y en su medida, *la obra* aún no ha revelado explícitamente su *medio*, su materia prima. En la frase final del capítulo, se nos revela que, conforme a nuestras ya acuciadas sospechas, *aquello* es una construcción de pelos humanos. De la incipiente percepción de una obra de arte de cierto peso y proporción, pasamos a la necesidad de utilizar otros lentes; la necesidad de redefinir no sólo lo que vemos, sino experiencia humana, y por fin su nombre. La designación de *obra de arte*, antes usada, eso sí, con cierta socarronería, es aquí sencillamente insostenible. (Hemos empleado ya las palabras *mamotreto* y *cursilada*.) Percepción, proporción, onomástica: la violenta sustitución de nuestras actividades de percibir, de pesar y de nombrar; propongo que el capítulo uno funciona a la perfección como emblema, como anuncio del procedimiento estilístico que emplea Galdós a lo largo de *La de Bringas*, procedimiento que corre parejas con la revelación, a veces casi imperceptible, de quién es el que narra. Y es un procedimiento que encarna una total desilusión, una desinflación, si se quiere, de la Revolución de septiembre. Esta no ha sido una revolución.

El motivo, el génesis, el proceso de creación, los criterios de gusto —en fin todo lo relacionado con la *concepción* y *técnica artística de la obra*— todo esto nos es comunicado en los capítulos 2 y 3. El efecto es, pues que en los capítulos 1, 2 y 3 la narración parece

retroceder en el tiempo, de la siguiente manera: primero, la descripción de un *algo* que no sabemos lo que es hasta después de nuestros fallados intentos de ver, medir y nombrar. Segundo, y marcando aparentemente un ritmo hacia atrás en el tiempo, se nos cuenta en una narración completamente libre que *la obra de pelo* está a medio hacer, que va a ser un regalo (en pago de varias deudas) que Bringas (ahora nombrado e identificado como *amigo* del narrador) piensa ofrecer al ilustre prócer don Manuel María José del Pez. Una vez hecha esta explicación, retrocedemos aún más para escuchar el iluminado coloquio entre Bringas y doña Carolina (señora de Pez) dedicado al tema de redondear el surtido de pelo que se va a utilizar. Sólo después (*¿es realmente después?*) puede Bringas comenzar sus cominos cálculos respecto de gastos, procedimientos, herramientas, etc. Y nos vamos dando cuenta, no sólo de una cronología que en sus líneas generales va hacia atrás, sino que en dicha cronología no existe la posibilidad de reordenar satisfactoriamente los hechos. En el capítulo primero la evocación de *la obra* es rigurosamente acronológico —hay un consciente empleo del tiempo imperfecto— y si es en rigor cierto que el capítulo 2 representa hechos anteriores, resulta imposible en definitiva sacar de todo esto un solo hilo temporal. Imposible.

¿Cómo funciona, entonces, este diseño? Parece defensible la noción que esta secuencia se ha de interpretar según el mismo modelo que rige en el capítulo 1, considerado aparte. Ya hemos notado que en esos primeros momentos de la novela opera en el lector la mecánica de percibir mal, medir mal y nombrar mal, proceso que sólo una visión completa califica de erróneo, proceso que es necesario sustituir por la percepción enfocada, la medición adecuada, y la onomástica correspondiente. Pero la mera aprehensión correcta no es en sí misma el resultado. El resultado, evidentemente, es una ironía retórica. (Aquí parentéticamente hay que distinguir entre esta ironía retórica y el simple contraste parecer - ser, tan a menudo comentado en Galdós. Es cierto que lo que *parece* ser una grandiosa obra de escala arquitectónica *és* realmente una pequeña cursilada impresentable. Perfectamente. Pero la manera en que llegamos a tener conciencia de tan radical disociación es exclusivamente retórica, y no depende ni de un simple contraste verbal ni de una serie de acciones hipócritas por parte de unos personajes. La necesidad de reemplazar, con su necesario corolario del despertar irónico, sólo resulta de la manipulación por parte del narrador, de nuestras facultades de ver, medir y nombrar). Pues bien. De forma casi paralela a la que describe el capítulo 1, el 2 y el 3 comienzan por situarnos en un momento aparentemente objetivo "Era un delicado obsequio que nuestro buen Thiers...", etc. La ilusión de precisión no es sólo temporal sino que también nos sitúa dentro del mundo de Bringas, Pez, y demás personajes que ya conocíamos. Insistimos en lo de *ilusión*, ya que en primer lugar no es posible establecer el entronque cronológico de este capítulo con el anterior; y para que nuestra confusión sea total, el capítulo tres narra unos momentos de la creación de *la obra*, momentos evidentemente anteriores a otros ya narrados, y leemos que los primeros toques (cenotafio, sauce) ocuparon todo el mes de marzo de 1868. Calculamos que *primeros* porque en el primer párrafo del capítulo dos el narrador indica que sólo en aquel mes se instalaron los Bringas en Palacio. Y como si el escrutinio de *la obra* fuese la causa de su confusión (pensamos en el ridículo "orden, orden" de Máximo Manso) el narrador se disculpa al final del capítulo 4 por su falta de exposición cronológica:

Embelesado en la obra de pelo, se me olvidó decir que allá por febrero don Francisco fue nombrado oficial primero de la Intendencia del Patrimonio Real ...

La sucesión de eventos no ocurre, evidentemente, en forma lineal, pero sentimos un prurito natural de construirla. Percibimos unas cuantas acciones, unos cuantos momentos; intentamos conferirles cierta dimensión temporal y humana; deseamos que el resultado sea una secuencia calificable. Pero no puede ser. Una vez más opera la ironía retórica, esta vez de forma más compleja y menos visible que en el capítulo primero. La percepción de una línea cronológica resulta imposible; el peso, la carga, de los eventos (estamos en Palacio en el año 1868) resulta absolutamente insignificante; cualquier calificación de todo esto como acción significativa resulta ridícula. Otra vez, el descubrimiento en sí no es el punto final. El contraste, retóricamente impuesto, es entre lo que iba a ser y lo que a la larga resultó; esto es lo que queda grabado en nuestro espíritu. Igual que al fin del capítulo primero nuestra conciencia de haber sido engañados es el foco de nuestra experiencia como lectores. La decepción, pues, emerge como uno de los focos morales de la novela. Y todo esto, realmente, sin que haya pasado casi nada. Otra decepción más.

Pisando ya terreno firme (¿es posible?) al final del capítulo 3, acompañamos al narrador y —ya lo sospechábamos— a Pez; vamos en cierta ocasión a visitar a Bringas. Nos encontramos en Palacio, en un sitio totalmente reconocible, si bien desconocido antes, y el cancerbero (¿esto es palacio o infierno?) no indica el camino para la puerta de la familia Bringas (la puerta número 67, por cierto). Pronto nos perdemos. La vasta mole, sobre todo en sus aposentos altos, resulta ser un laberinto cuyos recovecos y pistas falsas destruyen muy pronto la certeza que antes teníamos. Desorientados (“Ahora vamos por el Mediodía”), sin idea de distancias, y lejos de cualquier sensación *palatina*; la decepción, esta vez espacial, es el resultado de un infructuoso intento de dominar el espacio. Antes fue temporal la decepción. Así y todo, el engaño —la decepción— equivale a la experiencia de no acertar en nuestros intentos de percibir, medir y nombrar. (O enumerar: resulta finalmente que en la puerta de Bringas el número 67 ha sido borrado). En la breve extensión de cuatro capítulos (menos de 20 páginas normales) Galdós ha establecido la decepción como emblema de su relato.

Pasemos ahora a un *leitmotif* mucho más extendido. Son enormes la variedad y la cantidad de tela que se maneja en este libro. Las infinitas peregrinaciones de Rosalía y Milagros por las pañerías de Madrid, las interminables transformaciones y combinaciones de vestidos llevadas a cabo por las dos en el Camón, la compulsión por cubrir —todo esto se relaciona muy obviamente con el tema central de la decepción. Cubrir con tela siempre nueva, siempre diferente, claro, es el símbolo material de las continuas mentiras de Rosalía. Ella misma se queja, en un momento de zozobra: “Son un suplicio estos tapujos”(X) La palabra tapujo es una evidente fusión de lo material y lo moral. Evidente, también es que esto es la mayor perogrullada que hasta la fecha se ha pronunciado sobre esta novela. Así y todo, si examinamos a fondo esta extendida metáfora de la tela y los tapujos, es decir, si analizamos en qué manera se extiende y a qué otras cosas se extiende, hemos de notar que aquí también está operante un procedimiento semejante al que hasta ahora hemos venido exponiendo. Se suponía que con la Revolución todos estos tapujos se iban a desaparecer, que Rosalía iba a

quedar moralmente expuesta y materialmente empequeñecida. Claro que los Bringas son obligados a dejar su relativamente cómoda vivienda en los pisos altos de Palacio; claro que Rosalía sufre una avergonzante humillación a manos de Refugio Sánchez Emperador; claro que Pez no le paga la deuda contraída a raíz de su idilio amoroso con ella. Mucho de lo que ha sido tapujo (léase fachada falsa, hipocresía, doblez) es violentamente roto y destruído durante el mes de septiembre. Lo que se esperaba. Pero no. Hemos percibido mal. Hemos medido mal. Y esto no merece llamarse revolución. Veamos por qué.

El tapujo más encubridor ha sido siempre el que Rosalía utiliza para ocultar a su cominero consorte las trapisondas textiles en que constantemente incurre. Aquí se impone comentar los varios meses de ceguera de que sufre Bringas a raíz de su microscópica labor con los condenados pelos. Claro que una de las funciones de esta ceguera es demostrar la invidencia de don Francisco para los eventos políticos que están ocurriendo en derredor. Ciertamente. Pero la ceguera de don Francisco tiene como función primaria el ocultársele las extravagancias de su esposa.

Así es que el lector está en disposición de suponer que en el momento de recobrar la vista, y concordante con la revolución que está al caer, habrá un momento en que Rosalía se quede moralmente desnuda ante su marido. Esto no llega nunca a ocurrir. Nuestra percepción, experimentada en términos de expectativas, ha sido completamente inexacta. Y el sustantivo *revolución*, que amenazaba cada vez más estas vidas novelescas, resulta inaplicable.

De forma rigurosamente paralela, se supone que el colapso de todos los fraudes de Rosalía (y del sistema social que encarna) va a dejar al descubierto el lío de Rosalía y Pez. Pero la revolución no se produce. Pez no llega ni a abonar a Rosalía el precio convenido. Humillación para ella, eso sí. Pero humillación secreta, humillación que para Pez y para nosotros tiende a significar que no ha pasado nada, o que realmente no tuvo importancia, o que a Rosalía todo el lío no ha representado ningún cambio moral. El resultado narrativo es solamente que Rosalía no tiene un dinero con el que contaba.

Todo esto continúa marcando la pauta que domina la novela entera. No tiene nada de trastorno. Aquí también las expectativas resultan engañadas. Aquí también la palabra que hay que pronunciar es *decepción*.

Y ahora hemos llegado a la contemplación del papel del narrador en esta larga serie de percepciones falsas, serie que en su totalidad equivale a un universo de decepción, de engaño, respecto de la Revolución de 68. Vamos a señalar dos facetas de la actuación y la función del yo narrador, quien es fundamentalmente, otro personaje más, creado por Galdós. Primero hemos de considerar su función de conducto —mejor dicho, *filtro*— narrativo. Cuando al comienzo del capítulo 6 nos dice "... quiero quitar de este relato el estorbo de mi personalidad ..." parece que las cosas se van a clarificar, que su visita a Bringas en el capítulo 4 ha sido una simple mecánica para echar un lazo, para establecer un eslabón con la poco edificante historia de la familia Bringas. La realidad es muy distinta. El narrador, lejos de ser un mero testigo o un agente anecdótico, resulta ser un allegado más, otra figura pisciforme. Lejos de no participar ya más, es él la persona designada para administrar, tras la sedicente revolución, el Palacio de Oriente. El narrador no ha resultado gratuito; en cambio nos habla no sólo de decepción, sino muy elocuentemente del fracaso de cualquier motivación revolucionaria, ya que sabemos que este señor fue siempre amigo de los Peces, y del *status quo ante*.

Como si la mentira de la no-intervención fuese poco, este narrador nuestro incurre en la gracia de tener, él también, otro Pez más, su idilio de alcoba con Rosalía. Sólo en aquella bomba que es el último párrafo de la novela nos cuenta, de la más oblicua manera posible, que ya no quiere que Rosalía repita "las ruinosas pruebas de su amistad". Significa esto que ha habido otra novela detrás; que al fin del texto como al comienzo hay un emblema inequívoco de decepción; que todo lo que hemos leído se tiene que ver bajo la perspectiva de tal decepción; significa finalmente que esta constante mecánica de expectativas mal concebidas y peor apuntadas es en sí misma la estructura y la única guía posible para el lector de *La de Bringas*.