

LA VOZ NARRATIVA EN *LA DE BRINGAS*

Robert H. Russell

No es nada sorprendente ni arriesgada la observación de que en las décadas de su más intensa actividad creadora Galdós elabora y maneja casi todas las modalidades y tonos y acentos de la voz narrativa. Aquella luz blanca (y puramente hipotética, sospechamos) que es la narración a secas es objeto de una refracción progresivamente más matizada y más amplia. Desde la lección quizá demasiado elemental sobre control y distancia narrativos que Galdós se da en *El amigo Manso* hasta la aparentemente efectiva abdicación del narrador que presenciamos en *Misericordia*, el novelista ha ido enriqueciendo su paleta acústica. Pero sería un error simplemente señalar una experimentación y ampliación de un procedimiento narrativo pensando en él como una herramienta o una manera de comunicar alguna cosa más importante.¹

El cultivo y la expansión de la voz narrativa están casi siempre al servicio de la creciente y total visión de Galdós, visión que si bien se ha reducido algunas veces a unos cuantos postulados, no admite realmente una división entre lo que se ve y la manera de verlo, entre lo que se dice y la manera de decirlo, entre fondo y forma. Galdós, bien lo sabemos, puede fracasar; pero sus fracasos —pongamos por caso *La incógnita* o *Halma*— lo son porque todo —forma y fondo— se realiza imperfectamente. Y los grandes aciertos de Galdós son triunfos de coexistencia entre la voz que habla y lo que dice esa voz.

El caso de *La de Bringas* es quizá único; de todas maneras es muy particular. En esta novela, como en ninguna otra, vivimos desde dentro —en el tiempo como en el espacio— los acontecimientos que literal o simbólicamente llevan a la revolución de septiembre. Escribiendo en la primavera de 1884, Galdós sabe que sus lectores van a ver todo esto como *pasado*. Enorme problema: recrear míticamente aquellos meses y al mismo tiempo hacer que la recreación tenga cierto sabor, cierto ángulo de penetración y cierta actualidad. *Mutatis mutandis*, es el problema, todavía sin resolver, de la gran novela norteamericana sobre la guerra de Vietnam. No hace falta insistir en que Galdós —y otros muchos más— se quedaron fundamentalmente desilusionados después de la llamada revolución del 68. Si Galdós hubiera sido ensayista, se habría expresado con una serie de declaraciones directas y tajantes; pero en las novelas, sobre todo en las de Galdós, la voz narrativa y nuestros oídos cooperan en la tarea de elaborar una maravillosa acústica que va más allá de las meras aseveraciones, ya que la forma en que la voz nos llega es inseparable de su importe o su mensaje. La singularidad de *La de Bringas* se basa, primero, en una extremada variedad en la voz narrativa; segundo, en una ubicación *sui generis* de la voz y su yo; y tercero, en una identifica-

ción de la voz y su yo con una visión profundamente pesimista de la revolución de septiembre.

Pero antes, tenemos que señalar lo que esta novela tiene en común con el resto de la novelística galdosiana. Estamos acostumbrados a un Galdós que entona una voz narrativa que nos engaña, que nos hace toda suerte de faenas. *La de Bringas* no es diferente en este sentido. Nos encontramos indudablemente en el mismo universo novelesco, indefensos ante muchos de los mismos juegos vocales que nos cautivan en otras novelas de don Benito. El narrador puede ser una presencia meramente fotográfica o magnetofónica; puede recurrir a un imperativo directo a sus lectores: «Reparad en lo nimio... de tan difícil trabajo» (I);² puede ser un testigo de lo visto: «Les vi varias veces cuando regresaban...» (XVI), o «A principios de junio vimos parte de este trabajo concluido...» (XVII). Puede participar en la afirmación de lo dicho: «Francamente, yo también lo creí» (XXIX). La voz narrativa sirve de vez en cuando como intensificación: «Se determinó, sí, [a adquirir la manteleta]...» (XI), o «...como hemos dicho...» (XXIII). El habla del narrador se infecta de los epítetos y las muletillas de sus personajes: en *La de Bringas* el narrador se refiere repetidas veces, sugestionado por Rosalía, al *ratoncito Pérez*, al *cominero*, etiquetas éstas sólo empleadas por la Pipaón para designar a su señor marido. Otra tonalidad constante en Galdós es la que resuena dentro de un mundo ya existente, poblado por seres que ya conocemos. Este aspecto es tan familiar y tan saboreado que nos podemos contentar con dos ejemplos de los más destacados: «la viuda de García Grande era aún punto menos que desconocida, pues mi trato familiar con ella se verificó más tarde, en los tiempos de Máximo Manso, mi amigo...» (V); «La belleza de Milagros no había llegado aún al ocaso en que se nos aparece en la triste historia de su yerno los años del 75 a 78...» (IX). El mundo de cada novela forma parte de un mundo más grande, no siempre circunscrito por otros textos literales, y a veces reordenado temporalmente. Pero también hay al margen de cada novela un mundo más amplio hacia el que la voz narrativa puede adoptar un criterio de selección: «los pensamientos de la orgullosa dama eran tantos y tan varios que no acertaré a reproducirlos» (XLVII). A la inversa, pero con parecido impacto, funciona la selección por omisión no efectuada, que tiende también a magnificar el poder expresivo del mundo ficticio. Por ejemplo: «...ocioso es decir...» (XLI) o «...excuso decir que con las aguas del Manzanares [el niño] se puso a reventar de sano» (XL).

Como su amigo Máximo Manso, el narrador es capaz de corregirse delante del lector, recordando su obligación de poner orden en la narración: «Embelesado en la obra de pelo, se me olvidó decir que... don Francisco fue nombrado oficial primero...» (III). A ratos, la voz narrativa incorpora explícitamente al lector en su generosa primera persona: «Si Rosalía no hubiera ido a verla con el objeto que sabemos...» (XLV). En fin, desde las cartas interceptadas hasta el escueto diálogo, desde la omnisciencia hasta la «ignorancia», desde las alucinaciones a la opacidad, desde el sarcasmo a la ingenuidad, la voz del narrador se modula constantemente en una serie de tonos y timbres que reconocemos como dominantes en el registro vocal de Galdós.

En *La de Bringas*, al escuchar la intensidad y la variedad de la voz narrativa y su plañidera insistencia en sí misma, sospechamos que opera una mo-

alidad muy particular, un papel que no es meramente creador de perspectivas e ilusiones ficticias. Desde luego, dicha función existe magistralmente en *La de Bringas*; pero si la intensidad de la presencia de la voz narrativa es la aparente señal de una funcionalidad única, la asombrosa variedad en cuanto a distancia y aproximación de lo que se narra nos persuade sin lugar a dudas que se trata de un narrador que funciona mucho más como visión global que como mero registro o modulador. La observación nos lleva a unas preguntas tentadoras: ¿Quién habla? ¿Cómo se relaciona con el mundo representado en la novela? ¿Qué significa el hecho de que es quien es? Vamos a escucharle en sus movimientos hacia dentro y hacia fuera de su narrativa. En su primera alocución nos habla directamente sin identificarse, si no es para indicar que es uno de los amigos del señor de Bringas, a quien ya conocimos en *Tormento*. En medio de su asombrada descripción de la *obra de pelo*, el narrador, de repente omnisciente, reproduce una conversación entre Bringas y doña Carolina de Pez sobre el tema de dicha obra. Aquí hay que notar dos cosas. Primero, la descripción de la obra de pelo no se puede asignar lógicamente a ningún momento específico de la narración. (Rigurosamente análoga es la primera escena de *Tormento*.) Muy protectoramente, la voz narrativa *se blind*a aquí al comienzo, y también al final, como vamos a ver. Segundo, la voz narrativa, al parecer cautiva de la descripción, se arranca súbitamente en un movimiento de total independencia. No podemos penetrar ni el *cuándo* ni el *por qué*; tenemos claros indicios de una voz que se va a modular erráticamente. *En medio de su exagerada atención a la obra de pelo se distrae*, y en el capítulo III se corrige, se reorienta y finalmente se identifica. La voz que narra se declara como la de un buen amigo del gran don Manuel José Ramón del Pez; lo que se narra en seguida son las errantes peregrinaciones de los dos amigos por el laberinto del piso alto de Palacio. El narrador es amigo de Pez y amigo de Bringas; tiene un objeto muy concreto al ir a buscar a este último en su nueva morada:

Había yo rematado un lote de leñas y otro de hierbas en Riofrío; y como ocurrieran informalidades graves en la adjudicación, tuve ciertos dimes y diretes con un administradorcillo de la Casa Real, de donde me vino el peligro de un pleito. Ya empezaba a sentir las pesadas caricias del procurador, cuando resolví matar la cuestión en su origen. Don Manuel Pez, el atregador de todas las cosas, el recomendador sempiterno, el hombre de los volantitos y de las notitas, brindóse a sacarme del paso. Yo le debía algunos favores; pero los que él me debía a mí eran de mayor importancia y cuantía. Quiso, pues, nivelar mi agradecimiento con el suyo, llevándome en persona a ver al oficial primero del Patrimonio para que fuera así la recomendación más expresiva y eficaz. Todo salió según el deseo de entrambos. (VI)

Nos dice a continuación que corresponde al favor de Bringas dándole el día de su santo dos capones y unas botellas de vino de su propia cosecha. (Es de notar que el donativo se realiza *después* de la revolución, siendo el 4 de octubre la festividad de San Francisco de Asís.) En este momento nos damos cuenta de que nuestro narrador es otro Pez, un conformista acomodaticio que conoce muy bien las maneras de tapar irregularidades. Es un propietario que sabe mantenerse a flote, antes y después de la revolución.

En el mismo párrafo donde nos revela tan ineficaces detalles, el narrador quiere utilizar los mismos para eliminar su presencia, aprovechando la ocasión de «quitar de este relato el estorbo de mi personalidad...» (VI).

Si hemos de creer lo que dice, no va a tener ya participación directa en la acción. (Pero ya nos dijo que el 4 de octubre va a hacer un regalo a Bringas.) De todas maneras, la acción continúa por un rato, y el narrador no entra en persona, aunque su voz insiste muy a menudo en sus conexiones y conocimientos. Llegamos al capítulo XXVII, a la mitad aproximadamente de la novela, y el narrador hace un repentino acto de presencia en una tertulia celebrada en una de las terrazas de Palacio. Lo que podíamos haber sospechado: es un allegado, un enchufado, un pisciforme. Si su inesperada presencia es una sorpresa, lo es aún más el carácter de su actuación. En medio de la tertulia se duerme y queda dormido un rato, hasta que doña Cándida se ve obligada a despertarle. El narrador finge haber entendido la conversación, pero Cándida se burla de él, diciendo que lo que realmente ocurre es que «Serafinita de Lantigua... cuenta la muerte de su marido. ¡Estoy horripilada!»». La voz hipócrita del narrador responde instantáneamente, a lo Pez: «¡Ah! yo también..., horripiladísimo» (XXVII). No podrían ser más evidentes la burla de la narrativa —tan aburrida es— y la burla de la acción de apuntarla. Narrativa y narrador son aquí objeto de una reacción de hastío y de desprecio. La voz del narrador se devalúa hablando.

Aparte de unos breves momentos en el capítulo XXIX cuando la voz habla desde su presencia efectiva con Rosalía, no la oímos tan desde dentro hasta el capítulo final, el L, cuando el hombre que hemos reconocido como terrateniente, intrigante, pisciforme, hipócrita y aburrido se planta directamente delante del lector para revelar que «mi suerte o mi desgracia quiso que yo fuese el designado por la Junta para custodiar el coloso de Palacio...» (L). ¿De quién es la voz que habla? Evidentemente de un hombre que es como Pez: «¡Y qué feliz casualidad! Casi todos los individuos que compusieron la Junta eran amigos suyos... eran algo peces... dondequiera que volvía mi amigo sus ojos, veía caras pisciformes» (L).

¿Y quién más pisciforme que nuestro narrador? Esa misma voz que tan sarcásticamente ha gritado contra los tapujos de Rosalía da testimonio de su propia falibilidad, su propio compromiso con el viejo *status quo* y con el nuevo, revelando así la esencial continuidad entre los dos. La voz que se ha burlado de tantas y tantas cosas del antiguo régimen, en vez de ser sólo un Pez más, es el superviviente número uno. ¿Quién sabe cuántos regalos ha tenido que hacer a cambio de ser designado administrador de Palacio? Habla, eso sí, de «mi suerte o mi desgracia», pero la frase suena hueca, como si dijera «me da lo mismo». Al reconocer de quién es la voz del narrador, nos damos cuenta de que la revolución no está en manos de ningún revolucionario. La visión de la revolución que nos da *La de Bringas* es fundamentalmente negativa, no tanto por las ideas enunciadas como por la ubicación y la función de la voz narrativa.

Falta un detalle importante para identificar al narrador. Nos ha dicho insistentemente que es amigo de Pez y de Bringas y de Rosalía, amén de otros muchos. Le hemos visto en una relación de intimidad y también de distancia con todos ellos. Le reconocemos, no como un narrador al uso, sino como la plenitud de una perspectiva desengañada y hastiada con respecto a la revolución. Quedan por señalar los lazos que posiblemente le unan muy particularmente con Rosalía, la mujer que se vendió a Pez sin cobrar su precio.

Estrechamente aliado con Pez desde el comienzo, saliendo a flote como él al final, como evidencia del hecho de que nada ha cambiado, el narrador y su voz tienen una cosa más que revelar:

Rosalía tenía conciencia de su papel de piedra angular de la casa en tan afflictivas circunstancias. En términos precisos oí esto mismo de sus propios labios más adelante, en recatada entrevista. Estábamos en plena época revolucionaria. Quiso repetir las pruebas de su ruinoso amistad, mas yo me apresuré a ponerles punto, pues si parecía natural que ella fuese el sostén de la cesante familia, no me creía yo en el caso de serlo, contra todos los fueros de la moral y de la economía doméstica.

En este trozo se destacan dos elementos. Primero, la palabra *repetir*. Como en la primera secuencia narrativa, hay una referencia a un episodio que es imposible colocar temporalmente en la acción. La voz narrativa sigue ocultando cosas importantes. Segundo, la invocación de la moral y la economía doméstica nos parece hipócrita. (Pensamos en Juan Pablo Rubín, nombrado gobernador de una provincia de tercera clase y por ello obligado a dar calabazas a Refugio Sánchez Emperador.) Nuestro narrador es supremamente acomodaticio, aun cuando revela por fin que su relación con la histotia no ha sido precisamente un *estorbo*.

Queda clarísimo, pues, que la voz narrativa, a la vez que nos comunica los acontecimientos del 68, se nos identifica como la conciencia estacionaria que no cambia ni antes, ni durante, ni después. Al revelarnos quién es, se burla de todo, incluso de sí misma, y lo que percibimos es un desengaño total. La novela no hace un comentario a base de un desengaño exterior; el desengaño es conjuntamente mensaje y vehículo.

Dartmouth College

NOTAS

¹ El acondicionamiento crítico del presente estudio ha ocurrido dentro de un contexto muy amplio, como es de suponer. En el área de los estudios sobre *La de Bringas* tengo una deuda muy sensible con Ricardo Gullón, quien planteó por primera vez la problemática del «autor-personaje» en su «Introducción a *La de Bringas*» y en *Técnicas de Galdós*. Además, tiene que ser muy evidente la filiación de lo que aquí se expone con los penetrantes análisis de Peter Bly, muy particularmente en dos estudios que enfocan el problema de la identidad y la función del narrador. Hay que contar también con la sembradura, muy fructífera de estudios de mayor amplitud, como los de Engler, Kronik, Lowe, Ribbans, Terry, Urey. De una importancia absolutamente fundamental ha sido el libro de Germán Gullón sobre el narrador. Es de notar que en *La de Bringas* no se trata de un narrador «indigno de confianza» que propone pistas «falsas» o conclusiones «erróneas». Se nos propone más bien un acertijo montado sobre señales equívocas, las cuales nos invitan a participar en la tarea de descubrir la *función* del narrador como personaje y, por lo tanto, como elemento inherente en el «mensaje» de la novela.

² Ya que se manejan tantas y tan diversas ediciones de *La de Bringas*, me ha parecido útil y oportuno identificar las citas por su número de capítulo.

OBRAS CITADAS

- Bly, Peter A. «The Narrator.» *Pérez Galdós. «La de Bringas.»* London: Grant & Cutler, 1981.
- . «The Use of Distance in Galdós's *La de Bringas.*» *Modern Language Review* 69 (1974): 88-97.
- Engler, Kay. *The Structure of Realism: The «Novelas Españolas Contemporáneas» of Benito Pérez Galdós.* Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1977.
- Gullón, Germán. *El narrador en la novela del siglo XIX.* Madrid: Taurus, 1976.
- Gullón, Ricardo. «Introducción a *La de Bringas.*» *Insula* 238 (1966): 1, 12.
- . *Técnicas de Galdós.* Madrid: Taurus, 1970.
- Kronik, John W. «El amigo Manso and the Game of Fictive Autonomy.» *Anales Galdosianos* 12 (1977): 71-94.
- Lowe, Jennifer. «Narrator and Reader in *Torquemada en la bodega: Some Further Considerations.*» *Anales Galdosianos* 18 (1983): 89-95.
- . «Structural and Linguistic Presentation in Galdós's *Angel Guerra.*» *Anales Galdosianos* 10 (1975): 45-53.
- Ribbons, Geoffrey W. *Pérez Galdós. «Fortunata y Jacinta.»* London: Grant & Cutler, 1977.
- Terry, Arthur. «*Lo prohibido: Unreliable Narrator and Untruthful Narrative.*» *Galdós Studies.* Ed. J. E. Varey. London: Tamesis, 1970. 62-89.
- Urey, Diane F. *Galdós and the Irony of Language.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982.
- Whiston, James. «Language and Situation in Part I of *Fortunata y Jacinta.*» *Anales Galdosianos* 7 (1972): 79-91.