



El malestar estomacal en *La de Bringas* de Galdós

Jeffrey S. Zamostny

En uno de los pasajes más abiertamente alegóricos de su novela *La de Bringas* (1884), Benito Pérez Galdós (1843-1920) se refiere al complaciente burócrata Manuel del Pez en los siguientes términos:

Aquellos ojos decían a todo el que los miraba: ‘Soy la expresión de esa España dormida, beatífica, que se goza en ser juguete de los sucesos y en nada se mete con tal que la dejen comer tranquila; que no anda, que nada espera y vive de la ilusión del presente mirando al cielo, con una vara florecida en la mano; que se somete a todo el que la quiere mandar, venga de donde viniera, y profesa el socialismo manso; que no entiende de ideas, ni de acción, ni de nada que no sea soñar y digerir.’ (107)¹

El ideal político de Pez para España aspira a la preservación del *statu quo*, sea a través del mantenimiento de la monarquía isabelina o la adaptación oportunista a un cambio de régimen. Lo interesante es que este ideal se exprese mediante alusiones a la comida y a la digestión: perpetuar el estado actual de la política española equivale a comer, a soñar y a digerir bien, en posesión de plena salud.

No es de sorprender, pues, que en los meses anteriores a la Revolución de 1868, un período de inestabilidad política y ansiedades sobre el futuro de España, los habitantes del Palacio Real descritos por Galdós padezcan de enfermedades, de pesadillas y de desórdenes de apetito. Mientras Francisco Bringas confecciona su obra de pelo, sufre cada vez más fatigas, mareos, cosquilleos y visiones calenturientas, hasta que al final se queda ciego (114, 130, 147, 156). Su mujer se halla “bajo la acción de un trastorno espasmódico que simulaba desazón grave” en varios momentos debido a su obsesión por la ropa y sus maquinaciones crematísticas (103). Hasta el propio Pez padece de “rebeldes inapetencias” al aproximarse la Revolución (124). Frente a estas molestias, ningún trastorno físico es tan impresionante como las “angustiosas pesadillas, seguidas de vómitos y convulsiones” sufridas por Isabelita Bringas y referidas con esmero en los capítulos 8 y 34 (88-90, 221-23).

Mi propósito en este estudio será desentrañar el valor metafórico y metaficticio del tropo de los vómitos de Isabelita dentro del contexto total de *La de Bringas*. Mucho es lo que ya se ha escrito sobre esta novela, y la bibliografía crítica analiza la obra desde ángulos tan diversos como numerosos. Varios escritores se han ocupado de las referencias constantes a objetos y sustancias materiales en la novela, y se han dedicado artículos enteros a la función de la obra de pelo, la ropa, el dinero falsificado y el agua en la economía textual.² No obstante, los estudiosos todavía no se han fijado en otra sustancia que parece rebosar desde los márgenes del texto, fluyendo de forma literal y figurativa por el mundo y las páginas de Galdós: los vómitos de la hija de Bringas.³

Este desagradable semi-líquido, junto con los sueños que lo producen, merece interés por parte de la crítica, ya que puede leerse como una puesta en abismo de *La de Bringas*. Los sueños se prestan a una interpretación como textos dentro del texto galdosiano que reflejan e iluminan ciertos elementos de la historia novelesca. Asimismo, los vómitos de Isabelita, descritos como una mezcla de “su papá, su mamá, los vestidos de su mamá, el *Camón*, el Palacio, el señor de Pez, Milagros, Alfonsito, Vargas, Torres” (223)—es decir, de casi todos los personajes, espacios y objetos principales de la novela—pueden compararse con el relato del narrador intradieгético. La relación entre la niña y su comida mal digerida es equiparable a la relación entre el burócrata revolucionario y su narración porque tanto los vómitos como las palabras son el resultado de una intensa experiencia de asco por parte de su progenitor. Mi comparación de la narrativa con los vómitos, lejos de minusvalorar a *La de Bringas*, pone de relieve el lado oscuro y sucio de esta crítica magistral de la burguesía y la aristocracia madrileñas en torno a la Revolución de 1868.

Si bien la crítica no ha notado la importancia de los vómitos en el mundo novelístico de Rosalía Bringas, sí ha destacado con frecuencia que este mundo está repleto de paralelismos y duplicaciones. Las crisis de la familia Bringas coinciden en el tiempo y el espacio con las vicisitudes de la monarquía española en los meses previos a la Gloriosa.⁴ La correspondencia entre los Bringas y la familia real se hace patente cuando aquéllos se refieren a las habitaciones de su apartamento en el segundo piso del Palacio Real empleando los nombres de las estancias del piso principal (74). Además, los hijos de Bringas—Paquito, Isabelita y Alfonsito—tienen los mismos nombres que los reyes y sus hijos, aunque utilizan las formas diminutivas (Juaristi 292). Es como si la familia Bringas fuera una reproducción en miniatura de la familia de Isabel II.

De igual modo, el espacio donde viven los Bringas es un Madrid en pequeño. El narrador describe el segundo piso del Palacio como una metrópolis al afirmar que es “una verdadera ciudad” y “una real república que los monarcas se han puesto por corona” (65). Esta república se ve reduplicada, a su vez, por las palomas que habitan los nichos de su arquitectura. Los pájaros forman una “salvaje república” que vive sobre el palacio y que no se preocupa por las revoluciones: “ni en aquel libre aire, ni en aquella secular roca hay nada que turbe el augusto dominio de estas reinas indiscutidas e indiscutibles” (70). Irónicamente, la república de palomas, una reducción al absurdo de la familia real y de los demás habitantes del Palacio, es la única que no se deja molestar por la Revolución. Los pájaros viven tranquilos, pues la puntería de los revolucionarios es pésima (301).

Dentro del contexto de estas duplicaciones deformadas, es comprensible que varios críticos hayan buscado pasajes donde el propio texto de *La de Bringas* se reproduce a sí mismo. André Gide indica su preferencia por este tipo de desdoblamiento textual en un cuaderno de 1893:

J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. (*Journal* 41)

(Me gusta que, en una obra de arte, se encuentre así transpuesto, en la escala de los personajes, el tema [*le sujet*] mismo de esa obra. No hay nada que lo explique mejor o que establezca con más seguridad todas las proporciones del conjunto. (*Diario* 36)

En base a este pasaje, Lucien Dällenbach define la puesta en abismo como un texto, un objeto o un evento dentro de la diégesis de una narrativa mediante el que la obra principal se repliega sobre sí misma para reflejar—y para reflexionar sobre—su forma y contenido (8).⁵ Aunque esta operación implica necesariamente la creación de un discurso metaficticio dentro del contexto de una novela, no es así lo contrario: la metaficción no tiene que manifestarse a través de una puesta en abismo. De acuerdo con las observaciones de Mieke Bal, sólo aquellos casos de discurso metaficticio que forman “an isolable whole” y “[an] interruption of the diegesis” pueden pertenecer a la categoría más específica (45, 49).

Como una descripción bien delimitada de una obra de arte visual dentro de un texto escrito, la *ekphrasis* constituye un ejemplo clásico de un mecanismo capaz de poner en abismo una novela. Así es en el caso de la larga descripción de la obra capilar de Francisco Bringas al comienzo de *La de Bringas*.⁶ Varios críticos han notado que la obra de pelo reduplica elementos importantes de la trama de la novela galdosiana.

Por ejemplo, Thomas R. Franz destaca que la tarea de Bringas consiste en tejer la imagen de un mausoleo en pelo. El crítico sitúa a don Francisco en la tradición de otros tejedores y lo compara con una Parca cuya labor presagia la muerte simbólica de la monarquía durante la Revolución. Así pues,

Francisco Bringas's weaving of the cenotaph [. . .] serves as a writing into being of the Revolution of 1868, which will bring down the very class to which Bringas and his hair donors belong. [. . .] The fact that the cenotaph depicts a tomb and other signs of final enclosure only reinforces the notion that the larger spaces in the novel—the Camón, the many apartments, the halls, and the entire palace—are similarly fated. (259, 264)

Para Franz, un elemento del diseño de la obra de pelo—la tumba—refleja y anuncia la conclusión de la historia que se contará en los siguientes capítulos. De esta forma, la *ekphrasis* de la obra capilar pone en abismo y prefigura el desenlace de la novela desde sus primeras páginas.

Un análisis de la estética de la obra de pelo refuerza esta lectura. Según el narrador de *La de Bringas*, el objeto imita una mezcla de estilos arquitectónicos y reproduce en abigarrado amontonamiento los símbolos románticos de la muerte (53-55). Emilie Bergmann concluye que la obra es una estructura laberíntica que tiene paralelismos con otros espacios y momentos de confusión en la novela de Galdós: “the narrator’s experience of the Piranesi-like maze of the palace, Rosalía Bringas’ intricately deceptive *enredos* to acquire more indumentary finery, and the moral disorientation of the families involved [in the Revolution], the court and the country” (75). A través de estas conexiones, la forma de la obra de pelo, como su contenido, presagia desde el principio de la narrativa el caos que vendrá después. Al igual que Franz, Bergmann parece identificar el trabajo de Bringas como una puesta en abismo prospectiva de toda la trama de *La de Bringas*.

Estas interpretaciones de la obra de pelo sin duda son interesantes, dado que ayudan a explicar la función del objeto enigmático, lo conectan con la historia del resto de la novela y refuerzan la idea que la narrativa forma un todo bien integrado. Al mismo tiempo, el trabajo capilar ha despertado tanto interés por parte de la crítica que tal vez haya contribuido a que los estudiosos pasen por alto otros pasajes que duplican e iluminan aspectos significativos de *La de Bringas*. Me refiero, claro está, a los episodios de sueño con vómitos.

Estos episodios tienen más en común con la obra de pelo de lo que se pudiera pensar a primera vista. Comparten características que, como ya se ha visto en la cita de Bal, son necesarias para la identificación de una puesta en abismo novelística. En primer lugar, la descripción del trabajo de pelo y la narración de los sueños son pasajes bien enmarcados en el texto, con un principio y un final claramente delimitados. La *ekphrasis* ocupa todo el primer capítulo, mientras las pesadillas tienen lugar en los capítulos 8 y 34. Se marca el comienzo de cada sueño con un verbo que indica un cambio en el enfoque de la narración: Isabelita “*empezó* a ver y sentir entre horribles disparates todos los incidentes, personas y cosas de aquel día” y “su cerebro [. . .] *empezó* a funcionar con extravagante viveza” (énfasis mío 88, 221). En ambos episodios, el sueño termina justo al final del capítulo, cuando Isabelita arroja el contenido de su estómago (90, 223).

Bien encuadrados dentro de la narrativa, la *ekphrasis* de la obra de Bringas y los episodios de sueño de su hija también son comparables en la medida en que aplazan o interrumpen la acción principal de *La de Bringas*, centrada en la “pasión trapística” de Rosalía (244). Con razón señala Jo Labanyi que la descripción de la obra de pelo es un falso comienzo, pues contribuye a diferir la introducción de Rosalía hasta el capítulo 9, cuando la mujer finalmente asume un papel protagónico (Labanyi 26). De forma paralela, los dos sueños aportan muy poco al desarrollo de la acción; más bien suspenden su progreso y desplazan la atención del lector hacia Isabelita, un personaje que normalmente se encuentra en los márgenes de la trama y que raras veces actúa de focalizador de la narración.

Por todos los motivos expuestos—su carácter enmarcado, su tendencia a interrumpir la trama y su insólita focalización—las pesadillas se asemejan a la descripción de la obra de pelo y podrían clasificarse como puestas en abismo. Pero estas características todavía no explican cómo los sueños y los vómitos reflejan otros elementos de *La de Bringas*, ni qué aspectos de la novela se reproducen en estos episodios. Para abordar estas cuestiones,

conviene volver a la formulación de Gide sobre el desdoblamiento del *sujet* de una obra dentro de la propia obra. Dällenbach nota que la definición de *sujet* en este contexto es polivalente, dado que podría referirse tanto al contenido de un texto (por ejemplo, la trama de una novela) como al agente responsable de su creación (el novelista o el narrador). Este crítico parte de esta precisión para diferenciar entre dos categorías de puesta en abismo: la de lo enunciado y la de la enunciación.

La primera clase se define como “an intertextual résumé or quotation of the content of a work” (Dällenbach 55). Dentro de esta categoría, se producen variaciones “on the one hand according to the degree of analogy between the reflecting and the reflected utterance [. . .] and on the other hand according to the position of the *mise en abyme* in the narrative sequence” (56). De acuerdo con el primer criterio, las puestas en abismo de lo enunciado reflejan la trama de una novela con varios grados de fidelidad: pueden repetir, condensar o deformar múltiples aspectos de la historia. Según el segundo criterio, los mismos mecanismos metaficticios varían de función conforme a su posición dentro de la narrativa. Dällenbach distingue entre tres sub-tipos, correspondientes a tres ubicaciones: al principio, en medio o al final. Este teórico propone que “the first (prospective) reflects the story to come; the second (retrospective) reflects the story already completed; and the third (retro-prospective) reflects the story by revealing events both before and after its point of insertion in the narrative” (60).

Los episodios de sueño en *La de Bringas* pueden identificarse fácilmente como puestas en abismo retro-prospectivas de lo enunciado que repiten y distorsionan la historia de ciertos capítulos y que preludian la acción venidera. Es como si los sueños formaran un espejo deforme—posible precursor de los esperpentos de Valle-Inclán—cuyo torcido reflejo de algunos episodios guiase al lector a que adoptara una postura ética con respecto a los personajes y la acción.⁷

Se observa esta función de los sueños en el caso de la pesadilla relatada en el capítulo 8. En la primera mitad del capítulo, un narrador omnisciente describe la celebración del Lavatorio el día de Jueves Santo de 1868 (84-88). La narración se enfoca desde el punto de vista de unos habitantes de los pisos altos del Palacio que espían la ceremonia desde unas claraboyas del Salón de Columnas. Al principio, la focalización es anónima y el narrador emplea el *se* impersonal para sugerir que podría hablar desde la perspectiva de cualquier de los espectadores: “La mesa de los doce pobres *no se veía* muy bien” (énfasis mío 86). Esta situación cambia más tarde, cuando la focalización se limita a “las niñas de Tellería, Lantigua y Bringas,” que tienen una claraboya personal (86). El narrador explica que “[m]ientras duró la comida, las graciosas espectadoras no cesaban en su charla picotera” (87). Luego refiere los pensamientos y los diálogos de María Egipcíaca, una de las Lantigua e Isabelita. De esta forma, la focalización va acercándose al punto de vista de Isabelita, que asume el papel de protagonista en la segunda mitad del capítulo, cuando, en su sueño, “asist[e] nuevamente a la ceremonia de la comida de los pobres” (88).

Este último pasaje insinúa que el sueño reproduce “nuevamente” la escena de la primera parte del capítulo. En efecto, se vuelve a describir el Lavatorio paso por paso, desde las actividades de los espectadores que se apresuran a colocarse sobre las claraboyas, hasta la llegada de los participantes al Salón de Columnas. El narrador repite palabras clave para

resaltar el entrelazamiento del sueño y la vigilia. Si doña Tula deja “el gracioso *rebaño* a cargo de una señora que la acompañaba” durante el día, este mismo grupo de chicas aparece en el sueño bajo la custodia de Cándida, “una gran pastora negra que guardaba el *rebaño*” (énfasis mío 84, 88).

Al mismo tiempo, el sueño no se limita a reduplicar los acontecimientos del día de forma inocente, sino que los manipula y distorsiona. Se debe señalar que, incluso en la vigilia, el Lavatorio se describe desde una perspectiva insólita. Al enfocar la narración desde los espectadores sentados en las claraboyas, el narrador genera una visión ridícula de una ceremonia supuestamente austera. Desde arriba,

se ve tan de cerca el curvo techo, que resultan monstruosas y groseramente pintadas las figuras que lo decoran. Angelones y ninfas extienden por la escoria sus piernas enormes, cabalgando sobre nubes que semejan pacas de algodón gris. De otras figuras creeríase que con el esfuerzo de su colosal musculatura levantan en vilo la armazón del techo. En cambio, las flores de la alfombra, que se ve en lo profundo, tomaríanse por miniaturas. (85)

Aquí, la focalización evoca una visión “invertida” de la “realidad” del Salón de Columnas vista desde el suelo. Esta nueva “realidad” extraña no es menos “verdadera” que la otra para los espectadores del techo, para quienes las pinturas realmente son más grandes que las flores de la alfombra. El narrador juega con el perspectivismo y muestra que hay varias formas de percibir la realidad desde diferentes puntos de vista.

Este juego de perspectivas e inversiones se relaciona con los trueques de papeles que también forman parte del Lavatorio, donde Isabel II debe humillarse ante unos pobres y ancianas. Desde un punto de vista, esta inversión llega a producirse porque, en efecto, “la misma Reina” se rebaja a servir a las viejas indigentes (86). Pero desde otra perspectiva, las acciones de la soberana realzan su superioridad sobre sus súbditos. Éstos se sienten humillados y derraman “lágrimas de azoramiento más que de gratitud” (86). Hasta una de las niñas del techo reconoce que la ceremonia es “una comedia mal representada,” en la que Isabel II se burla de los pobres para reafirmar su propia estatura (87). Así como las pinturas del techo son pequeñas o grandes conforme se contemplan desde distintas posiciones, el Lavatorio es simultáneamente un “pomposo acto” y un “acto de humildad regia” (85). A través del perspectivismo, el narrador pone de manifiesto el carácter monstruoso de los “angelones” aparentemente inocentes y de la reina y sus cortesanos.

Si la narración del Lavatorio en la vigilia ya encierra una visión “deformada” y una crítica de la ceremonia, la distorsión grotesca y el ataque moral se acentúan en el sueño de Isabelita. La desfiguración de la escena en la pesadilla afecta principalmente al tamaño y al movimiento de los participantes. Por ejemplo, las colas de los vestidos femeninos se alargan de forma fantástica. En la primera parte del capítulo, María Egipciaca “habría deseado estar abajo, con gran vestido de cola” (87). Al volver a aparecer las colas en el sueño, éstas se han extendido y tienen “más de una legua” (89). En contraste, las propias mujeres se han empequeñecido y todas las figuras se presentan como muñecos, “de cera, estopa o porcelana” (89). Además de enfatizar la índole de farsa ridícula de la ceremonia, estas transformaciones presagian la historia que se contará más adelante en *La de Bringas*.

De la misma forma que las colas alcanzan unas proporciones tremendas, Rosalía multiplica la cantidad de ropa en su armario sin satisfacerse nunca. Tanto Rosalía como los reyes se convierten en títeres manejados por las circunstancias—o por personajes como Refugio—cuando se endeudan y cuando estalla la Revolución.

Otro posible anuncio de la Gloriosa en este sueño se halla en la aceleración del movimiento de las figuras del Lavatorio. Durante el día, los participantes actúan de forma ordenada. Refiriéndose a los platos, el narrador afirma que “[f]ormando cadena, las damas y gentiles hombres los iban pasando hasta las propias manos de los Reyes, quienes los presentaban a los pobres con cierto aire de benevolencia y cortesía” (86). En el sueño, este movimiento sistemático se confunde en un ambiente de desconcierto que se refleja en los períodos entrecortados de la prosa. El narrador cuenta: “Todos los muñecos tenían prisa. A éste se le olvidaba una cosa, a aquél otra, una hebilla, una pluma, un cordón. Unos llamaban a sus mujeres para que les alcanzasen algo, y todos repetían: ‘¡La hora! . . . ’” (89). Repetida varias veces, la elipsis final de la frase “¡La hora! . . . ” introduce un elemento de ambigüedad en este pasaje: se acerca la hora, pero ¿de qué? ¿Del Lavatorio o de la Revolución? Indudablemente, el alboroto de los muñecos se parece menos al comportamiento de los participantes en la ceremonia que a la confusión de los habitantes del Palacio en el penúltimo capítulo de la novela.

El movimiento desordenado de los muñecos también se relaciona con el proceso digestivo de Isabelita durante su sueño. En la pesadilla, “los alabarderos se revolían con los cocheros y lacayos, y era como una gran cazuela en que hirvieran miembros humanos de muchos colores, retorciéndose a la acción del calor” (89). El símil de la cazuela es justo, pues Isabelita se enferma precisamente por haber comido demasiado. Los cocheros y los lacayos no son los únicos que se revuelven, entonces, sino también el estómago de la niña, que contiene todas “las cosas que reproducía su cerebro, muñecos y Palacio” (90). Y estas “revoluciones” no son las únicas de la narrativa. Así como Isabelita, la tocaya de la reina, vacía el contenido de su estómago, los revolucionarios expulsan a Isabel II en un intento de purgar a la nación.⁸

Este simbolismo es aún más evidente en el segundo sueño, que tiene lugar el 25 de julio, identificado explícitamente por el narrador como el día de Santiago (220). La asociación de la pesadilla con el santo patrón de España insta al lector a que busque un significado nacional para la experiencia personal de Isabelita. En el capítulo 34, la Revolución ya es inminente y es razonable conectar los vómitos de la niña con la expulsión de la monarquía del país.

En el capítulo 8, sin embargo, la Gloriosa todavía está distante y los vómitos de Isabelita se relacionan de forma más inmediata con otro acto de expulsión. La acción de este capítulo tiene lugar en un momento de transición en la narrativa. Toda la materia anterior al capítulo 8 sirve para exponer la situación básica de los personajes de la novela. La trama principal no comienza hasta inmediatamente después de que Isabelita vomita, en el capítulo 9. Por consiguiente, los vómitos de la niña proyectan una sombra malsana sobre todo el relato posterior de las aventuras de Rosalía. Además, justo en el capítulo 9, menos de dos páginas tras el episodio de los vómitos, se describe la tentación de Rosalía por la ropa como una expulsión del paraíso. Los regalos de Agustín Caballero

desencadenan la obsesión de la esposa de Bringas y constituyen “la fruta cuya dulzura le quitó la inocencia [. . .]. [P]or culpa de ellos un ángel con espada de raso me la echó de aquel Paraíso en que su Bringas la tenía tan sujeta” (93). Si Isabelita arroja su comida, y si los revolucionarios destierran a Isabel II, la obsesión febril de Rosalía la destituye de la vida relativamente tranquila y honrada—o aburrida y oprimida—de su matrimonio.⁹

Como la obra de pelo, entonces, el primer sueño de Isabelita se conecta con varios componentes de la historia de *La de Bringas* y puede ser entendido como una puesta en abismo retro-prospectiva de lo enunciado. Por una parte, el sueño repite y desfigura la escena del Lavatorio. Al mismo tiempo, estas transformaciones, junto con los vómitos al final, preludian la Revolución y el cambio vital de Rosalía en los capítulos posteriores. Se podría llegar a una conclusión similar con respecto a la pesadilla en el capítulo 34.

Sin embargo, me gustaría relacionar este segundo sueño con otra categoría de puesta en abismo descrita por Dällenbach. A diferencia del primer tipo, la puesta en abismo de la enunciación no refleja *le sujet* de la obra en términos de su contenido o historia, sino en términos del agente de su producción. Dällenbach aclara que esta operación implica: “(i) the ‘making present’ in the diegesis of the producer or receiver of the narrative; (ii) the revelation of the production or reception *per se*; or (iii) the explicitation of the context that determines (or has determined) this production/reception” (75).

Estos procesos suelen producirse en una novela a través del desdoblamiento del narrador, el autor o el lector en un personaje intradieгético que tiene contacto con una obra o un objeto comparable a la novela en sí. Según Dällenbach, la relación de este personaje con el objeto reproduce la relación del emisor o del receptor con la novela, de tal forma que se puede trazar la analogía N:S::n:s. Esta fórmula se explica como “a relationship of relationships, the relation of the narrator N to his/her story being the same as that of the narrator/character n to his/her story s” (18). En el caso de la novela de Galdós, la analogía funciona de la siguiente manera: el narrador intradieгético: su narración :: Isabelita: los vómitos tras el 2º sueño.¹⁰ Esta comparación será útil porque me permitirá indagar sobre los motivos del narrador intradieгético al ponerse a relatar aquellos pasajes de *La de Bringas* narrados desde la primera persona.¹¹

Es la descripción del momento culminante de la segunda pesadilla lo que permite establecer una relación convincente entre los vómitos de Isabelita y el relato del narrador. El último párrafo del capítulo 34 es digno de transcribirse por completo:

En esto, la pobre niña, llegando al periodo culminante de su delirio, sintió que dentro de su cuerpo se oprimían extraños objetos y personas. Todo lo tenía ella en sí misma, cual si se hubiera tragado medio mundo. En su estómago chiquito se asentaban, teñidos de repugnantes y espesos colores, obstruyéndola y apretándola horriblemente las entrañas, su papá, su mamá, los vestidos de su mamá, el *Camón*, el Palacio, el señor de Pez, Milagros, Alfonsito, Vargas, Torres . . . Retorcióse doloridamente su cuerpo para desocuparse de aquella carga de cosas y personas que la oprimían, y ¡bruumm . . .!, allá fue todo fuera como un torrente. (223)

Los vómitos descritos en este pasaje se prestan a ser interpretados como una puesta en abismo de lo enunciado de *La de Bringas*. Dentro del jugo gástrico de Isabelita se confunden casi todos los personajes y espacios principales de la historia, junto con los vestidos que tanto obsesionan a Rosalía. Al arrojar el contenido de su estómago, la niña pare todos estos elementos por lo que puede considerarse en términos figurativos una segunda escritura de la novela.

Pese a su alto grado de abstracción, esta comparación es exacta, pues hay un vínculo fuerte entre la relación de Isabelita con los vómitos, por una parte, y la relación del narrador intradiegetico con su narración, por otra. El nexo se halla en el motivo común detrás de la producción de los vómitos y el relato: una experiencia de asco. Susan B. Miller propone que esta sensación es un reflejo mediante el que el individuo se protege frente al peligro presentado por un agente invasor, sea éste una persona, un objeto o una sustancia (13). A veces, el sujeto quiere apartarse de la entidad amenazadora desde el inicio de su contacto. Pero en otros casos, el individuo comienza a incorporar la otredad dentro de sí mismo antes de cansarse de esta asimilación debido a la impresión de saciedad generada por el consumo excesivo. Como señala Winfried Menninghaus, lo que era bueno en principio se vuelve asqueroso y el sujeto intenta distanciarse del objeto anteriormente deseado (18). Si éste sigue ofreciéndose al individuo incluso después de la hartura, el asco va en aumento hasta activar un reflejo de expulsión: lo interiorizado sale por la boca del sujeto (39, 106).¹²

De acuerdo con estas observaciones, las pesadillas y los vómitos de Isabelita son manifestaciones del asco en un doble sentido. Primero, los dos episodios de sueño tienen lugar cuando la niña come demasiado: “se atracó de un plato de leche” el día del Lavatorio (88), y “tomóse la ración más grande que pudo” de gazpacho el día de Santiago (221). En ambos casos, la incorporación material de la comida es desmesurada y el resultado es la expulsión. Este mismo proceso ocurre en un plano más abstracto a través de las pesadillas. El narrador insiste en que éstas reproducen “todo lo que durante el día había actuado en él [el cerebro de Isabelita] por conducto directo de los sentidos” (221). Ya se ha visto que los sueños también distorsionan las visiones del día. De la misma forma que el estómago devuelve los alimentos parcialmente digeridos de Isabelita, su cerebro crea versiones indigestas de sus experiencias vitales. Es como si la niña se hubiera hartado de la realidad mezquina de la vigilia.

Las actividades de Rosalía forman parte de esta realidad. Es lógico, pues, que ciertas imágenes de los sueños representen a Rosalía y la conecten con la sensación del asco. Al igual que ocurre en la primera pesadilla, hay cambios de tamaño en el sueño del capítulo 34. En un momento, Isabelita ve crecer a su madre: “Su mamá se había metido en el *Camón* llorando. Ella fue detrás y entró también para consolarla; quería subírsele a las rodillas, pero no podía. Su mamá era tan grande como todo el Palacio Real, más grande aún” (223). Aquí, Rosalía representa lo que Susan B. Miller llamaría “un exceso de vida” que amenaza con aplastar a Isabelita (53). Este tipo de superabundancia desencadena un sentimiento de asco en el individuo, puesto que “the not-me threatens to dwarf, overwhelm, inundate, or overshadow our own vitality [. . .]. Thus we heave in disgust—physically or psychically—and experience this emotion as our powerful assertion that we can indeed control our boundaries and reject whatever threatens to diminish us”

(57). Efectivamente, Isabelita vomita inmediatamente después de enfrentarse con la madre gigantesca del sueño. Rosalía es un motivo de asco y debe ser expulsada del cuerpo de la niña.

No es casual que el narrador intradiégetico de *La de Bringas* también rechace a la señora de Bringas en el último párrafo de la novela. Refiriéndose a las revelaciones de Rosalía sobre su nuevo papel como “piedra angular” de la familia Bringas, el narrador pone fin a su relato:

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 ruinosa 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. (305)

Cabe recordar que es sólo al comienzo de este último capítulo cuando se revela que el narrador es un burócrata oportunista que se ha integrado al gobierno revolucionario y que tiene un puesto en el Palacio (302). Asimismo, es sólo en el pasaje citado cuando se deja entrever que este funcionario ha tenido relaciones adúlteras con Rosalía. Lo que interesa aquí es que el narrador, al terminar la novela, ya no quiere participar más en estas relaciones. Se ha satisfecho y tal vez le falte el dinero necesario para pagar a Rosalía. No obstante, la mujer sigue ofreciéndole sus servicios. En una expresión de asco comparable a las arcadas de Isabelita, el narrador repudia a Rosalía, arrojándola lejos de sí mismo. Al igual que en los sueños y los vómitos, este rechazo tiene lugar en dos planos. En términos materiales, parece que el burócrata realmente se distancia de la adúltera. Y en un plano más abstracto, el hombre se convierte en narrador, vertiendo la historia de Rosalía en *La de Bringas*. No en balde la novela lleva el nombre de la mujer por título, pues el libro en sí representa a la amante abandonada, el cuerpo desechado por el amante ahíto. Dicho de otra manera, *La de Bringas* es equivalente a los vómitos metafóricos de su narrador.

Quisiera concluir esta comparación haciendo referencia a otra observación de Susan B. Miller sobre el asco. En ciertas ocasiones, esta sensación se debe al encuentro de un individuo con algo que se diferencia tanto de sí mismo que su incorporación sería imposible o nociva. Este proceso se invierte en otros casos, cuando el sujeto rechaza al objeto asqueroso porque ya lo tiene adentro y no quiere reconocer que forma parte de su propio ser. Miller aclara que

[w]e direct moral disgust toward those we find narcissistically threatening: because we envy them, because we resemble them (sharing unattractive traits), or because we see them as threatening to our survival. When we perceive our own deficiencies in others and try to destroy the bad self in its externalized form, utilizing projective identification, we can be especially merciless. (69-70)

Sin duda, el narrador de *La de Bringas* debe rechazar a Rosalía porque ella le recuerda demasiado a sí mismo. Rosalía es una adúltera: ha traicionado a su esposo, Francisco Bringas, para tener relaciones con otros hombres y para sostener a la familia. ¿Pero no es igualmente cierto que el narrador traiciona a don Francisco y a todo el gobierno representado por el funcionario realista? En el capítulo 6, el narrador le pide un favor a Bringas y se beneficia de las maquinaciones políticas del burócrata monárquico (75). En el capítulo 50, en cambio, el mismo hombre se ha convertido en funcionario del gobierno revolucionario (302). En palabras de James Hoddie, “[f]rom an initial position as an inexpert outsider who had to be taken to Bringas in order to extricate himself from difficulties with the bureaucracy, the narrator becomes head of the department in which Bringas had been *primer oficial*. In short, he ends up with virtually everything of worth that Bringas had possessed” (25). Consciente de su propia hipocresía y oportunismo, el narrador no puede soportar las mismas cualidades en Rosalía. Repudia a la mujer a favor de una “moral” y una “economía doméstica” que no dejan de ser equívocas y se pone a narrar para limpiarse las manos—y quizás el estómago—de la mujer traidora (305).

No deja de ser algo repugnante reflexionar con tanta insistencia sobre los vómitos de Isabelita en *La de Bringas*. Sin embargo, me ha sido necesario enfocarme en las enfermedades poco estudiadas de la niña para poner de manifiesto la pericia de Galdós al integrar los episodios de sueño a su texto como puestas en abismo de la novela. Pues si el relato del narrador intradieгético es comparable a los vómitos de la niña, como novela de Galdós, esta historia sucia se erige en una obra maestra. La novela ataca a una esfera social enferma cuya expulsión de España representa la única opción para que el sistema digestivo del país vuelva a la normalidad. Desgraciadamente, oportunistas como el narrador impiden el saneamiento, malogran la Revolución y contribuyen a que España todavía padezca un malestar estomacal en 1884, cuando Galdós lanza al mercado literario su crítica en la forma de *La de Bringas*.

UNIVERSITY OF KENTUCKY

Notas

- ¹ Quisiera agradecerle a la Profesora Ana Rueda de la Universidad de Kentucky sus valiosos comentarios sobre las versiones iniciales de este ensayo. Todas las referencias a *La de Bringas* se indicarán entre paréntesis en el texto. He consultado la edición de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga (Madrid: Cátedra, 1997).
- ² Para referencias al papel de las cosas en *La de Bringas*, véanse los estudios de Peter A. Bly (“Lo acuático” 45) y de Hazel Gold (47-49). Emilie Bergmann, Thomas Franz, Hazel Gold, Jo Labanyi y Noël Valis (149-71) examinan el papel de la obra de pelo, mientras Akiko Tsuchiya y Silvia Tubert consideran la relación entre la ropa y el cuerpo femenino. Randolph D. Pope rastrea referencias al dinero falsificado y Bly (“Lo acuático”) destaca la importancia del agua como motivo literario. Pese al título de su ensayo, Bly no hace referencia a los vómitos.
- ³ La niña ha sido objeto de atención por parte de la crítica en estudios sobre las representaciones de la infancia en Galdós. Véanse los artículos de Gabriel Cabrejas (338-340) y de Nicholas G. Round, que apenas se refieren a los vómitos. Las observaciones más interesantes sobre Isabelita son de Tubert, cuya lectura psicoanalítica identifica a la niña como doble de Rosalía (383-84). Para esta autora, los vómitos representan “un intento psicósomático” por parte de Isabelita “de lograr esa diferenciación [de sus padres]” (383).
- ⁴ Valis argumenta que “[a]s many readers have observed, Galdós also draws parallels between the frivolous behavior of Rosalía and that of the queen Isabel II, and between the Bringas household situation within the Royal Palace and the larger national crisis” (150). Para estudios detallados de varios aspectos de estos paralelismos, véase el análisis de Blanco y Blanco Aguinaga, igual que el de Rodney T. Rodríguez.
- ⁵ El libro de Lucien Dällenbach se publicó en francés bajo el título *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* (1977). Varios estudios posteriores lo citan como “an indispensable starting-point for any further discussion” de la puesta en abismo (Ron 418). Véanse los ensayos de Moshe Ron y de Mieke Bal (45-58).
- ⁶ Bergmann estudia la descripción de la obra de pelo dentro de la tradición clásica de *ekphrasis*.
- ⁷ Mis observaciones sobre los sueños van más allá de los comentarios de otros críticos. Véanse los ensayos de Bly (“The Use of Distance” 90), de Cabrejas, de Ricardo Gullón (*Galdós* 213, *Técnicas* 126-28), de Jon Juaristi (279-80) y de Joseph Schraibman (66-68). Estos escritores enfatizan que los sueños reproducen y deforman ciertos episodios de *La de Bringas*, contribuyendo a juzgar a los personajes moralmente. No obstante, ninguno ha estudiado las pesadillas en términos de la puesta en abismo. Tampoco se ha intentado conectar los sueños con otros elementos de la novela como el trabajo de pelo. Bly alude al carácter esperpéntico de ciertos pasajes de *La de Bringas* (“The Use of Distance” 96-97).
- ⁸ Gerald Gillespie llega a una conclusión similar: “the fevers and vomiting fits of the little Bringas girl are not just local ‘color,’ but hint at a pattern in the larger world—which we first understand fully when the nation has its fever and casts out its tokens of indigestion” (100).

- ⁹ Para lecturas feministas que sugieren una visión más benévola del comportamiento de Rosalía que la del narrador, véanse los ensayos de Lou Charnon-Deutsch, de Tsuchiya, de Tubert y de Linda M. Willem, entre otros.
- ¹⁰ Debo reconocer de entrada que la narración de *La de Bringas* es compleja y oscila entre un narrador intradieético y un narrador omnisciente que no se identifica necesariamente con el burócrata que tiene relaciones adúlteras con Rosalía al final del texto. Al hablar de la narración del narrador intradieético, no me refiero a toda la novela, sino a aquellos pasajes marcados por la primera persona del burócrata.
- ¹¹ Que yo sepa, no se ha escrito sobre los motivos del narrador intradieético. Los estudios de la narración suelen concluir que el narrador no es fidedigno, que es un doble del burócrata hipócrita Manuel del Pez y que la revelación de su identidad en el último capítulo pone en tela de juicio la “objetividad” de la narración. Véanse los artículos de Bly (“The Use of Distance”), de Robert H. Russell y de Willem.
- ¹² Además de los estudios de Winfried Menninghaus y de Susan B. Miller, los libros de William Ian Miller y de Aurel Kolnai trazan una teoría general del asco. Entre los recursos citados, el de Menninghaus sobresale por su minuciosa indagación sobre el papel del asco en la filosofía y la estética europeas desde el siglo XVIII hasta el presente. El crítico analiza el asco “as a key desideratum of significant aestheticians, philosophers, cultural theorists and psychoanalysts: Mendelssohn, Winckelmann, Lessing, Herder, Kant, Rosenkranz, Nietzsche, Freud, Bataille, Sartre, Elias, Douglas, and Kristeva” (6). Conviene situar a Galdós entre dichos pensadores como otro escritor para quien el asco—hecho visible en forma de los vómitos—marca la frontera entre valores contrapuestos: la belleza/la fealdad, lo bueno/lo malo y la identidad/la alteridad.

Obras citadas

- Bal, Mieke. *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*. Sonoma, CA: Polebridge, 1994.
- Bergmann, Emilie. “«Los sauces llorando a moco y baba»: Ekphrasis in Galdós’ *La de Bringas*.” *Anales Galdosianos* 20.1 (1985): 75-82.
- Blanco, Alda, y Carlos Blanco Aguinaga. Introducción. *La de Bringas*. Benito Pérez Galdós. Ed. Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra, 1997. 11-49.
- Bly, Peter A. “Lo acuático en *La de Bringas*.” *Revista de Estudios Hispánicos* 20.1 (1986): 45-57.
- . “The Use of Distance in Galdós’s *La de Bringas*.” *Modern Language Review* 69.1 (1974): 88-97.
- Cabrejas, Gabriel. “Los niños de Galdós.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* 41.1 (1993): 333-51.
- Charnon-Deutsch, Lou. “*La de Bringas* and the Politics of Domestic Power.” *Anales Galdosianos* 20.1 (1985): 65-74.
- Dällenbach, Lucien. *The Mirror in the Text*. Trad. Jeremy Whiteley y Emma Hughes. Chicago: U of Chicago P, 1989.
- Franz, Thomas R. “Don Francisco as Fate: The Construction of the Cenotaph in *La de Bringas*.” *Neophilologus* 80.2 (1996): 259-67.
- Gide, André. *Diario (1889-1949)*. Trad. Miguel de Amilibia. Buenos Aires: Losada, 1963.
- . *Journal 1889-1939*. París: Gallimard, 1948.
- Gillespie, Gerald. “Reality and Fiction in the Novels of Galdós.” *Galdós*. Ed. Jo Labanyi. Londres: Longman, 1993. 77-102.
- Gold, Hazel. “Francisco’s Folly: Picturing Reality in Galdós’ *La de Bringas*.” *Hispanic Review* 54.1 (1986): 47-66.
- Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1973.
- . *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus, 1970.
- Hoddie, James H. “Galdós’ *La de Bringas* in Light of Hegel’s Views on Comedy.” *Revista de Estudios Hispánicos* 17.1 (1983): 21-41.
- Juaristi, Jon. “Ironía, picaresca y parodia en *La de Bringas*.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38.1 (1990): 277-96.
- Kolnai, Aurel. *On Disgust*. Ed. Barry Smith y Carolyn Korsmeyer. Chicago: Open Court, 2004.
- Labanyi, Jo. “The Problem of Framing in *La de Bringas*.” *Anales Galdosianos* 25 (1990): 25-34.
- Menninghaus, Winfried. *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*. Trad. Howard Eiland y Joel Golb. Albany, NY: State U of New York P, 2003.
- Miller, Susan B. *Disgust: The Gatekeeper Emotion*. Hillsdale, NJ: Analytic, 2004.
- Miller, William Ian. *The Anatomy of Disgust*. Cambridge: Harvard UP, 1997.
- Pérez Galdós, Benito. *La de Bringas*. Ed. Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra, 1997.
- Pope, Randolph D. “El espacio de la falsificación en *La de Bringas* de Galdós.” *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*. Ed. Gabriella Menczel y László Scholz. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2003. 42-47.
- Rodríguez, Rodney T. “El trasfondo económico y moral de *La de Bringas*.” *Letras de Deusto* 15.33 (1985): 165-73.

- Ron, Moshe. "The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of *Mise en Abyme*." *Poetics Today* 8.2 (1987): 417-38.
- Round, Nicholas G. "Rosalía Bringas' Children." *Anales Galdosianos* 6 (1971): 43-50.
- Russell, Robert H. "La voz narrativa en *La de Bringas*." *Anales Galdosianos* 21 (1986): 135-40.
- Schraubman, Joseph. *Dreams in the Novels of Galdós*. Nueva York: Hispanic Institute, 1960.
- Tsuchiya, Akiko. "The Construction of the Female Body in Galdós's *La de Bringas*." *Romance Quarterly* 40.1 (1993): 35-47.
- Tubert, Silvia. "Rosalía de Bringas: El erotismo de los trapos." *Bulletin of Hispanic Studies* 74.4 (1997): 371-87.
- Valis, Noël. *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Durham, NC: Duke UP, 2002.
- Willem, Linda M. "The Narrative Voice Presentation of Rosalía de Bringas in Two Galdosian Novels." *Crítica Hispánica* 12.1-2 (1990): 75-87.