El espacio literario en *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós

Por

Miriam Borrero Robledo

Tesis sometida en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado de

MAESTRÍA EN ARTES

en

ESTUDIOS HISPÁNICOS

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO UNIVERSITARIO DE MAYAGÜEZ

2016

Aprobado por:

_____	_____
José E. Santos Guzmán, PhD Presidente del Comité Graduado	Fecha
_____	_____
Camille Cruz Martes, PhD Miembro del Comité Graduado	Fecha
_____	_____
Manuel Figueroa Meléndez, PhD Miembro del Comité Graduado	Fecha
_____	_____
Hilton Alers Valentín, PhD Director de Departamento de Estudios Hispánicos	Fecha
_____	_____
Rocío Zapata, MA Representante de Estudios Graduados	Fecha

Abstract

The purpose of this research is to examine the role of literary space in the development of the narrative components in the novel *La de Bringas* by Benito Pérez Galdós, as well as its relationship with the social context of the 19th century. To do this, we begin by reexamining literary space as the element that, along with the characters, the point of view, the time and the narrator form the structural basis of the narrative text. We focus our study on four spaces in the novel: the Royal Palace, the home of the Bringas, the cenotaph and Rosalía Bringas' "Camón". These spaces are analyzed from an eclectic method comprising of three approaches: a semantic (which focuses on the meanings of the chosen spaces); a social (which concentrates on the political, social and economic implications of these spaces); and an archetypal-symbolic (which centers around spatial symbols). We conclude that the layout and the use of literary space in *La de Bringas* have a significant function in the novel's development.

Resumen

El propósito de esta investigación es examinar la función del espacio literario en el desarrollo de los componentes narrativos en la novela *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós, así como su relación con el contexto social del siglo XIX. Para ello, partimos primeramente de una reconceptualización del espacio literario como el elemento que, junto a los personajes, el punto de vista, el tiempo y el narrador forman la base estructural del texto narrativo. Luego, enfocamos nuestro estudio en cuatro espacios de la novela: el Palacio Real, la casa de los Bringas, el cenotafio de pelos y el "camón" de Rosalía Bringas. Analizamos estos espacios a partir de un método ecléctico que comprende tres acercamientos: el semántico (el cual se enfoca en los significados de los espacios escogidos); el social (que se concentra en las implicaciones políticas, sociales y económicas de estos espacios); y el arquetípico-simbólico (el cual se centra en los símbolos espaciales). Con ello, concluimos que la disposición y el uso del espacio literario en *La de Bringas* tienen una función significativa en el desarrollo de la novela.

Dedicatoria

Esta tesis va dedicada a mis Padres. Gracias por todo. Los amo.

Agradecimientos

Deseo en, primer lugar, expresar mi agradecimiento hacia Dios, por ser siempre mi fuente de inspiración y por darme una excelente familia que me ha apoyado durante todo el transcurso de mis estudios graduados. Gracias infinitas a mis padres, Sonia y David, a mi hermana, Débora, a mi cuñado, Edwin, y a mis sobrinos, Noemí y Daniel, quienes con su amor y sus palabras de aliento me demuestran que ha valido la pena el esfuerzo. En especial, quiero agradecer al doctor José Santos Guzmán, por su excelente labor como director de esta tesis y por sus valiosas sugerencias. Gracias por haberme guiado durante este proceso. También, agradezco a los lectores de mi comité, la doctora Camille Cruz Martes y el doctor Manuel Figueroa Meléndez, por el tiempo dedicado y por sus apreciables recomendaciones. No puedo pasar por alto a todos los profesores y profesoras con los que he compartido durante mi maestría; de todos ellos me llevo una lección particular. Tampoco puedo olvidar a mis compañeros y compañeras de estudio, a quienes agradezco por brindarme su amistad y solidaridad a lo largo de esta etapa. Finalmente, a mi familia, biológica y extendida, gracias por sus oraciones y por servirme de estímulo para alcanzar esta meta.

Índice

Introducción 1

Capítulo 1: Teoría general del espacio literario 8

Capítulo 2: El Realismo literario y la interiorización del espacio 37

Capítulo 3: Espacios comunes 61

Capítulo 4: Espacios masculino y femenino 103

Conclusión 149

Bibliografía 157

Introducción

La novela *La de Bringas*, escrita por Benito Pérez Galdós en 1884[1], es "la historia de la degradación moral de su protagonista, Rosalía" y la "subversión e intercambio de los roles de género impuestos por la sociedad patriarcal", como han señalado algunos de sus críticos (Charnon-Deutsch 1985; Aldaraca 1991; Jagoe 1994). La novela ofrece un interesante acercamiento a las estructuras familiares de la España decimonónica y a distintos elementos históricos, económicos y sociales de la época, especialmente el creciente sistema capitalista, la fascinación por la cultura material, la sociedad burguesa y la Revolución del 1868. Así, la crítica de la novela gira en torno a estos y otros temas, lo que ha dado como resultado lecturas variadas de la obra. No obstante, al momento no hay una investigación de mayor envergadura, que ofrezca un análisis más amplio sobre las ideas, los elementos formales y el contenido de *La de Bringas*. Asimismo, muy poco se ha escrito sobre uno de los elementos que caracteriza, no solo a esta novela, sino a la novelística en general de Galdós: los espacios y su importancia en el desarrollo de los personajes y la narración. Por esta razón, el objetivo principal de la presente investigación es analizar la relación entre los espacios, específicamente los interiores, con el componente formal de la novela, el desarrollo de la narración y los cambios sociales, políticos y económicos de la época.

Según han postulado varios críticos (Zubiaurre 2000; Brooks 2005; Vieira 2013), la domesticidad y los espacios interiores fueron temas muy desarrollados en los estudios literarios y la novela realista del siglo XIX, lo cual es indicativo, tanto de cambios culturales, económicos y sociales, así como de la relación de las personas con el mundo. Con ello, se da un giro en la narrativa decimonónica a una preocupación cada vez más incisiva de explorar la relación entre

[1] *La de Bringas*, junto a las novelas *El doctor Centeno* (1883) *y Tormento* (1884), han sido calificadas como una trilogía por tener personajes y espacios en común.

los espacios interiores y el arte narrativo. Asimismo, los críticos enfatizan el vínculo que existe entre el espacio privado y el desarrollo de las identidades sociales y de género en la literatura realista. Benito Pérez Galdós, como escritor decimonónico, hace uso constante de los espacios con el propósito de desarrollar su narrativa y las ideas que plasma a través de su obra. Por tanto, un análisis de los espacios en *La de Bringas* es indispensable para entender la novela, tanto dentro de su contexto histórico, como desde la perspectiva de la novelística de Galdós.

Por otra parte, esta investigación tiene el propósito de recuperar una novela que desde hace años no se estudia. Los análisis más recientes de *La de Bringas* datan de la década del noventa. La novela, a pesar de no ser tan conocida como otras de Galdós, como *Fortunata y Jacinta* o *Doña Perfecta*, tiene la importancia de detallar grandes cambios en la sociedad española de la época, así como de ofrecer un interesante ejemplo de la evolución en la narrativa de Galdós, acorde con la estética del momento, que como se señaló arriba, prefería hacer uso de los espacios interiores. En ese sentido, se observa en el escritor el posicionamiento de la novela en un lugar privilegiado para ilustrar cómo la disposición de los espacios domésticos narra historias que dan forma a la comprensión de la sociedad y de las personas. El espacio literario, hasta años recientes, se encontraba en un plano secundario, respecto de otros elementos de la narración que sí han tenido un rol protagónico en los estudios literarios, como por ejemplo el tiempo. Por ello, el enfoque de este estudio busca remediar la desatención al espacio como elemento que, no solo sirve como soporte de la acción, sino que también es imprescindible para la creación de importantes significados y símbolos dentro del relato. A pesar de que la crítica sobre la obra de Galdós es extensa y exhaustiva, hemos decidido estudiar una de las obras menos conocidas del escritor canario, puesto que consideramos que *La de Bringas* ofrece un interesante acercamiento a la estructura espacial como parte de la construcción de la obra. Con esto, nos

proponemos replantear el análisis de la novela y ofrecer una nueva lectura a partir de un estudio detallado de sus componentes espaciales.

La de Bringas es la quinta obra del primer ciclo de las *Novelas Contemporáneas* de Benito Pérez Galdós. Con estas novelas, el escritor inicia un nuevo período de producción novelística, que se distingue ante todo por mostrar cómo las circunstancias limitan y condicionan el comportamiento de los individuos en una sociedad caracterizada por profundos cambios económicos, políticos y sociales (Mora García, *"Las novelas contemporáneas"*). *La de Bringas* trata sobre los acontecimientos de la vida de un matrimonio compuesto por Rosalía y Francisco Bringas desde febrero de 1868 hasta septiembre de ese año, cuando se suscita la Revolución del sesenta y ocho, mejor conocida como "La Gloriosa". Según nos cuenta el narrador de la novela, la familia Bringas recién se había mudado al segundo piso del Palacio Real, edificio que alberga a la familia real, al igual que a personas favorecidas por la Corona Española. En la medida en que discurre la acción, nos enteramos de que Francisco y Rosalía tienen muy poco en común, pues él es un hombre que se preocupa al extremo por los asuntos concernientes al dinero y al orden familiar, mientras que Rosalía desea liberarse del régimen impuesto por su marido y satisfacer su "pasión por los trapos", esto es, la compra desmedida de vestidos que luciría ante la sociedad madrileña. Por el deseo de "querer ser", imposible dado a que pertenece a la clase media, Rosalía se ve inmersa en un mundo de preocupaciones y trampas. Las constantes compras de la mujer la llevan a varios apuros económicos, entre ellos, pedir dinero prestado a sus amigos, comprar con crédito, y, sobre todo, engañar a su marido quien se ve forzado a compartir su autoridad y la disposición de su dinero luego de enfermarse de ceguera. La ceguera de Bringas viene a ser el resultado del trabajo incesante y minucioso del hombre en una obra muy particular: un cenotafio hecho de pelos. Tras la ceguera de Bringas comienza lo que sus críticos han

denominado la “degradación moral” de Rosalía, que no solo la lleva a “rebajarse” ante personas de jerarquía menor, sino que además la motiva a adulterar, o más bien prostituirse, con Manuel Pez, amigo de la familia, mientras busca un ahogo a sus aprietos económicos. Toda la acción de *La de Bringas* corre paralela con los rumores que desembocan en la Revolución del sesenta y ocho y el subsecuente derrocamiento de Isabel II. Así las cosas, la novela finaliza en medio del caos que supone el levantamiento revolucionario, el cual obliga a los residentes del antiguo Palacio Real a mudarse. Al final de la novela y luego de sus múltiples “ensayos” económicos y morales, Rosalía logra trastocar su papel como esposa y ama de casa y se le muestra en su nuevo rol de “piedra angular” y sostén de su familia.

La trama de *La de Bringas* encuentra en la constitución de sus espacios, una herramienta imprescindible de construcción de significados y de engarce de la acción. A tono con la estética en la que se produce, esta novela le da un mayor valor al espacio interior, lo que permite una mejor aproximación a la psicología de los personajes, así como a su vida íntima. Con ello, el escritor consigue adentrarse en las vidas del sector burgués y realizar una obra, que más que acción, presenta la vida privada con sus objetos, muebles y decorado. Los espacios interiores comienzan a tener en el siglo XIX un mayor protagonismo en el quehacer literario y se convierten en el material novelístico por excelencia. Para documentar la nueva realidad burguesa, los escritores realistas no se valen ya de explorar lugares exteriores y vastos, sino que por motivo de la influencia que ejerce dicha clase, valoran más los hechos de la vida cotidiana y los lugares que la burguesía ocupa. Por esta razón, el análisis de la novela que se hace en este estudio aborda exclusivamente los espacios interiores, de modo que se pueda ver cómo es que se lleva a cabo la interiorización espacial.

En el capítulo uno de este estudio se presentan aspectos generales sobre la teoría del espacio literario. Se ha preferido un acercamiento ecléctico que tome en cuenta la construcción del espacio a partir de sus significados textuales y de su relación con varios de los elementos de la sintaxis narrativa, como los personajes, el narrador y el punto de vista. De modo similar, se presenta la relación entre espacio y descripción, tomando en cuenta principalmente los postulados de Philippe Hamon, con lo cual se muestra la importancia de esta última en la construcción narrativa. Asimismo, en el capítulo uno se abordan distintas teorías acerca de la cualidad del espacio como símbolo o arquetipo, específicamente las propuestas de Gastón Bachelard, Martín Heidegger y Yuri Lotman. Con ellas, se presenta la relación entre el espacio, el habitar y la creación literaria.

El capítulo dos tiene como eje principal los cambios socio-históricos que convergieron en la interiorización del espacio, tanto en la sociedad como en la literatura decimonónica. Dicho proceso influyó en la sociedad con la división de la esfera privada y pública, claves para analizar *La de Bringas,* así como en la creación de una estética realista enfocada en la cotidianidad de la burguesía. En ese sentido, se toman en cuenta los planteamientos de Jürgen Habermas, Hannah Arendt, Catherine Jagoe, María Teresa Zubiaurre, entre otros, relacionados con la división de los espacios y con el rol de la mujer en las transformaciones literarias y sociales del siglo XIX. El objetivo del capítulo dos es, ante todo, mostrar las causas sociales e históricas que hacen que una novela como *La de Bringas* les otorgue primacía a los espacios interiores, además de investigar las implicaciones que la nueva atención hacia los espacios íntimos tiene para los objetivos de su autor y la generación de significados. Una vez que se presenten los postulados teóricos que competen a esta investigación, los dos capítulos restantes analizan cuatro de los espacios de *La de Bringas*, como se verá a continuación.

En el capítulo tres se analizan lo que hemos denominado los espacios comunes de la novela, que son: el Palacio Real y la casa de los Bringas. A tono con la teoría expuesta en los capítulos uno y dos, el estudio de los espacios comunes se centra en tres acercamientos distintos. El primero de ellos es el acercamiento semántico, por medio del cual se descubren los significados que encierran los espacios escogidos. Así pues, el análisis se concentra en aspectos exclusivamente textuales, particularmente en la relación entre el espacio y los distintos componentes del relato, como los personajes y el narrador. De este modo, se estudian la conformación, los objetos y el mobiliario de cada espacio y lo que informan acerca de la novela en cuanto a sus significados. El segundo acercamiento es de tipo social, por lo que se concentra en las implicaciones políticas, sociales y económicas que tienen la construcción y descripción de los espacios seleccionados. Específicamente, se analizan los dos espacios seleccionados a la luz de la importancia de la burguesía como clase social emergente. Por último, entendemos que un acercamiento arquetípico-simbólico es necesario para poder comprender los espacios de la novela a partir de una aproximación más profunda, que no solo tome en cuenta aspectos relacionados con su contexto, sino además, otros asociados a la literatura como producto cultural y universal. De este modo, se observa el vínculo entre el espacio literario y la imaginación creadora del escritor.

El capítulo cuatro sigue el mismo formato del capítulo tres, entiéndase, está dividido en dos espacios diferentes con sus respectivos acercamientos: semántico, social y arquetípico-simbólico. Pero, en este capítulo se exploran dos espacios individuales, que al estar "ocupados" por Francisco y Rosalía Bringas, el matrimonio de la novela, corresponden a los géneros masculino y femenino específicamente. Estos espacios los componen el cenotafio, obra de pelos

que crea Bringas y el "camón"[2], especie de guardarropas-boudoir de Rosalía. El análisis se concentra en la transgresión de roles de género que se suscita desde dichos espacios y en la visión de estos como propulsores de la trama y de la caracterización de los personajes. Por ende, también se toman en cuenta distintos postulados feministas, sobre todo los de Catherine Jagoe y Bridgette Aldaraca.

Finalmente, esta investigación no pretende ser un análisis exhaustivo de todos los espacios de *La de Bringas*, debido que tal ejercicio resulta imposible dados la complejidad del entramado espacial de la obra y los límites en las dimensiones que impone una investigación de este tipo. No obstante, entendemos que el estudio del espacio, como lo hemos propuesto, provee una comprensión más amplia acerca de la relación entre el espacio literario y los personajes, los sucesos y los planteamientos centrales de la novela. Con ello, exploramos cómo la disposición y el uso de los espacios interiores tienen una función a nivel formal con consecuencias significativas para el desarrollo de la narración y de sus distintos componentes.

[2] Pérez Galdós prefiere utilizar la palabra "camón" con mayúsculas y en cursiva. Por esta razón, en esta investigación se utiliza la palabra en mayúscula, para conservar el sentido original de la misma.

Capítulo 1: Teoría general del espacio literario

1. El espacio literario: Consideraciones teóricas

Para poder realizar un análisis sobre el espacio en la narrativa de Benito Pérez Galdós, como parte del Realismo literario, es necesario primeramente presentar ciertos postulados teóricos. A primera vista, el concepto de espacio literario parece relativamente sencillo en cuanto a su definición: "el lugar físico en que se sitúan los objetos y personajes percibidos" en una obra literaria (Bobes Naves 196). O bien, podría entenderse como "un espacio verbal . . . una construcción mental derivada de las imágenes que suscitan las palabras, de manera directa o indirecta, a través de procedimientos estilísticos y recursos retóricos" (Picallo y Araújo[3]). No obstante, como se observa en estas definiciones, una conceptualización y definición única del espacio narrativo acarrea problemas de ambigüedad y vaguedad. Basta con revisar la definición que el *Diccionario de la Real Academia Española* recoge de la palabra "espacio": "extensión que contiene toda la materia existente" ("Espacio"), para comprender que, aun en su sentido general, el concepto presupone, como apunta Luis de Juan Ginés, excesiva generalización e inexactitud[4] (14). Por implicar diferentes matices tipológicos y funcionales, el concepto de espacio literario es muy difícil de definir, al menos en su dimensión utilitaria (Juan Ginés 14). Así las cosas, lograr una definición satisfactoria y completa sobre el espacio es una tarea difícil y, prácticamente, inacabable. Muchos críticos han construido sus propias definiciones que, aunque tienen elementos en común, apuntan a la complejidad de tal proyecto[5].

---

[3] Picallo, Ximena y Silvia Araújo. "Espacio y literatura: Cómo se trabaja el espacio en la teoría literaria." Narrativas Digitales, 7 febrero 2013, archivond.wordpress.com/2013/07/02/espacioylit/. No se proveen los números de páginas, puesto que este recurso es electrónico.

[4] Janusz Slawinski, por su parte, hace hincapié en la dificultad en cuanto a la definición del espacio literario se refiere: "Pero hoy las reflexiones sobre el fenómeno del espacio literario son acompañadas (en la mayoría de los casos) por aquella indefinición ─estimuladora del intelecto─ de lo que tienen como tarea explicar" (3).

[5] Juan Ginés recoge alguna de estas definiciones en su disertación *El espacio en la novela española contemporánea*, págs. 14-17.

A esto se le debe añadir que, como coinciden varios críticos (Álvarez Méndez 2003, Janusz Slawinski 1989, Zubiaurre 2000), en la teoría literaria se ha escrito mucho menos acerca del espacio, de sus significados, sus tipologías y sus funciones que de otros elementos de la narrativa, especialmente el componente temporal. Al respecto, sostiene Janusz Slawinski que al espacio "se le ha tratado invariablemente como un parámetro de segundo plano con respecto a algún otro reconocido como principal" (2)[6]. Desde Aristóteles, la teoría literaria ha concebido el espacio literario como marco o soporte de la acción en el que se llevan a cabo los acontecimientos y donde los personajes se mueven. Es decir, se le ha conceptualizado en un rol secundario, de mero soporte de la acción. Por ello, la visión que ha prevalecido en la tradición literaria de Occidente comprende el espacio como un recipiente vacío, dentro del cual se desarrolla el drama real (Picallo y Araújo).

Según expone Antonio Garrido, es a partir de la filosofía kantiana que se ha ido insistiendo en la importancia de la categoría del espacio para el lenguaje y el universo del arte (208). Para Kant, tanto el tiempo como el espacio no son realidades independientes del conocimiento que tenga el sujeto, sino que son formas *a priori* "que el psiquismo impone a todo aquello que pueda ser conocido" (Picallo y Araújo). De igual modo, Kant fue uno de los primeros en afirmar la importancia del espacio en cuanto a que les otorga a las cosas que conocemos su estructura; "el espacio funciona como *condición subjetiva* de la intuición externa (de la percepción externa) y constituye, al lado del tiempo, una de las *fuentes del conocimiento*" (Garrido 208). De este modo, en el siglo XX la categoría de espacio comienza a estudiarse de manera pormenorizada, aunque vinculada a la cuestión del tiempo[7]. A pesar de que, como afirma

[6] María Teresa Zubiaurre coincide al declarar que, en lo que respecta al espacio literario, falta esa visión general y profunda que se tiene de otros elementos narrativos (15).
[7] Slawinski evidencia este nuevo giro espacial y sostiene que "al lenguaje de los asuntos espaciales se están traduciendo ahora diversos problemas aprehendidos en otras categorías y terminologías" (2).

María Teresa Zubiaurre, son muchos los críticos que sitúan el espacio como un elemento subordinado a la categoría temporal, estudios recientes han revitalizado y han realizado nuevas propuestas sobre el concepto de espacio literario (17).

Estos estudios (Álvarez Méndez 2010, Zubiaurre 2000, Garrido 1996, Slawinski 1989) dan énfasis a una conceptualización del espacio literario como un fenómeno principalmente textual. De esta forma, los críticos entienden el espacio como un signo complejo que constituye una realidad textual y, a la vez, un elemento ficcional, que junto a otros elementos de la narración (como el tiempo, los personajes y la acción) contribuyen a la creación de la trama (Álvarez Méndez 552). El espacio se considera, entonces, como uno de los elementos estructurantes de la sintaxis y la morfología narrativas; más aún, como sostiene María Arroyo Díez, se ha convertido en la base estructural de un gran número de géneros narrativos (42). El elemento espacial interactúa de forma estrecha con los demás componentes de la narración, lo que lo sitúa en un plano, ya no secundario y subyugado a otros elementos, sino fundamental en cuanto a la estructura narrativa se refiere. Así las cosas, sirve de soporte novelesco a través de la organización de los distintos escenarios de la obra, de los desplazamientos de los personajes y de la ubicación de la acción. Particularmente en la novela realista, en la que se centra esta investigación, la función del espacio como organizador de las acciones y los movimientos de los personajes tiene un rol fundamental en la construcción de la obra. Asimismo, determina en gran medida la acción, en virtud de las relaciones que se establecen entre personajes y escenarios.

Por otra parte, en su relación con los distintos elementos de la narración (personajes, tiempo, narrador, etc.) y en su cualidad de signo, el espacio se desvela en su valor semántico, capaz de generar significados diversos y de convertirse en símbolo. El espacio se concibe, de este modo, como el facilitador de un significado implícito; pasa a referirse a otra realidad no presente,

por lo que permite que la obra tenga una gran riqueza significativa y que se ponga al servicio de los objetivos del escritor. Cabe añadir que los valores sintácticos y semánticos del espacio no son necesariamente independientes uno del otro, pues ambos se entrelazan en la narración y permiten la configuración de la obra literaria. El elemento que le da coherencia a la narración será el espacio.

Como observamos, el elemento espacial tiene unas funciones e implicaciones en la narrativa más importantes que meramente constituirse como el lugar de la acción. La espacialidad es, por consiguiente, una parte esencial de la narración, mediante la cual podemos estudiar los relatos a partir de una dimensión más amplia. De este modo, es imprescindible examinar la relación que se establece entre el espacio y los demás elementos constitutivos de la narración. Referirse al vínculo entre el espacio y dichos elementos nos permitirá explorar cómo el componente espacial es el eje de la creación de los significados dentro de un relato. Con ello, podremos realizar un estudio más profundo y abarcador de la narración. A continuación, presentaremos el análisis de la relación entre el espacio y varios de estos elementos:

2. Relaciones sintácticas y semánticas del espacio

2.1. Espacio y personajes

La relación más evidente entre espacio y personajes es aquella en la que el primero sirve como escenario o telón de fondo para las acciones de los personajes. Como sostiene Zubiaurre, el espacio narrativo parece simplemente “estar ahí”, es decir, antecede al personaje (28). De acuerdo con esta visión, los personajes ocupan el espacio, pero no necesariamente advierten su existencia. El espacio parece no tener influencia o relación alguna con el personaje. Sin embargo,

el espacio tiene un rol fundamental en relación con los personajes más allá de lo planteado anteriormente. Arroyo Díez menciona el doble papel que juega el espacio en relación con los personajes (45). En primer lugar, el espacio aparece como un lugar en el que se sitúan los hechos y los personajes. Las indicaciones discursivas sobre los lugares que ocupan los personajes se construyen a partir de determinados signos lingüísticos, por lo que son los personajes quienes proveen información acerca del espacio. En segundo lugar, el espacio se configura como un "ámbito de actuación", en el cual los personajes se sitúan y se desplazan. Juan Ginés puntualiza la relación entre estos dos elementos al entender que, solo a través del personaje, el espacio puede manifestar su naturaleza y cobrar significado (92). Como indica el crítico, el espacio puede dotarse de objetos y otros complementos, como la lluvia o las montañas, pero solo toma significado cuando lo transitan los personajes. Así, por ejemplo, si el narrador presenta una ciudad solo por su nombre, el lector es capaz de imaginar los objetos que la integran aun cuando no aparezcan en el relato. Sin embargo, un personaje no puede integrarse a ese espacio, a menos que el narrador lo introduzca.

Tanto Juan Ginés (93) como Zubiaurre (28) entienden que el espacio puede ser creado o bien moldeado por los personajes, con lo que cumple toda una gama de funciones, siendo una de las más comunes la función metonímica. Esta función es fundamental para esta investigación y está vinculada con el espacio como fenómeno psicológico. El espacio psicológico se vale de las impresiones psíquicas del personaje para constituirse y, a su vez, el autor se sirve de la dimensión espacial para caracterizar la conducta y la conciencia de los personajes (Arroyo Díez 45). La relación entre espacio y personaje puede ser tan fuerte que el elemento espacial resulta determinante para el desarrollo del personaje, ya sea mediante el aprendizaje (el personaje realiza

ciertas pruebas o emprende un viaje, físico o psicológico) o el impacto emocional que sobre él tenga (Juan Ginés 134).

La relación metonímica entre espacio y personaje se crea cuando, tanto los lugares como los ámbitos de actuación, son presentados como una proyección de algunos de los rasgos personales de un personaje, como sus ideas, su carácter, sus sentimientos, su posición social, etc. (Arroyo Díez 46). Como apunta Juan Ginés, "adentrarse en los espacios supone comprobar qué personalidad poseen los actantes, cuáles son sus motivos para las acciones que llevan a cabo, cuáles sus reacciones, cuál su voluntad, su disposición o su capacidad" (93). El empleo del espacio con una función metonímica tiene mayor prevalencia en las obras románticas, realistas y expresionistas en las que el componente espacial tiene como objetivo dar cuenta del estado anímico de algún personaje. En dichas obras, el elemento espacial supera su rol tradicional de ser soporte de la acción y se carga de contenido semántico, con lo que logra confundirse con la personalidad de sus moradores. El vínculo estrecho entre personaje y espacio convierte esta relación en un factor imprescindible del proceso semiótico y orienta al lector hacia una determinada concepción del carácter, los pensamientos y las motivaciones de los personajes (Juan Ginés 94-95)[8]. El espacio pasa a definir a los personajes y viceversa. Entender uno es entender el otro.

Por otra parte, existen espacios que les son propios al personaje y desde los cuales, se integra al sistema espacial presentado en la novela. Al respecto, María Bobes Naves señala que "cada personaje participa de la acción por medio de su propio espacio y de relaciones con los otros: salen de su círculo para establecer relaciones, realizar acciones, y vuelven a él cuando termina su participación" (210). Otros espacios fungen como refugio o bien como rechazo para

[8] De forma similar, Slawinski afirma que los espacios están ligados más o menos obligatoriamente a determinados atributos y funciones de los personajes (281).

el personaje. Para que un espacio sirva como albergue, el personaje debe tener un dominio sobre las acciones que en él puedan desarrollarse y este debe tener un significado positivo y estable para quien lo habita (Juan Ginés 100). Por ejemplo, uno de los espacios-refugios por excelencia es la casa, ya sea por la intimidad que la caracteriza o por servir de remanso ante la ajetreada vida del "afuera".

En otras ocasiones, el espacio puede convertirse en un ente opresor y hostil para alguno o varios de los personajes. Como resultado, el personaje debe adoptar una actitud definitiva que lo lleva a enfrentar el espacio con distintas consecuencias: lo domina o lo habita por imposición (Juan Ginés 107). La actuación del personaje dentro del espacio opresor finalizará en el rechazo o la acogida: el personaje se hará dueño de una nueva situación o se convertirá en inadaptado o víctima (Juan Ginés 107). En algunos casos, el espacio puede acabar con marginar al personaje o hacer que pierda la identificación con este. El personaje se verá en la obligación de asentarse en un espacio nuevo con el cual pueda volver a establecer una relación metonímica. El abandono de un espacio puede asimismo conllevar al personaje a introducirse a uno ajeno suponiendo que de antemano existen demarcaciones o fronteras en los espacios que les pertenecen a un personaje y a otro. De este modo, el personaje se verá obligado a intentar conseguir cierto dominio en el espacio desconocido[9]. Al respecto, Juan Ginés indica que el personaje accede a espacios desconocidos con el fin de cumplir una función determinada y de su actuación dependerá la superación de la etapa o prueba que el espacio le ha asignado (113). Como vemos, los espacios cumplen una función significativa en el desarrollo del argumento de la narración.

[9] Slawinski confirma esta concepción de territorios en los que un personaje dado puede aparecer, en equiparación y oposición a los espacios de otros personajes. Este crítico utiliza en ocasiones la palabra "territorio" para referirse al espacio narrativo. En este estudio se prefiere emplear el concepto de "espacio", por ser el que se utiliza con mayor frecuencia en la teoría sobre la sintaxis narrativa.

Por su parte, con relación a la novela realista, que constituye el eje de esta investigación, uno de los aspectos más importantes del espacio es la separación que los autores crean entre el espacio masculino y el femenino, configurados a partir de mecanismos de oposición. Zubiaurre sostiene que el espacio femenino, a pesar de ser fundamentalmente pasivo, funciona en las narraciones realistas como una fuerza anticipatoria del argumento (29). Continúa Zubiaurre señalando:

> La mujer y su espacio, en su papel inevitablemente auxiliar y decorativo, rara vez puede resultar autosuficiente ni puede la trama agotarse con ella. Pero se transforma con frecuencia en signo profético, el cual indica al lector que muy pronto va a introducirse un cambio. La monotonía e inactividad del gabinete femenino no son, en realidad, sino mero prolegómeno o antesala de la acción. (29-30)

Como veremos más adelante en este estudio, aunque que Zubiaurre le confiere al espacio femenino de la narrativa realista un carácter subordinado en el desarrollo de las obras, la aparición en el siglo XIX de una variedad de obras cuyas protagonistas son mujeres, entre estas *La Regenta*, *La desheredada* y la obra que concierne a este estudio, *La de Bringas*, parece indicar lo contrario. En dichas obras, el espacio femenino y doméstico, lejos de ser una herramienta auxiliar de la trama, supone la clave para examinar las contradicciones y las complejidades, tanto del contexto socio-histórico, como de los personajes[10].

[10] En un estudio comparativo acerca de *La Regenta* y otras dos novelas decimonónicas, Estela Vieira afirma que "the three novels focus on woman and on interiors to show how the turn inward requires an alternative worldview, one that adopts a different ontological understanding of our surroundings and takes into consideration both emotion and knowledge in comprehending human action" (138). Según Vieira, la experiencia femenina dentro de los espacios ha conllevado a la exploración de mundos internos, actividad fundamental que les ha permitido a los autores inquirir acerca de asuntos históricos, así como de la composición de espacios sociales, políticos y culturales.

2.2. Espacio y punto de vista

La relación entre espacio y personaje lleva necesariamente a examinar el vínculo entre espacio y punto de vista, debido a que, en muchas ocasiones, recae en los personajes la tarea de narrar. Se entiende por punto de vista el ángulo de visión, foco narrativo o punto óptico en que se sitúa un narrador para contar su historia (Zubiaurre 32). Es muy común en la narrativa moderna que la focalización admita distintas posiciones y que, por ende, el espacio se presente a través de los ojos de un personaje. Los personajes contribuyen a la creación del espacio no solo por sus movimientos, como las salidas, las entradas, los viajes, etc., sino, además, con el acto de mirar que realicen[11]. Esta "mirada semántica" a la que se refiere Bobes Naves hace que tanto los objetos y los personajes sean vistos en la novela realista como:

> Signos que dan coherencia a una historia y a las relaciones que en ella se establecen . . . los objetos . . . no son vistos con mirada simplemente testimonial, sino que, al contrario, tienen una carga significativa que la mirada descubre o añade. Por esta razón se explica que los espacios estén humanizados, que sean los personajes que se mueven entre objetos y los miran los que den testimonio de ellos, y se eludan las descripciones impersonales y objetivas. (213-214)

La mirada no solo tiene valor psicológico en la narración, sino también funcional, pues constituye el mecanismo de engarce que da paso a la inserción de descripciones acerca del espacio (Zubiaurre 24). En ese sentido, el novelista puede recurrir a dos tipos de personajes para "hacer ver": un personaje fijo, que presencia una escena o paisaje en movimiento y un personaje móvil, que avanza ante un objeto estático, aunque complejo (Arroyo Díez 55). La selección del espacio que el personaje focaliza responde a una función determinada, ya sea ofrecer

[11] De hecho, como asevera Peter Brooks, la visión es fundamental en la literatura realista, pues se entiende que es el sentido más confiable con el que podemos comprender el mundo (3).

información relevante concerniente al lugar en el que acontecen los hechos o acerca del mismo personaje. Sobre este último punto, la focalización puede servir de mecanismo para dar a conocer al lector los pensamientos, sentimientos, ideas o fantasías del personaje (Arroyo Díez 58). También podría darse en el sentido contrario: que el espacio psíquico engendre el espacio físico. De esta forma, el espacio exterior, que se piensa derivado de la realidad, no es sino el producto de esos otros "paisajes del alma" (Zubiaurre 33).

Por otro lado, la información que provee el personaje acerca del espacio será determinada por la distancia entre uno y otro. Si se observa desde un punto lejano, la descripción del espacio será imprecisa y global, sin atender los detalles. Por el contrario, si la descripción es cercana, no solo se ofrecerán más detalles, sino que como sostiene Arroyo Díez, además habrá mayor injerencia del personaje en la acción (56). Influye, por último, si el personaje observa de una forma dinámica o estática, de ello dependerá cuán definido es lo observado.

2.3. Espacio y narrador

El narrador y los personajes son los recursos con los que cuenta el escritor para "hacer ver" la "realidad" que presenta en su obra y para dar paso a la representación del espacio. Juan Ginés afirma que el narrador, como productor de un discurso narrativo y en relación con el espacio, tiene como función "presentar los lugares, establecer las reglas por las que se rigen y canalizar las relaciones que mantienen como unidades espaciales"; esto con el objetivo de lograr un sistema espacial coherente en sí mismo y en el significado total de la novela (150).
En su rol espacial, el narrador tiene varias posibilidades dependiendo del acercamiento que mantenga respecto del espacio a presentar y del tipo de narrador en que se constituya (omnisciente, testigo, etc.). Una de estas posibilidades depende de la capacidad de captación del

espacio, ya sea presentándolo de forma detallada o casual. Otra posibilidad es la de compartir la percepción con los personajes de la obra (Juan Ginés 150). Pero esta última posibilidad no deja de ser conflictiva, pues el espacio ficcional no es un elemento apriorístico, esto es, no existe previo al discurso (Juan Ginés 152). Solo toma existencia cuando se introducen personajes que llevan a cabo las acciones. Como resultado, se restringe la libertad del narrador en el tratamiento del espacio, debido a que los personajes, no solamente imponen un determinado movimiento dentro del espacio, sino que dicho movimiento es lo que mantiene la coherencia del espacio total (152)[12].

Otra función que realiza el narrador es la de actualizar y dar "vida" a los objetos que describe, puesto que no tienen existencia previa al texto y carecen de significación. Es a partir de la labor del narrador que el lector puede tomar el objeto como signo e interpretarlo, siempre teniendo en cuenta el significado que por asociación o por convención le ha dado la cultura en la que está inserto.

Dentro de los diferentes tipos de narradores, el narrador por excelencia del relato realista es el omnisciente[13]. La omnisciencia le permite al narrador manejar los espacios de forma libre y dinámica; puede acceder a espacios donde el personaje no puede, así como alternar o presentar distintos espacios de forma simultánea (Juan Ginés 160). Este posee pleno dominio del discurso narrativo y, por tanto, del espacio. Por su parte, el narrador decimonónico es impasible y neutral; la descripción que hace de ambientes y personajes es detallada y exacta (Arroyo Díez 14). Como expone Zubiaurre, al narrador decimonónico le interesa, ante todo, la psicología de los

[12] Zubiaurre añade que una vez que en el texto aparezca el espacio ficcional, el narrador ha de llenarlo con personajes; "sobre ellos (y dentro de ellos) seguirá paseándose su mirada abarcadora y, sin embargo esta no será ya tan poderosa ni tan ilimitada" (33).

[13] Cabe aclarar que, como veremos, el narrador de *La de Bringas* navega entre la omnisciencia y la observación cómplice, la cual resulta de la relación de "conocido" que mantiene con los personajes principales de la novela. Este asunto se trabaja con mayor atención en los capítulos tres y cuatro del presente estudio.

personajes y este interés es lo que condiciona el espacio novelesco y se refleja en él; "la interiorización del alma del personaje viene irremediablemente acompañada de una interiorización de los espacios habitados" (277). Este punto es muy importante, pues es en la narrativa decimonónica que comienza a haber un mayor interés por representar los espacios interiores, motivo que se convierte en casi una obsesión por parte de los autores del siglo (Vieira 4).

2.4. Espacio y tiempo

Como señalamos anteriormente, los críticos actuales coinciden en que debe replantearse la idea tradicional de que la narración es un género gobernado por el tiempo. Tampoco aceptan la idea de separar y enfrentar ambos elementos, viendo el tiempo como una categoría dinámica y el espacio como una categoría estática, como si se tratara de dos fuerzas antagónicas (Zubiaurre 38). La idea de entender el espacio como un elemento estático fue planteada por Joseph Frank en su ensayo "Spatial Form in Modern Literature". En el mismo, el autor afirma que gran parte de la literatura moderna se caracteriza por su "forma espacial", esto es, la organización del material discursivo que le permite al lector percibir los elementos de la obra o de una escena, no en su desarrollo temporal, sino en su yuxtaposición espacial, principalmente mediante la supresión de las conexiones temporales y causales (231). Dicha organización tiene como resultado que el lector perciba las acciones como yuxtapuestas en el espacio y no en su consecutividad temporal. Así, el espacio se reduce a la atemporalidad y simultaneidad; está en manos del lector recomponer el texto y desentrañar los mecanismos de simultaneidad que presenta (Zubiaurre 16).

Por otro lado, con la teoría del cronotopo de Mijaíl Bajtín comienza a verse el espacio como el elemento vital para que el tiempo pase a ser una entidad visible y palpable. En su ensayo

"Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" Bajtín delimita el concepto de cronotopo y establece la imposibilidad de separar ambos elementos en el estudio de la novela. Asociado a la teoría de relatividad de Einstein y aplicado al estudio de la literatura, Bajtín define el cronotopo de la siguiente forma:

> En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (237-238)

El cronotopo tiene una importancia sintáctica y temática, pues se considera el centro organizador de los acontecimientos novelescos. A pesar de que cada obra tiene un cronotopo central, según Bajtín, en una misma novela pueden darse varios cronotopos. Cada novela relaciona dialógicamente estos cronotopos y los organiza en función de una jerarquía (Juan Ginés 268). Para Bajtín, los cronotopos son centrales en la génesis y el desarrollo del argumento narrativo, al enlazar y desenlazar los nudos argumentales. Del mismo modo, el cronotopo es trascendental en la base estructural de los géneros narrativos (Bajtín 238). De esta forma, se puede establecer la historia de los géneros novelescos utilizando como elemento organizador su naturaleza cronotópica. Por ejemplo, el cronotopo del camino determina la estructura de la novela picaresca, de aventuras o de caballerías; el castillo, la novela gótica; y el salón, la novela realista. La representación del cronotopo varía de acuerdo con la época en que se da y según las

costumbres literarias, siendo los cronotopos del encuentro y del camino los que siguen manteniendo rasgos comunes (Juan Ginés 268).

En la teoría del cronotopo, el tiempo es el elemento organizador de la novela y es la categoría fundamental para establecer el orden cronológico. A su vez, el espacio se concreta y toma forma en torno a los personajes que lo habitan y a sus acciones. De esta manera, el cronotopo sirve de coordenada espacio-temporal donde se sitúan las acciones de los personajes. En él, el tiempo se materializa en el espacio, de ahí la importancia de ambas categorías. Como asevera Juan Ginés, el cronotopo bajtiniano, al unir tiempo y espacio, da paso al estudio de la novela desde dos puntos de vista complementarios. Por una parte, permite analizar las obras literarias en su relación dialógica con otras y en función de la historia de la cultura y, por otro lado, posibilita el acercamiento crítico a cualquier obra en particular (Juan Ginés 252). En resumen, el gran acierto de la teoría de Bajtín es que, como afirma Garrido, "eleva el espacio y el tiempo a la condición de protagonistas de la estructura narrativa" (209).

Gracias a los estudios de Bajtín relacionados con el cronotopo, actualmente los críticos han redefinido la relación entre espacio y tiempo, al considerarlas igualmente significativos en cuanto a la sintaxis narrativa se refiere. Como sostiene Bobes Naves, junto con los personajes, la acción y el tiempo, el espacio es considerado como uno de los elementos irreductibles de la sintaxis (203). Más aún, la autora señala que la noción del tiempo exige la del espacio, aunque no a la inversa, ya que puede concebirse espacio sin tiempo, como por ejemplo en una descripción estática, pero no es concebible tiempo sin espacio (203).

2.5. Espacio y descripción

Aunque no es el único mecanismo que da paso a la representación del espacio, la descripción es uno de los elementos más importantes, ya que permite consolidar el espacio narrativo. Sobre el particular Slawinski sostiene que, si bien no es el único recurso con el que se conforman los espacios, la descripción "debe hallarse siempre en el principio del crecimiento de la totalidad espacial dada, como una especie de motor de arranque de esta" (276). Sin la descripción, la totalidad no podría existir. Conviene entonces reflexionar sobre su construcción, características y finalidades.

De modo general, la descripción tiene como fin mostrar ante el lector el objeto descrito mediante la enumeración de sus propiedades o características (Arroyo Díez 52). La descripción pretende recrear un objeto o lugar, real o imaginario, con sus cualidades particulares, a través del uso del lenguaje. Dada su relación con la tradición retórica, la descripción ha sido vista típicamente como un recurso subordinado a la narración, la *ancilla narrationis* como la denomina Gérard Genette, "esclava siempre necesaria pero siempre sometida, nunca emancipada" (199). Entre otros prejuicios en contra de la descripción, Garrido y Philippe Hamon enumeran los siguientes: su consideración de ornamento del discurso, su carácter de definición imperfecta, su formulación como aparato superlativo cuyos excesos conviene controlar cuidadosamente, su reputación como lastre que entorpece y roba dinamismo a la narración, el hecho de que no se pueda ubicar en algún género particular, entre otros[14].

Por su parte, Slawinski propone reconsiderar la concepción que se tiene acerca de la descripción. De acuerdo con el crítico, no es posible seguir tratándola como una "forma elocutiva" estática, capaz de reproducir fielmente estados de cosas anteriores al enunciado, es

[14] Garrido elabora al respecto en la página 219 de su libro *El texto narrativo.* Hamon hace lo propio en el capítulo uno del texto *Introducción al análisis de lo descriptivo.*

decir, sin sufrir las transformaciones, segmentaciones y organización que conlleva convertirlos en texto (278). De esta manera convendría, según Slawinski, reconceptualizar la descripción a partir de una visión sobre esta, en su capacidad dinámica y productora de significados.

Por su parte, Hamon es uno de los críticos que con mayor atención se ha dedicado al estudio de la descripción. El crítico define la descripción como una unidad estilística separable, "trozo escogido", dotada de cierta autonomía y provista de ciertas marcaciones, tanto iniciales como finales (179). Según el autor, la descripción reclama la competencia léxica y enciclopédica del lector mediante la interpelación por parte de un descriptor. El descriptor, a su vez, tiene como labor "hacer saber" sobre alguna cosa y despertar la memoria del lector. La relación entre descriptor y lector no está exenta de cierta rivalidad, que surge cuando el surtido léxico del descriptor compite con la capacidad léxica del lector (Hamon 51). Es decir, el descriptor demuestra y ostenta su saber, a la vez que pone a prueba al lector en lo que a sus capacidades léxicas se refiere. Al respecto, sostiene Hamon que "la descripción es siempre, en mayor o menor grado, ostentación del saber (enciclopédico y léxico) por parte del descriptor, demostración tanto como 'mostración' de la extensión de un léxico, demostración también de su habilidad retórica . . . . (51). La descripción, por ende, se caracteriza por un "efecto de lista" que es independiente de las formas gramaticales; puede estar constituida por sustantivos comunes y propios, así como por verbos. Contrario a la narración, la descripción parece no terminar; su sistema demarcativo parece no disolverse, al menos teóricamente.

Por otra parte, el texto descriptivo reclama por parte del lector la competencia jerárquica. La descripción necesita que este comprenda sistemas jerarquizados. Hamon da el ejemplo de la casa y sus componentes: chimenea, techo, peldaño, etc., los cuales, independientemente del orden de aparición, deben ser interpretados por el lector como términos subordinados al concepto

de casa. La capacidad de la descripción de expandirse léxicamente adquiere cierta estabilidad cuando reagrupa la información dada en puntos nodales donde se reafirma su estabilidad semántica (Hamon 55). Así, el texto oscila entre la "enumeración" y el "resumen".

La descripción, por otro lado, implica una labor de intertextualidad, puesto que de acuerdo con Hamon, el descriptor debe primero documentarse antes de escribir su descripción: ". . . escribir a continuación sus partes descriptivas, antes de redactar las partes más propiamente narrativas donde estarán engastadas" (56). En la descripción parece haber un saber escondido o puesto en reserva en alguna parte, que debe actualizarse en la narración. La intertextualidad es doble, puesto que opera la reescritura dentro de una misma escritura y de una escritura a otra. Como señala Zubiaurre, se trata de un dato revelador, porque le otorga a la descripción un valor, no solo independiente, sino anterior al del discurso narrativo (52). Esto se opone a la concepción, por ejemplo, de Genette para quien la descripción es sierva o ancilar de la narración (199).

Para poder "naturalizar" esta inserción de la descripción en el texto narrativo, Hamon afirma que el escritor debe borrar y difuminar al máximo las suturas. Para ello se vale de distintos mecanismos. En la novela realista, puede recurrir a "personajes calificados" o "porta-miradas" cuya misión principal es insertar con habilidad las descripciones a través de la mirada (Zubiaurre 52)[15]. En este caso, el narrador omnisciente prefiere disimular que es él quien dirige la acción y se esconde detrás de un personaje para ver a través de sus ojos. De igual forma, el escritor puede hacer que el personaje hable con conocimiento de causa del objeto que describe o que actúe en relación con el objeto descrito (Zubiaurre 53). En otros casos, puede valerse de distintos temas a la hora de insertar pasajes descriptivos, como: espacios transparentes (ventanas, puertas abiertas, panoramas abarcadores, etc.,); personajes-tipo (pintor, paseante, espía, etc.,);

[15] Al respecto, Hamon declara que "toda introducción de un porta-mirada en un texto tiende entonces a convertirse en algo así como la señal de un efecto descriptivo: la descripción genera al porta-mirada quien, a su vez, justificará la descripción, hará 'natural' y verosímil su aparición" (186).

escenas tipo (descubrimiento de un secreto, llegada con antelación a una cita, visita a un domicilio, paseo, etc.); y motivaciones psicológicas (distracción, curiosidad, fascinación, etc.) (Zubiaurre 53-54).

Por otra parte, la descripción tiene que recurrir a algunas señales que el lector debe captar, muchas veces inconscientemente. Algunas de estas señales o marcas son de tipo morfológico (cambio de modo y de tiempo con relación al texto donde está insertada la descripción, cierto tipo de verbos, como "ser") o tipográfico (interlineado, párrafo). También, la descripción puede aparecer luego de la intrusión del narrador (anunciando la escena descriptiva), o por medio de la introducción de términos metalingüísticos (retrato, descripción, paisaje, etc.), entre otras (Hamon 179). Según Hamon, estas marcas comunican al lector que se halla o se hallará ante una descripción y que será interpelado en una nueva categoría. Otra característica de la descripción es que se encuentra en lugares estratégicos dentro del texto: al comienzo o cierre de la obra, como transiciones entre diferentes áreas del texto, en fronteras de capítulo, estrofas o escenas premarcadas por el género, etc.

Más allá de servir de ornamento o de estar subordinada a la narración, la descripción tiene distintas funciones dentro del relato. En primer lugar, tiene una importante función narrativa, puesto que contribuye a crear un ritmo en la obra. Al interrumpir la narración, permite crear suspenso y aplazar la resolución de acontecimientos, aumentando así la tensión narrativa (Zubiaurre 46). En segundo lugar, se encuentra su función semántica en lo que Zubiaurre denomina "descripción desplazada", muy propia de la narrativa realista, la cual se caracteriza porque sugiere algo más de lo que señala, como, por ejemplo, un dato significativo de algún personaje. En otros casos, las escenas descriptivas tienen la capacidad de informar y anticipar el del futuro de los personajes. En la narrativa realista muchas veces se llega a agotar el valor

semántico de las descripciones, por ello, los episodios descriptivos se cargan de objetos que sobran y que nada añaden al ambiente o a la estructura narrativa (Zubiaurre 49).

En suma, la importancia de la descripción en relación con el espacio es que posibilita un efecto de realidad, por medio de la mención de los detalles y los elementos que lo componen. Por esta razón, es un elemento clave, tanto en la organización de la narración, como en la recreación de los distintos espacios que lo conforman. Es necesario, pues, mirar el texto en su totalidad y atender los pasajes descriptivos para que, unidos a otros elementos como el diálogo y los movimientos de los personajes, permitan al lector reconstruir el universo espacial en el que se inserta la acción. En este sentido, la descripción se destaca, porque actúa a modo de almacén de datos que el lector recuperará en su debido momento y que le informará sobre aspectos narrativos y semánticos presentes en la obra.

3. Aspectos simbólicos y arquetípicos del espacio

Si bien, como expusimos anteriormente, el espacio es clave, tanto para la estructura y la morfología de la narración, como para la construcción de sus significados, es indudable que su estudio suscita consideraciones de tipo simbólicas, pues el espacio siempre hará referencia a otro significado más allá de sí mismo. Al respecto, Algirdas Greimas expone sobre "un verdadero lenguaje espacial, de una lógica espacial a la vez natural y formal, que permite hablar 'espacialmente' de cosas que no guardan relación alguna con la espacialidad" (en Zubiaurre 55). Yuri Lotman, por su parte, propone que existen ciertos modelos espaciales que actúan como un tipo de metalenguaje. De esta forma, según el teórico, la organización del mundo, así como de todos sus niveles, está concebido sobre la base de una estructura espacial (Lotman, "On the Metalanguage" 101). De acuerdo con Lotman, la estructura del espacio del texto se convierte en

modelo de la estructura del espacio del universo; se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad (*Estructura del texto artístico* 271). El metalenguaje espacial se sustenta o se manifiesta a base de un sistema de polaridades. Afirma Lotman:

> Los conceptos "alto-bajo", "derecho-izquierdo", "próximo-lejano", "abierto-cerrado", "delimitado-limitado", "discreto-continuo" se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado: "válido-no válido", "bueno-malo", "propio-ajeno", "accesible-inaccesible", "mortal-inmortal", etc. (271)

En ese sentido, las categorías espaciales son inevitables, puesto que han servido a lo largo de la historia de la humanidad para construir ciertas categorías éticas y estéticas y distintos modelos ideológicos, que, en su carácter esencial, no se relacionan de ningún modo con lo espacial. Señala Lotman que los modelos culturales, sociales, políticos y religiosos del mundo están dotados de cualidades espaciales, que pueden constituirse en ejes de tipo vertical, que tienen relación con la vida espiritual ("cielo-tierra") o forman parte de una jerarquía político-social, con la oposición marcada de "altos" y "bajos". También, se hallan en los modelos, ejes de lateralidad que suelen referirse a valores morales ("derecho-izquierdo") o eje de distancias que asocian lo próximo con lo familiar, lo abarcable y lo ajeno con lo incomprensible (Lotman, *Estructura del texto artístico* 271). De esta manera, los elementos espaciales se convierten en la base organizadora para la construcción de una imagen del mundo, imagen que es avalada por una cultura particular y de la que se desprenden, a su vez, las obras literarias. El espacio entendido de esta forma se constituye como una entidad de carácter histórico y repetitivo, capaz de afianzar distintos símbolos.

Lotman establece que la descripción del espacio de un texto cultural dado actúa como un metalenguaje mediante el cual el investigador conduce una discusión sobre la organización de un modelo del mundo, no solo espacial, también social, ético, etc. ("On the Metalanguage" 102). Visto de esta forma, en la literatura, el metalenguaje sigue los esquemas simbólicos, antropológicos e imaginarios que ofrecen la cultura y la tradición. En las obras literarias, con la representación de cosas y objetos en cuyo ambiente actúan los personajes, surge un sistema de relaciones espaciales que Lotman denomina la estructura del *topos* (Lotman, *Estructura del texto artístico* 283). El *topos* tiene una doble función: por un lado, funge como principio de organización y de distribución de personajes en la obra y, por otro lado, se presenta en calidad de lenguaje para la expresión de otras relaciones no espaciales, lo cual está relacionado con la función moldeadora del espacio en el texto.

Zubiaurre comenta que los críticos dan énfasis al carácter universal de las polaridades espaciales como un modo de significación simbólica, porque gracias al mismo se derivan otros patrones (55-56). De esta manera, existen ciertos modelos topográficos-simbólicos que se manifiestan en las obras literarias, ya sea a través de su reproducción o su subversión, y que el lector los utilizará como punto inevitable de referencia con el fin de extraer significados. Por ofrecer un complejo sistema de símbolos que adelanta y construye los significados de la trama, las polaridades espaciales contribuyen indudablemente al argumento de las obras. Concluye Zubiaurre explicando que "los modelos topográfico-simbólicos se instalan cómodamente en los textos literarios y, ayudándose de mecanismos tanto de confirmación como de subversión, manifiestan, a través de las polaridades espaciales, su compleja realidad ideológica, cultural y antropológica" (57). Es decir, estos modelos se inscriben en las obras literarias a lo largo de la

historia, con lo que validan o trastocan, haciendo uso de las polaridades, los distintos patrones culturales e ideológicos.

3.1. Bachelard y Heidegger: relación entre poética y espacio

La búsqueda de símbolos repetitivos que se inscriben, no en la conciencia individual, sino en la de todo un período cultural e inclusive a través de la historia, se compendia en la obra del filósofo francés Gastón Bachelard. El filósofo en su texto *La poética del espacio* realiza una cuidadosa reflexión antropológica de los objetos y símbolos que pueblan los espacios felices del ser humano, espacios que, según Bachelard, se repiten a lo largo de la historia de la literatura. Bachelard da cuenta de los espacios míticos que han logrado convertirse en verdaderos arquetipos, no solo de la literatura, sino también de la cultura y el pensamiento occidental. Las reflexiones del autor están ligadas al estudio de los universales espaciales arquetípicos, su papel en la formación de la imaginación de los escritores y sus exteriorizaciones en la temática de las obras (Slawinski 271). Para realizarlo, el filósofo se da a la tarea de estudiar el espacio en cuanto a lo que poéticamente se refiere a él. Así, da énfasis al estudio de la imagen poética y la serie de valores preestablecidos a los que nos remite.

La imagen poética, según Bachelard, tiene un ser propio y se caracteriza por tener resonancia y repercusión, por ello, cuando la leemos, la imagen arraiga en nosotros (*La poética del espacio* 8). En ese sentido, se debe estudiar el fenómeno de la imagen poética "cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad" (8). Alma y espíritu son pues los dos ejes para captar la resonancia y repercusión de la imagen poética. Estos son los elementos que logran capturar al lector y que le permiten experimentar ecos y recuerdos de su pasado. A juicio de Bachelard, el

alma contiene la ensoñación poética, por lo que es un elemento clave, tanto para crear una imagen poética, como para hacer que otros la capten y la hagan suya: "Esta imagen que la lectura del poema nos ofrece, se hace verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros mismos. La hemos recibido, pero tenemos la impresión de que hubiéramos podido crearla, que hubiéramos debido crearla" (Bachelard 12).

En su relación con el espacio, Bachelard indica que la imagen poética forma espacios de lenguaje que denomina topofilia o imágenes del espacio feliz[16]. El filósofo pretende estudiar solamente imágenes muy sencillas, las imágenes del espacio feliz y los valores que este tiene, como, por ejemplo, el de protección. A su valor de protección se adhieren además valores imaginados, los cuales se caracterizan por ser dominantes. De acuerdo con Bachelard, los espacios captados por la imaginación, no pueden considerarse como espacios indiferentes, "entregados a la medida y a la reflexión del geómetra" (Bachelard 22). Por el contrario, son espacios vividos en todas las parcialidades de la imaginación; son espacios próximos y familiares. Ante todo, crean y concentran el ser, porque tienen la capacidad de alojar recuerdos, olvidos y el inconsciente.

Uno de estos espacios felices que examina Bachelard es la casa. Para el filósofo, el alma es una morada y, al acordarnos de las casas en las que hemos vivido, aprendemos a morar en nosotros mismos; la casa está en nosotros tanto como nosotros estamos en ella. Sobre la base de la relación entre alma y casa, tomada de Jung, Bachelard conforma su estudio de los espacios felices. Como menciona Irving Aguilar Rocha, la imagen que presenta Jung de un edificio del cual se descubren varias estructuras subyacentes edificadas en distintas épocas, "tiene [para Bachelard] sentido y cabe sacarle provecho como instrumento de análisis para el alma humana y

[16] Como indica Irving Aguilar Rocha, la topofilia expresa el conjunto de relaciones afectivas y emociones positivas que el ser humano mantiene con un lugar (214).

los valores de intimidad" (55). Bachelard concentra su estudio en la casa, así como en las "casas de las cosas": armarios, cofres, cajones, etc., para con ellas rescatar una especie de estética de lo oculto. En sendos capítulos de su *Poética del espacio*, el filósofo procura además analizar otras imágenes, como el nido, la concha, el rincón, la miniatura, entre otros. Estas imágenes son, como señala Slawinski, "reminiscencias tenaces de yacimientos arcaicos del subconsciente colectivo", junto a muchas otras, como las representaciones mentales de la Vertical, la Horizontal, el Centro, el Camino, el Abismo, el Subterráneo y el Laberinto (271). Con ellas, Bachelard reflexiona sobre distintos tópicos, desde la imaginación y la identidad hasta la intimidad del ser.

Por su parte, Martín Heidegger en su ensayo "Poéticamente habita el hombre" analiza la relación entre la poesía y el habitar. Heidegger señala que el género poético se ha circunscrito a lo literario y que se ha caracterizado a los poetas como irrealistas, soñadores, o bien como personas que solo imaginan (163). La poesía, según Heidegger, solo se estudia como objeto de historia de la literatura y se evalúa según la opinión pública de la sociedad actual. Su única forma de existencia es en lo literario. No obstante, el filósofo toma un poema del escritor alemán Friedrich Hölderlin, específicamente el verso que dice ". . . poéticamente habita el hombre . . ." para argumentar que el habitar descansa en lo poético si se analiza la poesía desde un modo esencial. Según el filósofo, es posible que el habitar y lo poético sean una misma cosa, si se estudian ambos desde su propia esencia. Para Heidegger, la poesía "no arranca a los hombres de la tierra" en el sentido de que pertenece al reino de la fantasía, sino que el poetizar lleva al hombre ante todo al habitar. Heidegger entiende que lo poético no necesariamente ocurre en todo habitar, pero es lo que permite que este ocurra: "Poetizar es propiamente dejar habitar" ("Poéticamente habita el hombre" 165).

Según el filósofo, la manera en la que podemos habitar es mediante el construir. Por ende, poetizar, como dejar habitar, es un construir. En su conferencia titulada "Construir, pensar, habitar", Heidegger sostiene que, al parecer, habitamos solo por medio de la construcción, puesto que la construcción tiene como fin el habitar (127). Todas las construcciones y todos los objetos hechos por el ser humano que pueblan los espacios inmediatos a este son una consecuencia de la naturaleza humana de habitar. A pesar de que no en todas las edificaciones se habita, "aquellas construcciones que no son viviendas no dejan de estar determinadas a partir del habitar en la medida en que sirven al habitar de los hombres" (Heidegger, "Construir, pensar, habitar" 128). Según el filósofo, habitar y construir están relacionados típicamente como fin y medio. No obstante, Heidegger entiende que, si se toma en cuenta la capacidad del lenguaje para capturar la esencia de las cosas, en este caso, la palabra *bauen*, 'construir' cuyo significado original en el antiguo alemán es 'habitar', se llega a entender que construir es propiamente habitar ("Construir, pensar, habitar" 128). Si se busca la esencia de la poesía desde esta perspectiva, se puede llegar a la esencia del habitar.

Heidegger define construir de varios modos, todos relacionados con el habitar como forma con la que el ser humano se hace acreedor a múltiples méritos. En primer lugar, cuidar y abrigar son un modo de construir. Construir es labrar (cultivar) aquello que se ve crecer y también se construye en el sentido de *aedificare*, erigiendo aquello que no puede surgir ni mantenerse por el crecimiento ("Construir, pensar, habitar" 129). Sin embargo, los méritos de estos tipos de construir no llegan nunca a la esencia del habitar, porque el habitar les antecede a ellos. Citando a Hölderlin, Heidegger sostiene que solo en la zona de la mera fatiga se esfuerza el ser humano por tener méritos. Es en ese momento en el que el ser humano (o el poeta) mira hacia arriba, a los celestes. No obstante, el poeta cuando mira no está en la tierra, se podría decir que

divaga en un "entre", entre el cielo y la tierra. Este "entre", que Heidegger llama dimensión, está asignado como medida al habitar del ser humano. A su vez, esta medición es lo poético del habitar[17].

Como observamos, la esencia de la poética, según Heidegger, es una forma de construcción que nos permite habitar. Así que el habitar, de acuerdo con su perspectiva, debe ser entendido como una forma de refugio; es una necesidad básica del ser humano que toma forma a través de la poesía. Tanto Heidegger como Bachelard concluyen que el habitar es un acto que origina poesía. Ambos están interesados en descubrir la naturaleza de la creación poética en tanto que tiene su forma en el habitar y en el espacio. Mientras que este último afirma que la casa y los espacios felices albergan el ser y la memoria, el primero entiende que el construir y el habitar verdaderos solo pueden tomar lugar en la poesía. Ambos filósofos nos llevan a repensar el espacio, ya no en su concepción geométrica y física, sino en lo que revela sobre la existencia humana y la poética.

A pesar de que el pensamiento de Bachelard y Heidegger se concentra en el fenómeno poético, el mismo es trasladable a la narrativa o prosa por ser un producto de la imaginación al igual que la poesía. Más aún, como sostiene Luis Puelles Romero, la obra de Bachelard no se sitúa en el ámbito de reflexión estrictamente relacionado con la poesía, sino el de "lo poético", ya se presente este en forma de lo poemático o de prosa (183). Asimismo, para Heidegger el discurso del pensamiento genuino es poético por naturaleza, pero, no necesariamente toma forma de verso, ya que como señala, lo opuesto de poesía no es prosa; la prosa pura es tan poética como

[17] Según Heidegger, la esencia de la poesía es la medición. El ser humano se mide con la divinidad, algo aparentemente contradictorio porque la divinidad le es desconocida. Pero, como señala el filósofo, la divinidad se presenta, mas no parece querer mostrarse en su plenitud, como ocurre con la poesía, la cual pretende decir sin decir nada. El hombre se mide con Dios y es la poesía la que le permite ver lo misterioso que hay en Él, de ahí la relación entre poesía y divinidad: la poesía muestra de forma oculta lo real y lo irreal. Asimismo, el hombre habita cuando construye lo desconocido mediante la palabra: "sólo esta medida saca la medida de la esencia del hombre. Porque el hombre habita midiendo lo que está 'sobre la tierra' y lo que está 'bajo el cielo'" (Heidegger, "Poéticamente habita el hombre" 172-73).

cualquier poema: “[Prose] it is as poetic and hence as rare as poetry” (“Language” 205). Por consiguiente, según Heidegger, el elemento que caracteriza toda obra de arte es el ser poética, puesto que en todas ellas se instaura la “verdad” que es la esencia misma del arte. Para el filósofo, el arte, como proyecto poético, muestra una “verdad” extraordinaria y nueva que se proyecta hacia un grupo histórico de personas. De igual forma, la obra de arte permanece en una unidad esencial con el habla y la palabra, por lo que el lenguaje mismo es también poético en un sentido esencial. Así las cosas, cualquier obra de arte, ya sea arquitectónica, pictórica o literaria, tiene una esencia poética que las conjuga a todas en una misma categoría. La prosa, y específicamente la novela, al constituirse como obras de arte esencialmente poéticas y por estar mediadas por el lenguaje, también poético en su esencia, se consideran tan propiamente admisibles para estudiar la relación entre poética y habitar, como la expone Heidegger, como la propia poesía. La novela, igual que la poesía, implica un construir y, a través de su estudio, podemos explorar cómo el habitar y los espacios están relacionados con el sentido de creación poética de su autor.

Por otro lado, el afán de los novelistas decimonónicos, particularmente Pérez Galdós, con los espacios interiores revela cómo el habitar y el paso hacia la interioridad motivaron a los escritores a pensar en los espacios como un elemento clave para la elaboración de sus obras y para la exploración de las problemáticas del ser humano ante los nuevos modos de existencia que trajo el siglo. Por ello, sus obras permiten ver la palabra, en esencia poética, no solo como constructora de mundos desconocidos e imaginarios, sino también como una forma de habitar, como alojamiento de la creatividad y como guía hacia el ser interior (Vieira 14).

En conclusión, los distintos acercamientos teóricos acerca del espacio literario, tanto sintácticos como semánticos y arquetípicos, que se realizaron a partir del siglo XX muestran que

dicho elemento cumple una función en la narrativa mucho más trascendental que servir de soporte de la acción. A pesar de que el espacio literario ha sido reconocido desde Aristóteles, los estudios más recientes acerca de este puntualizan su importancia, no solo en el desarrollo de la acción de la obra literaria, sino también en la creación de sus significados y símbolos. Además, como lo demuestra la teoría de Bajtín, el espacio ha contribuido a ciertos tópicos literarios y al nacimiento de géneros narrativos. Como sostiene Juan Ginés, desde los primeros trabajos realizados en el siglo XX, el espacio afianza su posición como parte imprescindible de los estudios teóricos de la novela (430). Por ello, los teóricos concluyen que para estudiar una obra literaria dada es necesario valerse de sus elementos espaciales, pues estos informan sobre la creación literaria, además de que con el tratamiento y el estudio del espacio se puede llegar a otras interpretaciones y significados más allá de los que se ven a simple vista. De igual modo, como afirma Arroyo Diez, por medio del manejo del espacio, no solo se presenta un modo de vida, sino que igualmente se muestra la sociedad de una época, desde sus instituciones hasta sus costumbres y patrones culturales, ya sea para darla a conocer o para hacer un juicio valorativo sobre ella (135).

Como veremos a continuación, la conexión entre el espacio, el habitar y la narrativa se hace más significativa durante el Realismo literario. Por tanto, en el próximo capítulo se examinará cómo la novela realista, a tono con la interiorización y la compartimentación de los espacios propias del siglo XIX, da mayor énfasis a la estética de los espacios interiores, a sus objetos y a su mobiliario. Esto como parte de la creciente economía de intercambio impulsada por el capitalismo y la burguesía de la época, así también de las transformaciones sociales, particularmente la división de la esfera pública y la esfera privada. Igualmente, se presentará la

relación de espacio y narrativa en la novela de Benito Pérez Galdós dentro de los postulados generales del Realismo y como parte de las transformaciones literarias surgidas en el siglo XIX.

Capítulo 2: El Realismo literario y la interiorización del espacio

1. El Realismo literario: un esbozo

Estudiar la relación entre espacio y narración en la obra de Benito Pérez Galdós remite necesariamente al análisis del Realismo literario, movimiento en el que tiene lugar gran parte de la producción literaria del escritor, y su conexión con la interiorización de los espacios surgida en el siglo XIX, tanto en el plano social como literario. Primeramente, conviene explorar algunos planteamientos que se han realizado acerca del Realismo como movimiento. Como establece Zubiaurre, el concepto de Realismo está cargado de "ideología" y arrastra tras de sí "una larga cadena de comentarios" (73). Han sido varios los críticos que han estudiado el Realismo y se han formulado muchas interrogantes, algunas aparentemente sin respuesta. Al igual que ocurre con el espacio literario, el Realismo parece no tener una definición precisa y satisfactoria, esto a pesar de que, paradójicamente, la novela decimonónica al menos pudo ofrecer una versión sólida de escritura realista, fácilmente identificable por el lector (Zubiaurre 75). Citando a Peter Demetz, Zubiaurre indica que la base del problema se halla en que mediante el concepto de Realismo no solo se define un periodo, sino que también se trata de dar respuesta a las más difíciles preguntas que plantea la relación entre la literatura, el arte y la realidad (75). A esto se le suma la falta de algún manifiesto en torno a la estética realista y las transformaciones que sufrió el movimiento en cada país o región a donde llegó. No obstante, los críticos coinciden en ciertas constantes en la producción realista decimonónica, siendo una de estas el afán por producir una literatura "verdadera", apegada a la realidad.

Sobre el particular, Zubiaurre apunta que la literatura y el arte realistas "han de ser verdaderos" por lo que deben garantizar la reproducción fidedigna y verosímil del mundo real (76). Arroyo Díez coincide al señalar que en la obra realista "se busca provocar la sensación de

realidad por parte del receptor del texto", quien se verá situado frente a una configuración del mundo real que acepta como posible (13). Así las cosas, la meta más ambiciosa de la obra realista será la obtención del grado máximo de apariencia de realidad; se trata de hacer que lo que se muestra en el texto simule lo más posible al mundo real. A raíz del afán mimético, el escritor realista ha de contemplar el mundo de manera objetiva, haciendo uso del análisis y de la exactitud científicos, por lo que, al menos en teoría, su obra será igualmente objetiva, impersonal y nunca mediatizada por sus sentimientos y creencias (Zubiaurre 76, Arroyo Díez 14). Asimismo, el narrador de las obras realistas se caracteriza por ser imparcial y neutral; las descripciones y caracterizaciones que hace de los lugares y los personajes son igualmente exactas y detalladas (Arroyo Díez 14).

En consonancia con el espíritu científico de la época, la obra realista otorga mayor importancia a la observación y a la experimentación como herramientas imprescindibles de trabajo (Arroyo Díez 10). Por ello, los realistas consideran sus obras como documentos de la realidad. El afán mimético y totalizador que caracterizó a los realistas se originó bajo la influencia de las disciplinas científicas y el positivismo filosófico, los cuales creían firmemente en la capacidad de la razón para explicar de forma satisfactoria el mundo (Gold 12). Esto da paso a la eliminación de la rígida jerarquía que anteriormente se imponía sobre los estilos y el contenido de los textos. De esta manera, para el Realismo, todo asunto merece tratamiento "digno"; así pues, el escritor realista pasa a adentrarse a las distintas clases sociales con el fin de hacer un registro de su cotidianidad y de observar directamente sus hechos. Al respecto, sostiene Brooks que el instinto de reproducir la realidad es un proceso constante en la imaginación humana. Lo que cambia en la era moderna, desde finales del siglo XVIII, es una nueva valoración de la experiencia ordinaria y sus escenarios y cosas, igualmente ordinarios (7). La

estimación de lo cotidiano está atada igualmente al surgimiento de la clase media y de la novela como una forma preeminente de la Modernidad. Existe en el siglo XIX un esfuerzo porque emerjan formas imaginativas y estilos que les hagan mayor justicia al "lenguaje de las personas ordinarias"[18] y a la experiencia humana cotidiana (Brooks 7). Por esta razón, la literatura realista, desde la perspectiva del crítico, encuentra cierta dignidad en lo ordinario. Concluye Brooks indicando:

> Realism, as we know it, as a label we apply to a period and a family of works, very much belongs to the rise of the novel as a relatively rule-free genre that both appealed to and represented the private lives of the unexceptional ─ or rather, found and dramatized the exceptional within the ordinary, creating the heroism of everyday life. (12)

El carácter mimético del Realismo no está exento de ser problemático, pues muy pronto los realistas se dieron cuenta de que la realidad que intentaban captar era muy compleja y plural. De este modo, los objetivos que los escritores realistas se habían planteado comenzaron a verse inalcanzables y acabaron revelándose como falacias (Zubiaurre 78). En torno a este punto, sostiene Zubiaurre que los novelistas realistas "terminaron por dudar del poder mimético de la literatura y concedieron primacía a lo que en la novela hay de artístico y creativo" (78). Por eso, más que servirles como traba, la incapacidad de representar exactamente la realidad contribuyó a la génesis del artefacto fictivo. El escritor, lejos de copiar la realidad, la corrige, la transforma, escoge ciertos elementos y rechaza otros. Crea así una ilusión de realidad, pues comprende que la ficción nunca logra copiar exactamente el mundo real. La realidad ilusa y modificada es lo que ofrece el escritor realista en sus obras. De la tensión entre el ideal utópico y las limitaciones que

[18] Este término fue acuñado por el escritor inglés William Wordsworth en el prefacio de su obra *Lyrical Ballads,* publicada en 1789. El poeta, por un lado, propone una ruptura con la artificialidad y la trivialidad características de la poesía del siglo XVIII y, por otro lado, escoge situaciones de la vida cotidiana como material poético.

la escritura supone, se logra lo que algunos críticos denominan la "tensión equilibrada" entre la sensación de ficción y la sensación de realidad, entre el mundo ficticio y el mundo real (Zubiaurre 88). No obstante, el estilo propio de cada escritor y el proceso de creación literaria terminarán transformando la realidad que el autor desea captar y acabarán imponiéndose a toda voluntad mimética.

2. Realismo y la interiorización de los espacios en el siglo XIX

A tono con los rasgos generales de la obra realista presentados anteriormente, el espacio narrativo se constituye igualmente como un "espacio representado", sujeto a las transformaciones que de él haga el escritor y a los preceptos de la escritura literaria (Zubiaurre 90). En la creación del espacio literario, el escritor entra en un proceso de selección, transformación y énfasis de los escenarios y los lugares en los que se lleva a cabo la acción. No obstante, esto no significa que el espacio literario no tenga ninguna relación con la realidad. En consonancia con la meta del Realismo de producir una literatura fiel al mundo real, el espacio, por un lado, potencia la verosimilitud y crea una sensación de realidad al conferirle un carácter tangible a las escenas de la narración. Los espacios tienen la capacidad de otorgarles a las escenas y a los personajes un entorno palpable que permite que la acción parezca real, ya sea mediante la descripción detallada de objetos y escenarios, por medio de palabras que denoten movimientos, mediante la plasmación de las imágenes que pasan por la mente de los personajes, entre otras técnicas (Arroyo Díez 41). Por consiguiente, el proceso de creación del espacio novelesco se mueve entre la relación cercana que tiene con la realidad y las transformaciones artísticas a las que se le somete. Así pues, el procedimiento no se concibe como una imitación servil de la realidad, sino más bien se entiende como parte de la creación artística de la obra.

Como declara Zubiaurre, "el espacio novelesco es, antes que nada, un artificio fictivo, un complejo mecanismo estilístico que se muestra tanto sincrónica como diacrónicamente" (91).

En su aspecto diacrónico, el espacio literario se configura en un conjunto de estereotipos o temas frecuentes, como la casa, el viaje o el jardín, los cuales están enraizados en la tradición cultural y que en el siglo XIX tienen como elemento unificador la interiorización. Hasta el siglo XVIII y debido en parte a los acontecimientos históricos y políticos, la literatura se había afianzado en su afán geográfico y expansionista que llevó a los escritores a situar sus obras en espacios remotos, o bien en los espacios de "afuera". Ya en el período decimonónico, el espacio se acota y pierde gran parte de su "impulso aventurero" (Zubiaurre 92). Por ello, cobran particular importancia, por primera vez en la historia de la literatura occidental, los espacios domésticos y las descripciones detalladas y minuciosas de estos. De acuerdo con Zubiaurre, los espacios interiores son el verdadero descubrimiento de la novela decimonónica, "su aportación más notable al espacio narrativo" (104).

Vieira, por su parte, comparte este punto de vista por lo que asevera que, a pesar de que las conexiones entre narrativa y espacios interiores son muy significativas y tan viejas como el género literario mismo, es indudable que adquieren mayor prominencia en el siglo XIX (1). Afirma la autora que el siglo XIX se caracteriza porque las narraciones y las historias emergen de la experiencia del habitar privado. Igualmente, según indica, es muy común encontrar en las obras de la época, tanto europeas como americanas, temas relacionados con la domesticidad y la decoración interior (2). Bien podría relacionarse el interés particular por los interiores y el decorado en la literatura con distintos acontecimientos sociales, como el creciente capitalismo y la cultura materialista de la sociedad burguesa. De igual forma, el nuevo enfoque podría deberse a un cambio en el gusto estético.

Se debe recordar que el siglo XIX se caracteriza por un rápido crecimiento demográfico y por la expansión de la industrialización y el capitalismo, acontecimientos, que, aunque no son los únicos, llevan a la consolidación de la burguesía, una clase que cada vez más irá teniendo protagonismo en la conformación de la sociedad. Arroyo Díez sostiene que esta clase social se convierte en el destinatario del nuevo arte realista y es la que marca el ambiente de la época con sus intereses y su estilo de vida (9). Son varios los críticos que asocian, en distintos grados, la producción literaria realista con la clase burguesa. Para Hazel Gold, por ejemplo, el protagonismo de la burguesía en los aspectos concernientes a la creación literaria es aún más acentuado, pues como señala, debido a su deseo narcisista de contemplar su propia imagen en un espejo de ficción, la clase burguesa exigió que la novela representara en todos sus detalles los ámbitos en que se desenvolvía, tanto públicos como privados (12). Esto conllevaría a la validación de los valores y el modo de existencia burgueses.

En cuanto al contexto socio-histórico, el siglo XIX fue una época de cambios masivos, en gran parte como resultado de la transformación industrial del trabajo y la producción, la creación de maquinaria pesada compleja, la llegada del ferrocarril y la formación de la ciudad moderna (Brooks 13). En una época de capitalismo naciente, hay una fascinación con la inversión, la acumulación y la riqueza. Por ello es que, al igual que la burguesía que retrata, el novelista siente verdadera fascinación por las cosas. Como afirma Brooks, el escritor realista no puede representar a las personas sin tomar en cuenta las cosas que usan y adquieren para definirse a sí mismas, tales como sus herramientas, sus muebles o sus accesorios (16). La necesidad de incluir y representar estas “cosas” implicará hacer una inspección visual del mundo para luego pasar a escribir un reporte detallado de lo visto, que es lo que Brooks denomina como la descripción (16). Esto, además, es lo que anima al escritor a intentar sistematizar el mundo, hacerlo

abarcable, para con ello apropiarse de él (Zubiaurre 94). El escritor pretende ejercer control sobre su realidad, lo que se muestra en la clasificación y la enumeración de objetos, mobiliario y decoraciones. Como asevera Zubiaurre, "la aspiración del texto realista es la de contener el mundo entero, o mejor dicho, la de ofrecer una impresión de totalidad . . ." (97). Así las cosas, el espacio es el elemento que proporcionará estructura y solidez a ese universo de cosas tan característico de las obras decimonónicas. Ante la amenaza que supone la presencia de descripciones tan minuciosas que caen en la redundancia, el espacio literario se convierte en arma eficaz para el control y la organización de la realidad (Zubiaurre 101). En ese sentido, la obra realista se concreta en una pugna entre la acotación de la realidad y la descripción redundante, así como entre el desorden espacial y el orden que el escritor pretende darle al espacio. La respuesta del escritor realista es, entonces, domesticar el mundo, hacerlo abarcable mediante un complejo proceso de interiorización del espacio.

La interiorización del espacio, no solo supone un nuevo modo de novelar o de dar cuenta de los cambios socio-históricos de la época, sino que es también reflejo de un cambio en la relación ontológica con el mundo (Vieira 4). Como muestra Vieira, si para los griegos la esfera de la *polis*, común a todo ciudadano libre, es por naturaleza previa al individuo y a su casa, o el *oikos*, en el sentido en que presupone el impulso de todos los hombres de vivir una vida verdadera y plena, en el siglo XIX ocurre lo contrario (4). En la centuria decimonónica, morar en un ambiente doméstico se convierte en la necesidad existencial que precede a la necesidad de un individuo de tener afiliaciones sociales o políticas. Es decir, habitar los espacios interiores es la condición para que el ser humano se desenvuelva en el mundo externo. El espacio interno se convierte en el resguardo del ser, en los espacios felices de los que habla Bachelard, además de constituirse como el lugar en el que la imaginación individual adquiere forma (Vieira 5). A partir

del siglo XIX comienza a verse marcadamente una atención a cómo los espacios protegidos e interiores se convierten en el modo de existencia. Del mismo modo, la vida privada pasa a jugar un rol central en la historia literaria y en la sociedad. Al respecto, Zubiaurre afirma que la tendencia a la interiorización espacial responde a una reacción ante la pujanza expansionista que comenzó con el Renacimiento (93). De esta forma, los espacios interiores se convierten en el albergue de la ensoñación, la ilusión y la fantasía, en un intento por refugiarse de una sociedad cada vez más industrializada y apática. En su estudio acerca de la sociedad parisina decimonónica, Walter Benjamin afirma:

> The interior is not just the universe of the private individual; it is also his étui[19]. Ever since the time of Louis Philippe, the bourgeois has shown a tendency to compensate for the absence of any trace of private life in the big city. He tries to do this within the four walls of his apartment. It is as if he had made it a point of honor not to allow the traces of his everyday objects and accessories to get lost. Indefatigably, he takes the impression of a host of objects; for his slippers and his watches, his blankets and his umbrellas, he devises coverlets and cases. (20)

La interiorización de los espacios novelescos en el siglo XIX concuerda, por otro lado, con la división de las esferas pública y privada. En su libro *Historia y crítica de la opinión pública*, Jürgen Habermas realiza un estudio exhaustivo acerca del nacimiento de la esfera pública en la sociedad burguesa de los siglos XVIII y XIX y su consecuente diferenciación de la esfera doméstica. Habermas define primeramente la esfera pública con relación al concepto de opinión pública:

[19] Es interesante el empleo de Benjamin de la palabra "étui" cuyo significado se refiere a "pequeño estuche adornado" ("Étui"). Con relación a los espacios interiores, la definición remite tanto a su carácter íntimo y protector (pequeño estuche), como acumulativo (adornado), en este caso de objetos y mobiliario. Esta cita de Benjamin apunta a la interioridad como el elemento clave del espacio decimonónico.

> Por espacio público entendemos un ámbito de nuestra vida social, en el que se puede construir algo así como opinión pública. La entrada está fundamentalmente abierta a todos los ciudadanos. En cada conversación en la que los individuos privados se reúnen como público se constituye una porción de espacio público... Los ciudadanos se comportan como público, cuando se reúnen y conciertan libremente, sin presiones y con la garantía de poder manifestar y publicar libremente su opinión, sobre las oportunidades de actuar según intereses generales. (Boladeras 53)

El filósofo afirma que no es accidental que el concepto de esfera pública diferenciado de la esfera privada no hubiese surgido sino recién en el siglo XVIII. Esto debido a que la publicidad[20] no ha existido desde tiempos inmemoriales; se desarrolló únicamente en una fase específica de la sociedad burguesa. Aun reconociendo que la publicidad, en su más rigurosa acepción, pertenece específicamente a la sociedad burguesa, Habermas traza sus orígenes, desde la civilización griega, a partir de la dicotomía de esfera pública, entendida como aquella relacionada con la participación de los hombres en los asuntos de interés general, y la esfera privada, propia del ámbito doméstico y familiar (García González 201).

Habermas indica que en la Grecia clásica la organización de la ciudad estado delimitó dos ámbitos separados de actividades humanas: por un lado, la antes mencionada esfera de la *polis*, común a todo ciudadano libre y, por otro lado, la esfera del *oikos*, "en la que cada uno ha de apropiarse aisladamente de lo suyo" (Habermas 43). En la *polis*, la publicidad consistía en la conversación (*lexis*), en la deliberación y en hacer el bien común. Existía una relación de iguales entre todos los ciudadanos, pero cada cual hacía lo propio por sobresalir. El filósofo también

[20] Habermas define en términos generales la publicidad como aquella relacionada "con la opinión de un público constituido como conjunto de personas privadas, ciudadanos burgueses, que, paulatinamente, proyectan su racionalidad en diversos aspectos sociales y se afirman como jueces de las decisiones políticas" (Boladeras 59).

señala que la participación en la vida pública dependía de la autonomía que se tuviera en el ámbito privado como señores de la casa. De esta manera, el *oikos* era considerado el lugar de la necesidad y la transitoriedad, que aunque fundamental para el estatus en la *polis*, se concebía a base de la labor femenina y esclava, de la reproducción de la vida y del cumplimiento de las necesidades[21].

En la Edad Media, por el contrario, no existió una esfera privada separada de la pública. La contraposición jurídica romana de *publicus* y *privatus*, aun cuando utilizable, no era obligatoria (Habermas 44). No obstante, la tradición de la ley germánica, a través de las categorías "común" (plaza del mercado, fuente) y "particular" (también aquellos que tenían privilegios) generó un contraste que correspondió en algo con el *publicus* y el *privatus*. La publicidad no era un espacio, sino una representación pública de dominio, una característica de estatus. Por ello, Habermas sostiene que "la representación sólo puede «darse en la esfera de la publicidad [...] no hay representación que pudiera considerarse "asunto privado" (46). La evolución de la publicidad representativa estuvo ligada al atributo de la persona. Como indica García González, la presencia pública del poder asociado a un señor se materializaba en normas, ritos, símbolos y retórica, "todo lo cual coadyuvaba a la percepción y aceptación en suma de la autoridad, en definitiva, a su misma legitimidad" (201). A partir de esta conceptualización de la publicidad, Habermas pasa a identificarla con autoridad; la demostración de la publicidad

[21] Esto último se relaciona con lo expuesto por Hannah Arendt cuando señala que el rasgo distintivo de la esfera doméstica era que en ella "los hombres vivían juntos por sus necesidades y exigencias" (43). Así, la familia nació de la necesidad, entendida como aquellos requisitos físicos y afectivos para la vida. La necesidad rigió todas las actividades que se desempeñaban dentro del núcleo familiar, ocultas tras los límites del *oikos* (Habermas 43). También se relaciona con el mantenimiento individual del ser humano y la supervivencia de la especie; así, la mujer era responsable de dar a luz y el varón de proporcionar alimento (Arendt 43). El *oikos* se basaba entonces en la responsabilidad, contrario a la *polis* que se fundamentaba en la libertad. La transitoriedad, por otro lado, es característica del *oikos* porque allí se daban las distintas transiciones por las que pasa el ser humano, además de servir como el punto clave para la entrada a la *polis*. Es interesante el hecho de que, según Habermas, la participación en la vida pública dependía de su autonomía privada como señores de su casa. Así las cosas, la disposición de un hogar era necesaria para la admisión a la *polis*.

requiere esbozar un discurso mediante el cual se haga posible la aceptación general de dicha autoridad (García González 201).

Durante los siglos siguientes, comenta Habermas, que la nobleza agraria basada en los derechos feudales de la tierra perdió su poder para representar por lo que la publicidad representativa se concentró en la corte del soberano. Hasta ese momento, el Estado absoluto era el que garantizaba el interés común en una sociedad en la que estaba separado del interés privado. No obstante, distintos factores comenzaron a desintegrar esta concepción absolutista y autoritaria, entre ellos la Reforma protestante, el desarrollo del capitalismo mercantil y el aumento del intercambio de información como mercadería, por medio del tráfico epistolar, los correos ordinarios y luego la prensa. A raíz de estos y otros factores, surgió la publicidad burguesa en la medida en que el interés público comenzó a ser tomado en consideración y comentado por los súbditos. Como sostiene Habermas, "la publicidad burguesa puede captarse ante todo como la esfera en la que las personas privadas se reúnen en calidad de público" para ejercer una "razón crítica" en círculos ajenos al Estado, siendo estos, salones, casas de té, etc. (65). Sobre el particular, Habermas establece:

> La "publicidad" propiamente dicha hay que cargarla en el haber del ámbito privado, puesto que se trata de una publicidad de personas privadas. En el seno del ámbito reservado a las personas privadas distinguimos, por consiguiente, entre esfera privada y publicidad. La esfera privada comprende a la sociedad burguesa en sentido estricto, esto es, al ámbito del tráfico mercantil y del trabajo social; la familia, con su esfera íntima, discurre también por sus cauces. (68)

La esfera privada, por otra parte, pasó a perder su sentido privativo original. Hannah Arendt comenta que en la Antigüedad "vivir una vida privada por completo significa por encima

de todo estar privado de cosas esenciales a una verdadera vida humana" (67). Fuera de la vida pública no se podía ser plenamente humano, de ahí que la esfera privada la ocupaban las mujeres, los niños y los esclavos. No fue sino hasta la Edad Moderna que la esfera privada se desligó de su rasgo de privación y pasó a englobar, tanto a las personas privadas que ejercen la publicidad, es decir, que manifiestan su opinión, como a la esfera íntima y familiar.

Por otro lado, Kirsten Belgum comenta que, debido a distintas transformaciones económicas y sociales, siendo una de las principales la separación del lugar de trabajo de la esfera doméstica, el concepto de "casa total"[22] pierde vigencia en el siglo XIX (Zubiaurre 354-355). Catherine Jagoe coincide al señalar que, con la separación de la esfera doméstica y el lugar de trabajo, el hogar adquirió los atributos de un espacio no político, no económico y, por lo mismo, personal y privado (17). Como consecuencia, las relaciones entre los hombres y las mujeres de la burguesía se transformaron. Asimismo, cambió el papel que desempeñaba cada cual en la sociedad. De este modo, ocurrió una polarización de los espacios, esto es, la división del espacio en dos esferas distintas y marcadamente diferenciadas: la esfera pública y la esfera privada (Jagoe 15). El hombre pasó a ocupar el mundo del trabajo, ajeno al hogar, mientras que la mujer se mantuvo al cuidado de la casa. La redefinición de las categorías de público y privado ocurrió a la par del desarrollo de las democracias burguesas y condujo a la polarización y diferenciación de las identidades de género (Jagoe 15). Por lo tanto, a la mujer se le excluyó como clase y de categorías como "opinión pública" y "ciudadanos". Jagoe considera que en el siglo XIX se produjo una nueva ideología de género que canonizó a la mujer que aceptaba su rol

[22] La "casa total" o *gansez Haus* se refiere a un tipo de estructura familiar y comunal que existió en Europa durante la Edad Media, hasta el siglo XVIII y que solía incluir a varias generaciones de familiares, al igual que la servidumbre, los campesinos asalariados, los ayudantes en las labores comerciales y los aprendices. Debido a que convivían y trabajaban juntos, no había separación entre el ámbito doméstico y el laboral (Zubiaurre 354-355). Jagoe comenta que, por ser el lugar de la producción y la reproducción, la "casa total" contaba con una extensiva participación por parte de las mujeres (15).

en la esfera privada (16). La noción de hogar se construyó como exclusivamente femenina, privada y no comercial, lo cual fue uno de los elementos claves para la conceptualización de la mujer como ángel del hogar[23], sobre todo en la literatura de la época.

Otro factor relacionado con la interiorización de los espacios en el siglo XIX tiene que ver con las transformaciones arquitectónicas de la casa burguesa surgidas a raíz de la desintegración de la "casa total", lo cual dio como resultado la compartimentación de las casas en habitaciones privadas. Estas transformaciones no solo promovieron la polarización de los espacios por género, sino que también fomentaron la decoración y la producción en masa de mobiliario y objetos decorativos (Vieira 8). Habermas da cuenta de este cambio cuando señala que la privatización de la vida puede observarse en un cambio estilístico de la arquitectura. Todos los espacios funcionales de la "casa total" se redujeron a su más mínima expresión en las mansiones privadas modernas de las grandes ciudades:

> En las fincas de nueva planta se habían efectuado algunas modificaciones arquitectónicas. El alto vestíbulo con techo de viguería [...] pasó de moda. El comedor y los dormitorios fueron trasladados a la planta superior, en donde las distintas funciones que el antiguo vestíbulo había desempeñado dieron aquí lugar a la distribución del espacio en un número de cámaras de magnitud corriente. También el patio, en el que había transcurrido buena parte de la vida doméstica, se encogió [...] y fue trasladado de su posición central en la casa a la fachada posterior. . . . En cambio, las habitaciones particulares de los diversos miembros de la familia han sido provistas cada vez más y con mayor propiedad. El aislamiento del miembro de la familia incluso en el interior de la casa pasa por

[23] Este concepto, junto a otros relacionados con la polarización de los espacios por concepto de género, se elaboran en el capítulo cuatro del presente estudio.

> distinguido. . . . El espacio más importante en la casa burguesa distinguida es, en cambio, destinado a un aposento completamente nuevo: al salón. (Habermas 81-82; las primeras dos elipsis son del autor)

Por otra parte, la interiorización del espacio en la literatura coincide con la creciente popularidad de la novela en el siglo XVIII y la publicación de numerosas obras maestras (Vieira 8, Arroyo Díez 9). Al respecto, Arroyo Díez sostiene que "en un período de la segunda mitad del siglo XIX, empieza a aparecer en el viejo continente una gran cantidad de figuras literarias de gran calidad que alcanzarán un gran prestigio" (9). De igual forma, como argumenta Brooks, el auge de la novela estuvo ligado a un nuevo fenómeno denominado tiempo de ocio de la clase media y a una nueva preocupación por la vida privada (12). La privacidad es tanto el sujeto como la condición de la novela, argumenta Brooks. Zubiaurre, por su parte, refiriéndose a la novela, sostiene que "sin el ocio y el espacio ésta no podría existir; al menos, no en su modalidad decimonónica" (357). Según la autora, el ocio hace posible que ocurran actividades típicamente atribuidas a la mujer, como la contemplación, la ensoñación y la rememoración, gracias a las cuales el espacio adquirió una nueva profundidad física y psicológica (357-358). Igualmente, debido a la falta de acción, producida por el ocio, el espacio novelesco pasó a poblarse de objetos "reales e imaginarios, presentes y rememorados" (Zubiaurre 358).

Vieira, por su parte, comenta que la prevalencia de interiores en el siglo XIX es inseparable de la evolución de la escritura y la lectura, pues, como apunta, el creciente sentido de privacidad, junto con el ocio, fomentaron la escritura y lectura de cartas, particularmente por parte de las mujeres (8). De acuerdo con la autora, esto implicó que las casas y sus ocupantes se convirtieran, junto con la actividad creativa que se lleva a cabo en estos espacios, en el foco de la

narración (8). De esta forma, se cultivó la atención hacia dichos espacios y los objetos que en ellos se encontraban.

Zubiaurre, por otro lado, da cuenta de cómo la gran novedad de la novela realista fue el desplazamiento que sufrieron las polaridades espaciales (interior-exterior). Por espacio exterior se entiende, ya no el paisaje natural, sino el paisaje urbano (306). La ciudad emergió como un universo semántico, capaz de conferirle interioridad a espacios que anteriormente eran considerados exteriores. Por ello, el sentido de la interioridad en la novela decimonónica no involucra exclusivamente espacios cerrados. El jardín, el balcón, el parque y hasta la naturaleza adquirieron matices de interioridad y de aislamiento (Zubiaurre 95). Como apunta la autora, "para la sensibilidad burguesa, todo lo que es abarcable, comprensible y, por ello mismo, descriptible, todo lo que se deja domesticar, ya sea con la mirada, ya sea mediante la acción o la pluma, se adorna automáticamente con las cualidades del espacio casero" (95). En ese sentido, el arte realista reproduce el afán abarcador propio de la burguesía.

Como vemos, la fascinación con los interiores por parte de la novela realista tiene conexiones tanto históricas como literarias. Así las cosas, los espacios interiores pasan a convertirse en unidades significativas del quehacer literario y en punto de partida, no solo para el estudio de los cambios ontológicos, sociales e históricos de la época, sino también para el cuestionamiento de la naturaleza del género novelesco y del ser como habitante de los espacios íntimos. La interiorización de los espacios conllevó al desarrollo de novelas que priorizan la relación entre habitar, la escritura y la imaginación. Los espacios interiores son, pues, un modo con el que el autor explora las posibilidades que la escritura, como acto privado, le ofrece. Asimismo, la exploración de las vidas privadas se convierte en el siglo XIX en el material novelístico por excelencia. De este modo, las casas, los dormitorios y los objetos que los pueblan

ofrecen un interesante acercamiento a los nuevos modos de vida, a los valores y a las problemáticas de la época, particularmente los concernientes a la clase burguesa, protagonista y receptora de la obra realista. En ese sentido, como sostiene Vieira, la novela realista está en una posición privilegiada para ilustrar cómo los espacios domésticos narran historias que nos permiten entender la sociedad de ese momento (217).

3. Realismo y espacio literario en la obra de Benito Pérez Galdós

Sin duda, Benito Pérez Galdós es uno de los más notorios y prolíficos escritores de la España decimonónica. Gracias a Galdós y a otros autores destacados de la época, como Leopoldo Alas "Clarín", Emilia Pardo Bazán, entre otros, la novela realista española logró situarse a la altura de la producción europea del siglo (Arroyo Díez 8). Su obra abarca una cantidad considerable de textos que comprenden distintos géneros literarios[24], siendo el más destacado, la novela. Pérez Galdós es autor de treinta y una novelas y cuarenta y seis *Episodios Nacionales* o novelas históricas, los cuales escribió durante un período de casi cuarenta años, desde el 1868 año en que publicó *La fontana de oro* hasta el 1915 con su última novela *La razón de la sinrazón* (Mora García). La producción novelística de Pérez Galdós aborda gran cantidad de temas y comprende una multiplicidad de técnicas; aun así, es posible distinguir, a través de su complejo mundo ficcional, dos preocupaciones principales por parte del escritor: la primera, proveer al lector una pintura fiel de la realidad socio-política de su tiempo y la segunda, dignificar la novela española al educar el gusto del público (Escobar Bonilla 14). Por ello, en sus novelas, el escritor retrata la sociedad de su época con sus costumbres y modos de vida, de manera que se pueden considerar como documentos sociales, según lo propone el Realismo.

[24] Pérez Galdós cultivó también el teatro, el ensayo, el artículo periodístico y el cuento. Para un listado de todas sus obras, refiérase a la *Bibliografía de Pérez Galdós* de José Luis Mora García.

Pérez Galdós se ajusta en términos generales al cometido de la literatura realista: la reproducción fiel de la realidad. Como sostiene Arroyo Díez, "Galdós, como Balzac o Dickens, llevarán a cabo la pintura de ambientes y de costumbres, para ello trazan frescos de la sociedad contemporánea y crean ambientes regionales, locales y, sobre todo, urbanos..." (20).

A tono con la estética realista en la que se inserta, Pérez Galdós, en su ensayo "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", hace hincapié en la importancia de la observación sobre alguna otra técnica al momento de escribir una novela. El escritor entiende que la técnica expuesta es vital en la creación literaria y se lamenta de que en España no se le diera mayor importancia. Sobre el particular, afirma Galdós que "los Españoles somos poco observadores y carecemos por lo tanto de la principal virtud para la creación de la novela moderna" ("Observaciones")[25]. Lo esencial para Galdós es la creación de una novela "de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en que vivimos", basada en la observación directa, que habría de sustituir a la novela del momento, pues esta, de acuerdo con el escritor, seguía modas y modos extraños al novelar español. Por ello, Galdós posiciona como autoridad en la creación novelesca a Cervantes y comenta que "examinando la cualidad de la observación en nuestros escritores, veremos que Cervantes, la más grande personalidad producida por esta tierra, la poseía en tal alto grado, que de seguro no se hallará en antiguos ni modernos quien le aventaje, ni aun le iguale". De este modo, en sus novelas, Galdós sigue la fórmula establecida por Cervantes de ver por fuera, como espectáculo, y sentir por dentro de los personajes (Arroyo Díez 22).

Por otro lado, Pérez Galdós toma como material "novelable" la burguesía emergente con sus "aciertos, virtudes, errores, mezquindades y momentos divertidos" (Arroyo Díez 20). La sociedad madrileña de la época tiene protagonismo en sus obras y la describe luego de haber

[25] No se proveen los números de páginas, puesto que es un recurso electrónico. El ensayo fue publicado originalmente en 1870 en la *Revista de España,* núm. 57, págs. 162-193.

realizado un amplio proceso de observación y recopilación de información. Así lo expresa Pérez Galdós en su discurso "La sociedad presente como materia novelable" cuando sostiene que "se puede tratar de la Novela de dos maneras: o estudiando la imagen representada por el artista, que es lo mismo que examinar cuantas novelas enriquecen la literatura de uno y otro país, o estudiar la vida misma, de donde el artista saca las ficciones que nos instruyen y embelesan"[26].

En este caso, la sociedad burguesa tiene una doble función: como público lector y como juez que juzga la imagen que tiene ante sus ojos (Correa 101). La sociedad que retrata Galdós se convierte en el "autor supremo" que produce sobre sí misma. Queda en manos del escritor, tomar el material y transformarlo. Como asevera Gustavo Correa, "este 'autor supremo' que engendra sus propias obras, sólo puede leerlas después que la materia prima ha sufrido una transmutación adecuada en manos del artista" (101). Con esto se entiende que para Galdós no basta con solo observar la realidad y reproducirla, sino que la labor del escritor consiste en convertir el mundo real en material estético. La novela es pues una reproducción, pero también es imagen, lo cual significa reconstrucción simbólica de la realidad. La reconstrucción de lo real debe ser bella, es decir, debe estar acompañada de una intención estética. Así pues, es necesario que la exactitud de la observación esté unida a la belleza de la reproducción (Correa 105). Es tarea primordial del escritor elevar la realidad al plano estético.

Por otra parte, un aspecto que resalta del realismo de Pérez Galdós es la atención que le da, tanto a los ambientes como a la caracterización de sus personajes. Para Galdós, es tan importante la observación de la realidad, como la humanización de los caracteres "basada en su irreductible individualidad" (Correa 104). Dentro de su reconstrucción de la realidad, Galdós entiende que se debe reproducir principalmente la vida humana. Analizar los caracteres individuales del ser humano con todas sus problemáticas, singularidades, pasiones y sentimientos

[26] Este recurso también es electrónico, por lo que no se proveen los números de las páginas.

es para el escritor el camino a seguir de la novela moderna. La individualización de los caracteres conlleva un análisis detallado sobre lo que denomina "modelos humanos", esto es, las relaciones que establecen los personajes unos con otros y con el ambiente que les rodea. Su novela se convierte así en un género integrador que abarca las infinitas posibilidades de la vida humana y todo lo relacionado con el ser humano, tanto en el medio físico, como el social y espiritual (Correa 104).

En el aspecto espacial, las obras de Pérez Galdós constituyen un universo novelístico en el que, no solo se reproducen distintos caracteres, sino que también, la historia de España y la sociedad madrileña quedan inmersas en lo que se constituye como un autónomo y complejo mundo ficticio (López-Landy 13). La novela galdosiana no es mero reflejo de la realidad y, como tal, los escenarios y el espacio que crea tampoco lo son. Sobre este particular, Ricardo López-Landy comenta que, para crear el espacio novelesco, Galdós toma elementos y objetos de la realidad, pero los transforma en "original creación" (15). Así, la mímesis y la autonomía artística se complementan. Chad Wright, por su parte, comenta que Galdós está fascinado con el espacio habitado, pues la configuración y la colección de artefactos con los que los personajes pueblan sus casas son un aspecto vital de todas sus obras ("Secret Space in Pérez Galdós' *La de Bringas*" 76).

En su relación con el espacio narrativo, López-Landy sostiene que la consciencia del espacio en el Galdós maduro ya no es de pura descripción de fondo sin relación orgánica con la acción novelesca y con los personajes (19). Señala que Galdós utiliza la descripción, pero no por su interés independiente del resto del organismo ficticio, sino en su fusión con los personajes para con ellos completar el "orbe novelístico" (19). De esta forma, el crítico recalca el valor metonímico que en la obra de Galdós los espacios adquieren en su relación con los personajes.

Añade que en Galdós el espacio llega a convertirse "en producto directo del ser y del estar de los entes de la ficción, o sea, en cierta medida creación suya" (19). En ese aspecto, se produce una relación interdependiente entre espacio y personaje, pues si bien el espacio físico permite conocer la psiquis de los personajes, el procedimiento puede darse en el sentido contrario: que el espacio psíquico sea el que engendre el espacio físico, lo que nos recuerda a lo señalado por Zubiaurre, quien postula que el espacio físico es producto de los "paisajes del alma" (33). Así pues, a través de la descripción del espacio se conoce al personaje y viceversa, lo cual es importante para la economía narrativa, además de que le añade interés a la obra, pues el lector ve necesario prestar atención a ciertos detalles y elementos del texto, como las descripciones, que de otra forma pasaría por alto. Gold coincide con López-Landy al sostener que el imperio que ejercen los objetos cotidianos en el mundo novelístico galdosiano tiene dos propósitos principales: transcribir miméticamente la realidad de la sociedad española de la época e incorporar simbólicamente ciertas verdades en la creación psicológica de sus personajes (25).

Peter Earle, por su parte, señala que los personajes no viven en un ambiente tanto como lo producen ("La interdependencia" 117). De acuerdo con el crítico, el ambiente galdosiano no es ni más ni menos que la compleja relación o interdependencia de los personajes, la cual se basa en el concepto dinámico de la vida que Pérez Galdós heredó de Cervantes, pero que desarrolló en un modo más intencionado. Earle destaca dos elementos fundamentales del concepto: en primer lugar, el movimiento (salidas, choques, encuentros, búsquedas, entre otros) que constituye el escenario y el ambiente de sus obras y, en segundo lugar, el personaje centrífugo, "o el que aparece en la obra con su carácter e inclinaciones ya hechos, y que vive siempre desde dentro hacia afuera" ("La interdependencia de los personajes galdosianos" 117). Según el crítico, el estilo, los personajes y la estructura galdosianos se originan a partir de estos dos elementos

dinámicos. Asimismo, el ambiente en la obra de Galdós se produce por los elementos mencionados.

Por otro lado, Earle sostiene que el espacio en las novelas de Galdós se concibe como un escenario bien delimitado, un mundo finito en el que no se pierde el menor detalle. A pesar de que la realidad que describe Pérez Galdós parece laberíntica dada su complejidad, se caracteriza por ser fija, "es una realidad conocida experimentalmente, casi se podría decir cíclica, en que lo visto y vivido se vuelve a ver y a vivir en recuerdos, analogías activas, sueños y hasta alucinaciones" (Earle, "La interdependencia" 118). Para Earle, la posibilidad de relacionar personajes con los espacios vitales en los que se desenvuelven implica también el manejo de espacios simbólicos. El crítico da el ejemplo del personaje de Torquemada quien se comunica con su hijo Valentín en una alcoba oscura, la cual coincide simbólicamente con la oscura consciencia del usurero, región que alberga el egoísmo, la concupiscencia, el orgullo paterno y la superstición (Earle, "La interdependencia" 120). Wright coincide con Earle cuando expresa que las casas, los cuartos, los muebles y otras estructuras espaciales tienen para Galdós un valor simbólico ("Secret Space in Pérez Galdós' *La de Bringas*" 76). Soraya Sádaba, por su parte, argumenta que en las novelas de Galdós el elemento simbólico tiene tal importancia que supera los presupuestos realistas y permite la creación de obras más complejas y ricas en cuanto a la transmisión de ideas se trata (70). Según la autora, las casas y las calles madrileñas, aunque simulan las verdaderas, tienen también un valor alegórico. Igualmente, el movimiento de los personajes, aunque parecería insignificante, pasa a formarse sobre una base simbólica.

A pesar de que el espacio comprendido así, especialmente en su vinculación con los personajes, no es de por sí un fenómeno exclusivo de Galdós, la singularidad del escritor es que logra que la realidad novelística casi parezca emanar de los entes de la ficción, impresión pocas

veces igualada en su época (López-Landy 20). El mundo galdosiano está estrechamente vinculado con la existencia moral y psicológica de sus personajes, logrando así la concepción de un mundo complejo y profundo. Como sostiene Gold, "in light of the realist novel's impulse toward documentation and naturalism's emphasis on the power the environment wields in channeling the course of individual development, seemingly trivial details of décor and decoration become part of both the cultural and hermeneutic codes of the novel" (25). Así las cosas, los objetos y el decorado de los espacios dentro de la novelística galdosiana tienen implicaciones que van más allá de su función decorativa; es decir, aunque parezcan triviales, los objetos en el mundo de Galdós son signos que encierran significados importantes.

William Risley, por su parte, comenta que este acercamiento al espacio en Pérez Galdós responde a su visión de la novela como un documento social y moral en la que los lugares son utilizados principalmente para propósitos de caracterización de los personajes y como atmósfera con consideraciones morales (29). El crítico entiende, que además de proporcionar el lugar indispensable donde la acción ocurre, los escenarios son, por un lado, un medio de revelar y evaluar los personajes y, por otro lado, una atmósfera psicológica y moral vibrante, la cual es esencial para el progreso de la acción, así como para la delineación del carácter de los personajes (29). Risley considera que los espacios son claves para los personajes, las acciones y los temas, ya que indican obsesiones personales, defectos morales, etc. y proveen el fondo para el desarrollo de la trama (40). Así, por ejemplo, el orden, la limpieza y la pulcritud significan una vida ordenada, rectitud moral y solidez general del personaje, mientras que el desorden, el polvo y el sucio representan desobediencia, negligencia, tedio y estancamiento (Risley 36). De esta manera, la tendencia de cargar lugares y objetos con significados atados a personajes responde a un intento de manipular de forma menos deliberada tales detalles, lo que resulta en descripciones

menos explícitas y más sugeridoras (40). De acuerdo con el crítico, los objetos y la decoración establecen el tono del personaje tan inequívocamente que el narrador no tiene por qué inmiscuirse (35).

Al igual que ocurre con la progresiva interiorización de los espacios en la narrativa decimonónica, en *La de Bringas* resalta el cambio del rango geográfico amplio y las muchas localidades de las novelas anteriores de Galdós a casi un uso exclusivo de interiores y cuartos. Esto sugiere la progresión hacia una representación de la realidad más profunda que tome en cuenta las relaciones humanas más profundas y la psicología de la vida íntima (Risley 32). En esta novela los escenarios principales son casi exclusivamente habitaciones y salas; no hay exteriores significativos. Los espacios están distribuidos entre interiores y exteriores a razón de cinco a uno respectivamente, estructura que es constante en obras posteriores de Galdós (Risley 30). Para Risley, la naturaleza más interna de la novela y la adaptación de los escenarios a los personajes explican el cambio (30). Wright, por su parte, considera que, en esta novela, la circunscripción al espacio privado y el énfasis en la estructura y los objetos caseros, como paredes, puertas, cajones y armarios se hace más evidente que en cualquier otra novela de Pérez Galdós ("Secret Space in Pérez Galdós' La de Bringas" 75). De ahí la importancia de trazar los orígenes de la interiorización de los espacios en el siglo XIX y comentar sobre las implicaciones que tiene en la novelística de Galdós, particularmente en *La de Bringas.*

Podemos observar que el espacio para Galdós ejerce una función muy importante en la sintaxis narrativa de sus obras. El escritor no lo concibe como simplemente el lugar donde se sitúa la acción; en sus obras el espacio tiene un rol fundamental en el desenvolvimiento de la trama y el desarrollo de los personajes. Así las cosas, la creación literaria de Pérez Galdós va necesariamente acompañada de los elementos espaciales. Como obras realistas, las novelas del

escritor muestran una preocupación por la elaboración de espacios que, no solamente le confieren a la obra una sensación de realidad, sino que además cumplen con otros propósitos más importantes, particularmente en su relación con los demás elementos de la narración. El espacio y los escenarios son indicadores muy precisos de la acción, la trama y los rasgos de los personajes. A través de ellos, Pérez Galdós conforma y organiza la estructura de sus novelas. En cuanto a la interiorización de los espacios en la narrativa decimonónica, vemos que fue el resultado de un largo proceso que involucró distintas transformaciones sociales, históricas y económicas y que se evidencia en la creación novelística de nuestro escritor. De este modo, con la representación de los espacios interiores, Pérez Galdós refleja los cambios sociales y concibe un nuevo arte de novelar, basado ante todo en la observación de la realidad y dirigido a un público, los burgueses, obsesionado con los objetos, las cosas y la decoración de los espacios que ocupan. Estos espacios, a su vez, se erigen como el resguardo del ser ante las transformaciones sociales y como el albergue de los valores de esta nueva clase.

Una vez examinados las causas y los efectos sociales y literarios de la interiorización del espacio en el siglo XIX, así como la estética galdosiana dentro del Realismo, en el siguiente capítulo, analizaremos algunos de los espacios interiores en *La de Bringas*, que tienen como denominador el estar ocupados por la mayoría de los personajes de la obra, es decir, son espacios comunes. Entre los espacios a analizar, por su importancia en términos de la acción y del desarrollo de los personajes, se encuentran el Palacio Real y la casa de los Bringas, junto con sus dormitorios, pasillos, jardines y objetos que los ocupan. El análisis de los espacios tendrá un acercamiento ecléctico y consistirá, como propusimos en la "Introducción" de esta investigación, de tres niveles: semántico, social y arquetípico-simbólico, de manera que se utilizarán como punto de partida los postulados teóricos expuestos en el capítulo uno de este estudio.

Capítulo 3: Espacios comunes

1. Consideraciones generales

El análisis del espacio narrativo en *La de Bringas*, como se concibe en esta investigación, parte primeramente del estudio de lo que hemos denominado espacios comunes, los cuales comprenden los lugares en los que se desenvuelve la mayoría de los personajes, entiéndase el Palacio Real y la casa de los Bringas. Estos espacios se erigen como los elementos estructuradores de la trama de la obra, pues actúan como organizadores de la sintaxis narrativa y como soporte novelesco. Igualmente, son los que determinan en gran medida la acción, pues es en ellos donde se establecen las relaciones entre los personajes. La razón por la que escogimos estos espacios es porque tienen una mayor relevancia en términos del desarrollo de la trama y de los significados que en ella se encierran, tanto relacionados estrictamente con la novela, como con elementos históricos, económicos y sociales.

Para realizar nuestro estudio, analizamos los espacios escogidos a partir de tres acercamientos específicos. En primer lugar, se analizan el Palacio Real y la casa de los Bringas, junto con sus jardines, dormitorios y objetos, teniendo en cuenta la carga semántica que poseen. Como vimos en el capítulo uno del presente estudio, el acercamiento semántico no puede verse separado de los elementos sintácticos de la narración. Es por eso que en este capítulo se le presta especial atención a la relación entre significado y sintaxis narrativa con respecto del espacio, especialmente a cómo este abre paso a la configuración de los elementos que estructuran la novela. De esta manera, se estudia, por ejemplo, la conexión entre el espacio narrativo y los personajes con el fin de determinar los significados que encierra dicho vínculo. En segundo lugar, se presta atención a la relación entre espacio narrativo y sociedad, específicamente a cómo la construcción textual del Palacio Real y la casa de los Bringas remite al contexto social,

político y económico de la España de la segunda mitad del siglo XIX. Así pues, este acercamiento se centra en la estructuración de los espacios comunes a partir de una crítica implícita hacia la clase social emergente, la burguesía, y la aristocracia española. Por último, se analizan ambos espacios en cuanto al valor arquetípico-simbólico que poseen, utilizando las propuestas de Bachelard, Lotman, entre otros críticos.

2. El Palacio Real

2.1. Acercamiento semántico

El Palacio Real tiene en *La de Bringas* un valor de suma importancia, pues no solo es el lugar donde se lleva a cabo la mayoría de la acción, sino que además su descripción y constitución revelan una multiplicidad de significados que están atados a la estructura misma de la obra y a los elementos sintácticos que la componen. En ese sentido, el Palacio se erige, como sostiene Arroyo Díez, en protagonista implícito, entre otras cosas porque es el espacio que aporta realismo y contingencia a la obra (31). Desde el final de *Tormento*, obra que le antecede a *La de Bringas*, el lector se entera de que la familia Bringas se muda al segundo piso del Palacio Real, lugar que el narrador compara con una verdadera ciudad, "asentada sobre los espléndidos techos de la regia morada" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 65). El Palacio es un espacio que alberga múltiples familias que de algún modo u otro son favorecidas por la realeza. Al acoger a estas personas, el edificio sufre ciertas transformaciones, no solo arquitectónicas —cuando las familias que van integrándose modifican poco a poco los aposentos del Palacio— sino también léxicas, puesto que la denominación de "ciudad" en lugar de "palacio", da paso a la sustitución léxica de los lugares dentro del edificio. Por esta razón es que el narrador señala que llamaría a los pasillos

calles o a ciertos espacios plazoletas (Pérez Galdós, *La de Bringas* 66). Es decir, el acto de nombrar ciudad al palacio conlleva necesariamente a la reconceptualización de los espacios que contiene. De esta forma, por su tamaño y por su función dentro de la novela, entrar y caminar por el Palacio supone para el narrador un proceso de adaptación de los términos léxicos, mediante el cual pasa a describir como ciudad, un espacio más reducido que, en términos de la novela, funge como una representación a menor escala de Madrid. No obstante, renombrar los espacios es para el narrador un proceso enigmático y a la vez problemático, debido a que, por la naturaleza del espacio palaciego, no puede decidir qué nombres darles los lugares que el edificio contiene: "La claridad del día . . . penetraba a lo largo de los pasadizos, callejones, túneles o como quiera llamársele . . ." (Pérez Galdós, *La de Bringas* 66). De este modo, es imposible para el narrador reducir el espacio palaciego a una categoría única y estática. Este dato le provee al lector una pista muy importante que, junto a otros detalles de la novela, le indican que, tanto los espacios que presentará, como las acciones que en ella se llevan a cabo, son igualmente muy inestables y cambiantes.

Por otro lado, es interesante la forma en la que Galdós se vale para describir el Palacio Real. Galdós utiliza la técnica del "porta-miradas", personaje cuya misión principal es insertar habilidosamente las descripciones a través de la mirada (Zubiaurre 52). En este caso, se trata de un narrador que viene acompañado de otro personaje, Manuel Pez, y va a visitar a Francisco Bringas. Como parte de esta misión, Galdós utiliza a su narrador para describir minuciosamente el edificio. Así las cosas, Pérez Galdós hábilmente "borra y difumina al máximo las suturas", en palabras de Hamon, que supone el desfase entre el sentido temporal de la narración y la interrupción de dicho tiempo con la inserción de la descripción del Palacio. Cabe aclarar que, como se observa, el narrador de *La de Bringas* no es el típico narrador omnisciente de la novela

decimonónica, sino que es un narrador que se mueve entre la omnisciencia y la observación, producto de la relación de conocido que establece con los personajes de la novela[27]. La posición privilegiada del narrador le permite al lector adentrarse junto a él en el Palacio y descubrir cómo es el espacio. Así lo expresa el narrador cuando indica que "viendo por fuera la correcta mole del alcázar, no se comprenden las irregularidades de aquel pueblo fabricado en sus pisos altos" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 67). De manera que, como señala Hamon, el narrador, no solo se encarga de describir los espacios, sino que además sostiene con el lector un tipo de "beligerancia enunciativa" acerca del saber y la competencia léxica y enciclopédica de ambos (51). En este caso, la competición de capacidades es aún mayor, porque, al estar el narrador en una postura ventajosa, puede fácilmente caminar y pasear por la estructura, acto difícil de realizar para la mayoría de los destinatarios de su relato e imposible para el lector moderno. El narrador sabe esto y por eso sus palabras "viendo por fuera" acentúan el hecho de que existen "personas" como él, que son las que pueden observar el Palacio Real desde adentro, mientras que a otras solamente se les permite "ver por fuera".

La cita antes mencionada acentúa la postura del narrador como un ser privilegiado que tiene la oportunidad de, no solo relatar la vida de los personajes de la obra, sino también de caminar libremente por espacios vedados a otras personas. Como sabemos al final de la novela, el narrador tiene a su cargo la administración del Palacio Real en tiempos de revolución, además de que visita a Bringas para pedirle un favor por recomendación de Pez, amigo de ambos. Se trata, pues, de un burócrata que utiliza su puesto y conexiones para adquirir favores y posiciones ventajosas. Es un sujeto a quien el sistema en el que vive le ha beneficiado, de ahí que pueda

[27] Al respecto, Geoffrey Ribbans sostiene que el narrador galdosiano es un individuo propenso a las debilidades humanas y sujeto, como cualquier otro humano, a la ignorancia y el prejuicio. Añade que este se caracteriza porque habitualmente habla en un tono exagerado e hiperbólico, además de que presenta ciertas limitaciones por posicionarse a cierta distancia del autor implicado (61).

entrar sin impedimentos a un lugar como el Palacio Real. Por tanto, el acceso a posiciones privilegiadas y, en última instancia, al dinero, es lo que le permite al narrador, convertido en personaje, la movilidad social y espacial. Vemos que el sistema capitalista y burocrático afecta de distintas formas a los sujetos y, por ende, a los espacios que estos ocupan y pueden acceder. Así sucede, por ejemplo, con doña Cándida, burguesa en ruinas, quien, aunque vive en el Palacio, debe conformarse con un apartamento pequeño en el barrio más humilde (Pérez Galdós, *La de Bringas* 77). En este caso, doña Cándida, por carecer de medios económicos, no puede vivir en un espacio a tono con sus aspiraciones y su pasado de esplendor. Contrario al narrador, doña Cándida ve la movilidad social y espacial como un paso prácticamente imposible dada su situación económica, entre otros factores.

Este "viendo por fuera" desvela, por otro lado, significados vinculados con el proceso de creación narrativa y la construcción del espacio literario. Diferenciar entre un "adentro" y un "afuera" y, en última instancia, privilegiar el "adentro", apuntan a un proceso de interiorización del espacio que es cónsono con los cambios sociales y literarios que surgieron en el siglo XIX[28]. Así pues, el narrador, aunque se siente favorecido por ser quien tiene la oportunidad de "ver por dentro", invita al lector a adentrarse con él al edificio, para que pueda conocer lo que el Palacio esconde, en este caso, la vida de sus habitantes, así como sus "irregularidades", que son más sociales y morales que arquitectónicas. Por esta razón, esta cita es precisamente la llave para entender el proceso de interiorización del espacio en la novela. A partir de este momento casi todas las acciones se llevan a cabo en espacios interiores y el lector comienza a conocer cómo es verdaderamente la vida en el Palacio.

La interiorización viene acompañada de otro proceso que se lleva a cabo a lo largo de toda la novela y que se inicia en el capítulo uno con la descripción del cenotafio de pelos; se trata

[28] Este punto se trabaja con mayor detalle en el capítulo dos de este estudio.

de la miniaturización del espacio, la cual apunta a una novela cada vez más centrada en los aspectos privados y en la psicología de la vida íntima. No se trata ya de un rango geográfico amplio o de muchas localidades y escenarios externos, sino que la acotación del espacio novelesco en *La de Bringas* tiene que ver necesariamente con la naturaleza más interna de la novela decimonónica. En efecto, el Palacio Real representa a un Madrid en miniatura, puesto que, en primer lugar, en él convergen las distintas clases sociales que se hallan en la ciudad. Así lo expresa el narrador cuando sostiene que "esta ciudad, donde alternan pacíficamente aristocracia, clase media y pueblo, es una real república que los monarcas se han puesto por corona, y engarzadas en su inmenso circuito, guarda muestras diversas de toda clase de personas" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 65). De esta forma, la estructura palaciega no es sino una representación de la diversidad social de la España del momento, lo cual resulta inusual dada su función de albergue de la nobleza. No obstante, al analizarlo como parte de las transformaciones sociales y políticas del momento, el Palacio resulta ser el espacio ideal con el que Galdós cuenta para escribir una obra, que, entre otras cosas, muestra una España caracterizada por el movimiento y la confluencia de las distintas clases sociales.

Este último aspecto es el que da forma a la descripción que el narrador realiza del Palacio. Según lo describe, el edificio se caracteriza ante todo por su carácter caótico, laberíntico, desproporcionado y desordenado, que hace que junto a Pez se pierdan. Al respecto, comenta el narrador:

> . . . durante un siglo no se ha hecho allí más que modificar a troche y moche la distribución primitiva, tapiando por aquí, abriendo por allá, condenando escaleras, ensanchando unas habitaciones a costa de otras, convirtiendo la calle en vivienda y la vivienda en calle, agujerando paredes y cerrando huecos. Hay escaleras que

> empiezan y no acaban; vestíbulos o plazoletas en que se ven blanqueadas techumbres que fueron de habitaciones inferiores. Hay palomares donde antes hubo salones, y salas que un tiempo fueron caja de una gallarda escalera. Las de caracol se encuentran en varios puntos, sin que se sepa a dónde van a parar, y puertas tabicadas, huecos con alambrera, tras los cuales no se ve más que soledad, polvo y tinieblas. (Pérez Galdós, *La de Bringas* 67-68)

Al igual que las personas que lo habitan, el Palacio se destaca por la diversidad de formas y las múltiples transformaciones. Cobijar personas de distintas clases sociales supone la modificación de los espacios que ocupan, de acuerdo con sus posibilidades económicas y el uso que les darían. De esta forma, la forma en la que se conforman los espacios de la estructura palaciega dice mucho sobre sus habitantes. En este sentido, el espacio narrativo está estrechamente relacionado con la situación económica y la clase social a la que pertenecen sus moradores. Sobre el particular, resulta interesante la atención que el narrador le confiere a las puertas de los apartamentos del Palacio. Nos dice que hay algunas recién pintadas y adornadas con un lujoso cordón de seda, mientras que otras están despintadas y apolilladas. Con solo observar las puertas, el narrador infiere cómo es el espacio detrás de estas: "Con tal signo algunas viviendas acusaban arreglo y limpieza, otras desorden o escasez, y los trozos de estera de alfombra que asomaban por bajo de las puertas también nos decían algo de la especial aposentación de cada interior" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 66).

Más aún, el espacio que habitan algunos personajes dentro del Palacio es un signo de su estatus económico y social en ruinas. Así, por ejemplo, la habitación que ocupa doña Cándida apunta hacia un progresivo empobrecimiento y una creciente estrechez económica. El aposento de Cándida es, según la mujer, un espacio pequeño y estrecho que se destaca por imperfecto e

inacabado: "¡Es un horror!..., se cae un tabique... el estuco perdido... los baldosines teclean bajo los pies…. Acostumbrada a ver mis cosas arregladas me abruma la estrechez, la falta de espacio..." (Pérez Galdós, *La de Bringas* 71-72). En la vivienda del personaje permea el desorden y la falta de estabilidad; Cándida no sabe cómo ni dónde acomodar sus vajillas, cuadros y muebles, ya desgastados. Ante tal desorden, el narrador nos cuenta sobre el desagrado de Cándida porque la vieran de esa forma, puesto que, para ella, aquel era un lugar impropio de su jerarquía. Es por ello que Cándida se excusa, "me he instalado aquí provisionalmente", y no les permite a los hombres pasar adentro. Luego, nos enteramos de que la mudanza del personaje al Palacio Real no se debe a una petición de la Reina, como así lo afirmara la mujer, sino a un favor que le hiciera la soberana. El narrador, además, da a conocer que Cándida vive en el ala de Oriente, el barrio más humilde de la ciudad palaciega. En ese aspecto, la descripción que se hace del edificio y de sus ocupantes se asocia directamente con la reducción del espacio vital y con una marcada decadencia en la vida de los personajes.

La miniaturización de la realidad tiene como resultado la estrechez espacial y el posterior confinamiento de los personajes en los ámbitos del Palacio. Cándida no es el único personaje que padece las consecuencias de la reducción de su espacio vital, pues lo mismo le sucede a Rosalía. Al respecto, Wright señala que la estrechez y el confinamiento de las circunstancias físicas de Rosalía, particularmente del apartamento donde reside, reflejan la gradual restricción de su condición espiritual y emocional ("Secret Space" 77). El Palacio Real implica, entonces, el alejamiento de la gente del pulso de la vida española (Risley 39). La ciudad madrileña, por su parte, carece de atractivo para Rosalía; por el contrario, para la mujer, la ciudad es un espacio de opresión, hastío e indignidad: "Cuando veía a los habitantes de los barrios más populares posesionados de las aceras, ellos en mangas de camisa, ellas muy a la ligera, los chiquillos medio

desnudos enredando en el arroyo, creía hallarse en un pueblo de moros, según la idea que tenía de las ciudades africanas" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 245). Como se revela en los capítulos finales de la novela, Madrid le resulta insoportable a Rosalía. Así, son frecuentes las alusiones al calor que hace durante el verano y al ambiente sofocante que permea en toda la ciudad, lo que, a su vez, se relaciona directamente con la frustración de Rosalía por no haber podido viajar al norte como todas las demás familias burguesas. La ciudad es para la protagonista una especie de cárcel: "¡Prisionera de Madrid durante la canícula, cuando todas sus relaciones habían emigrado!" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 220). De forma similar, la ciudad influye negativamente en el estado de ánimo de la mujer, más aún cuando ve irrealizables sus deseos de comprar vestidos y objetos caros:

> Pensando en estos y otros planes, recorría despacio las calles para volver a su casa; deteníase ante los escaparates de modas y de joyería, y hacía mil cálculos sobre la probabilidad más o menos remota de poseer algo de lo mucho valioso y rico que veía. La tristeza de Madrid en tal época aumentaba su tristeza. El sosiego de algunas calles a las horas de más calor, el melancólico alarido de los que pregonan horchatas y limonadas, el paso tardo de los caballos jadeantes, las puertas de las tiendas encapuchadas con luengos toldos, más son para abatir que para regocijar el ánimo de quien también siente en su epidermis el efecto de una alta temperatura y en su espíritu la nostalgia de las playas. (Pérez Galdós, *La de Bringas* 244)

Debido al calor del verano, la ciudad se compara con un horno, o bien con un infierno. Así lo expresa Milagros, amiga de Rosalía, cuando se queja de su situación económica: "Usted no sabe lo que es una situación como esta en que yo me veo. Vive usted en la gloria y no

comprende cómo nos retorcemos y nos achicharramos y aun blasfemamos los condenados en este infierno de Madrid...” (Pérez Galdós, *La de Bringas* 168). La respuesta de Milagros, ante su apuro por motivo de sus muchas deudas, es el confinamiento definitivo[29], aunque entienda que nunca llegará a concretarse:

> Si es lo que digo, me vendría bien encerrarme en un convento y no acordarme más del mundo. Pero mis hijos, mis pobres hijos... ¿Qué sería de ellos entonces?... Cuando case a María, ¡quién sabe...!, puede ser, puede ser que me decida a buscar descanso en la vida religiosa... Por lo menos, renunciaré al mundo y haré vida recogida en mi propia casa; no tendré más vestido que un hábito del Carmen, y aquí paz... Por las mañanas mi misa, por las tardes visitar a alguna amiga, y por la noche a casa... Acostarme tempranito, que es lo más saludable y... ¡Ay, qué rica vida! . . . . (Pérez Galdós, *La de Bringas* 168)

Por otra parte, en la descripción del recorrido que hacen el narrador y Pez se observa cómo la percepción que prevalece acerca del Palacio es claramente desfavorable (Arroyo Díez 254). Como comenta Arroyo Díez, la estructura no se le muestra en su belleza y grandiosidad, sino que se presenta como un “conjunto compacto, pesado, de carácter robusto. . . ” (254). Al respecto, el narrador llama al edificio “aquel laberíntico pueblo formado de recovecos, burladeros y sorpresas, capricho de la arquitectura y mofa de la simetría” (Pérez Galdós, *La de Bringas* 69). Se trata de un edificio irónicamente imperfecto del que se desprenden significados importantes. La desorganización, la yuxtaposición de cuartos, escaleras, salones, entre otros ámbitos, y la disonancia espacial vaticinan la falta de estructura y el caos que surgirán en las relaciones familiares de los Bringas. De este modo, el espacio se convierte en expresión de los

[29] La alusión al confinamiento por parte de Milagros es otra muestra más de los efectos negativos que tiene el acotamiento del espacio en los personajes.

personajes y, en cierta medida, la caracterización de estos y la descripción del Palacio Real convergen en una misma esencia. En este caso, la relación metonímica entre personaje y espacio es lo que le permite al narrador augurar el futuro de los personajes. Por ende, cuando el narrador concibe el edificio como un espacio caótico, anuncia cómo será la conducta y la consciencia de los personajes. Sobre el particular, Arroyo Díez añade que el Palacio es la imagen del caos en el que vive la familia Bringas debido a las dos actividades en las que se pierde el matrimonio: la pasión por los trapos y la elaboración del cenotafio (134). Los conflictos asociados a la obsesión de Rosalía por la ropa encuentran su expresión metonímica en la forma desorganizada del edificio, preludio del desorden moral en el que caerá Rosalía cuando finalmente se entrega a Manuel Pez (Arroyo Díez 255).

Por otra parte, como sostiene Arroyo Díez, por considerársele un laberinto, el Palacio se muestra como una obra estéril y muchas veces inservible en su construcción, porque no conduce a nada, ni desde el punto de vista arquitectónico, ni desde el punto de vista institucional, cuando a la Monarquía le suscite otro caos: su derrocamiento al estallar la Revolución (134). Ejemplo de esto es la cantidad excesiva de escalones —ciento veinticuatro— que tenía que subir Francisco Bringas para llegar desde el patio al segundo piso del Palacio (Pérez Galdós, *La de Bringas* 65). De igual forma lo es la mención de escaleras que empiezan y no acaban, salas abandonadas, escaleras de caracol que no se sabe a dónde van a parar, entre otros lugares. (68). Si bien el Palacio tiene entre sus funciones la de albergar a los conocidos de la Reina, el narrador enfatiza en varias ocasiones cómo dentro de su estructura hay habitaciones y espacios sin función alguna, espacios que solo albergan la soledad, el polvo y las tinieblas.

Por otro lado, el Palacio acoge dos espacios cuasi-exteriores, la terraza y el jardín, los cuales desvelan significados importantes sobre la caracterización de los personajes. El primero,

la terraza, es un espacio de solaz y distracción para Rosalía y Manuel Pez debido a que representaba un alivio ante el calor del verano, además de ser lugar de conversación (Pérez Galdós, *La de Bringas* 106). Como relata el narrador, Rosalía y Pez aprovechaban las tardes de calor para pasear por la terraza, lugar monumental que recordaba los fondos arquitectónicos de las obras de varios pintores (Rubens, Veronés y Vanlóo) y que compelía a la pareja armonizar su apostura y su paso con la majestuosidad de la escena. De acuerdo con Arroyo Díez, es usual que Pérez Galdós recurra en sus novelas a la pintura para delimitar el perfil de un personaje (177). En el caso de Rosalía, la mención de las obras de estos pintores y también la denominación del personaje como "la ninfa de Rubens" pretende comparar la fisonomía y las aspiraciones del personaje con los cuerpos carnosos y robustos de las mujeres típicas del pintor holandés. En ese sentido, la caracterización que hace Galdós del personaje de Rosalía remite a una imagen sensual y ostentosa. Por consiguiente, la escena que se recrea de la terraza en conjunto con los personajes que pasean por ella se destaca por su suntuosidad y majestuosidad, al menos a primera vista. Esto sería cierto si no supiéramos de antemano que quien describe la escena es un narrador irónico (Ribbans 60). Así pues, la imagen que recrea de la terraza responde más bien a la aspiración de Rosalía de ser semejante a la aristocracia y de ser considerada una mujer elegante y bien vestida.

Por otra parte, a pesar de que la imagen del jardín remite a distintos significados relacionados con el erotismo (Finney 22), en *La de Bringas*, el jardín aparece asociado, más bien, con el afán de Rosalía con el buen vestir y los trapos. Gail Finney en su ensayo "Garden Paradigms in 19th-Century" da cuenta de las categorías en las que se ha dividido el cronotopo del jardín, siendo una de estas el jardín como enclave erótico (183). Finney señala que, como el único remanente de la naturaleza en un espacio domesticado, el jardín sirve en la novela

decimonónica de espacio en el que los personajes ceden al deseo sexual y cometen adulterio (22). Sin embargo, en *La de Bringas,* Pérez Galdós utiliza el jardín con un propósito distinto, puesto que no existe referencia alguna a la actividad sexual, sino que más bien, es el espacio en el que Rosalía y Pez conversan sobre los asuntos relacionados con el matrimonio de Pez y, principalmente, sobre las preocupaciones textiles de Rosalía. Estas confidencias eran el "fruto sabroso"[30] del que se servía la pareja en sus paseos. Así lo evidencia el narrador luego de escuchar una de estas conversaciones:

> La pobrecita no podía lucir nada, porque su marido... Ante todo, no se cansaría de repetir que era un ángel, un ser de perfección... Pero esto no quitaba que fuera muy tacaño y que la tuviese sujeta a un mal traer, deslucida y olvidada . . . Porque ella tenía que alternar con las personas de más viso, con títulos y con la misma Reina; y Bringas, no viendo las cosas más que con ojos de miseria, se empeñaba en reducirla al vestidito de merino y a cuatro harapos anticuados y feos. ¡Oh!, lo que ella sufría, lo que penaba para adecentarse era cosa increíble. ¡Sólo Dios y ella lo sabían! . . . . (126)

No obstante, cabe aclarar que el jardín en *La de Bringas* no ha perdido del todo su función de erotismo, en la medida en que se relaciona el buen vestir y los cuerpos con el carácter apetecible del objeto erótico. Es decir, los cuerpos de Rosalía y Pez son deseados en tanto y cuanto se conforman a partir de una vestimenta y una imagen elegantes. Por esa razón, la ropa que ambos personajes llevan puesta es lo que les confiere su valor de erotismo. Así pues, se trata de un erotismo que responde más bien al poder de la imagen personal en un mundo caracterizado por el culto a las apariencias y la afición al lujo. Para una sociedad capitalista, portar vestidos

[30] Pérez Galdós utiliza en varias ocasiones la imagen del fruto, en alusión al mito bíblico, para referirse a la pasión de Rosalía por los vestidos y las telas. En este caso, el fruto se relaciona con las exigencias del capitalismo, que hacen que el objeto de deseo sean el lujo y las cosas.

ostentosos es una señal de poder, por lo que los cuerpos que los lleven serán cuerpos deseados. Pez, como representante del poder burgués y hombre de posición económica acomodada, recibe la atención especial de Rosalía por su vestimenta:

> Vestía este caballero casi casi como un figurín. Daba gozo ver su extraordinaria pulcritud. Su ropa tenía la virtud de no ajarse ni empolvarse nunca y le caía sobre el cuerpo como pintada. Mañana y tarde, Pez vestía de la misma manera, con levita cerrada de paño, pantalón que parecía estrenado el mismo día y chistera reluciente, sin que este esmero pareciese afectado ni revelara esfuerzo o molestia en él. Así como en los grandes estilistas la excesiva lima parece naturalidad fácil, en él la corrección era como un desgaire bien aprendido. Llevaba a todas partes el empaque de la oficina, y creeríase que levita, pantalón y sombrero eran parte integrante de la oficina misma, de la Dirección, de la Administración, como en otro orden lo eran los volantes con membrete, el retrato de la Reina, los sillones forrados de terciopelo y los legajos atados con cintas rojas. (Pérez Galdós, *La de Bringas* 107-108)

Más aún, como comenta Akiko Tsuchiya, la vestimenta de Rosalía es un sustituto de la sexualidad (39). Presentar su cuerpo vestido elegantemente, de forma que cuerpo-vestido sean inseparables, es una forma de quebrantar el patriarcado, el cual mantienen el orden y el poder a través de la represión de la sexualidad femenina (Tsuchiya 39). Según la autora, el acto de adornar su cuerpo le confiere a Rosalía un medio de expresar sus deseos eróticos, así como cierto grado de poder (39). Es por eso que las escenas de la novela que se producen en el jardín, como la antes descrita, desvelan la relación entre la construcción de los cuerpos, enraizada en la vestimenta, y el erotismo como forma de poder. El jardín, como espacio de erotismo, es el lugar

clave en el que Rosalía puede utilizar la vestimenta como modo expresión de una imagen sensual, la cual, a su vez atraería y se complementaría con la de Pez, para quien la imagen física es también un signo sensual. La apariencia que Rosalía intenta proyectar es una forma en la que la protagonista exhibe su sexualidad reprimida, producto de un matrimonio carente de satisfacción sexual[31].

Inclusive, el corsé, pieza asociada con la opresión femenina, es para Rosalía una fuente de placer y una forma de amoldar el cuerpo según su gusto: "Si era abnegación, esta llegaba al extremo de presentarse delante del Sr. de Pez con el empaque casero más prosaico que se podría imaginar. La única presunción que conservaba era la de llevar siempre su mejor corsé para que no se le desbaratase el cuerpo" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 205). En esta escena, en la que Rosalía, dada la ceguera de marido, no se sentía de ánimos para vestirse elegantemente, no puede dejar a un lado el corsé cuando Pez viene de visita. Aquí se confirma la relación entre la vestimenta y la expresión de la sexualidad, provocada asimismo por la presencia de Pez. Según Tsuchiya, es evidente que el corsé está asociado en este contexto con la sexualidad y se vuelve inseparable del cuerpo de Rosalía (38).

Como se observa, la obsesión de Rosalía por los "trapos" es una forma de ejercer poder sobre sí misma y su entorno. En ese sentido, el erotismo está relacionado con los cuerpos vestidos y la imagen de poder que remiten según los parámetros de la época. Así, un cuerpo adornado de vestidos lujosos será un cuerpo deseado. Vemos que Rosalía es capaz de subvertir, a su modo, los códigos patriarcales de su época y, a través de sus vestidos, logra un modo de expresión de su sensualidad. La vestimenta se convierte, entonces, en un tipo de código que solo puede ser descifrado por aquellos miembros de la sociedad que le dan un valor alto a la imagen física. De ahí que Bringas no fuera capaz de entender el porqué su esposa se afanaba por vestirse

[31] Este punto se desarrolla en el capítulo cuatro de esta investigación.

bien, contrario a Pez, quien parecería manejar bien el código que representa la vestimenta y lo utiliza a su favor. Podemos señalar entonces que ambos, Rosalía y Pez, comparten un mismo código con el que se vale el narrador para dar a conocer, desde temprano en la novela, los motivos que llevan a la pareja a cometer adulterio, como se revela hacia el final de la obra. El jardín, en este caso, sirve como marco de fondo que, dada la imagen de erotismo con la que se relaciona, se convierte en el lugar ideal para el despliegue de la sensualidad por parte de Rosalía y Pez[32].

2.2. Acercamiento social

En el plano social, lo primero que resalta del Palacio Real es que sirve como zona de cruce y tránsito de las clases sociales, como observamos anteriormente. El segundo piso del Palacio se caracteriza por albergar "pacíficamente" aristocracia, clase media y pueblo, por lo que muestra una diversidad de clases de personas. Así las cosas, el narrador describe tanto los lugares más cuidados y lujosos, como los más humildes, propios de la clase baja. A modo de cuadro costumbrista, el narrador detalla sobre un lugar específico del Palacio que, según Pez, le llamaban el barrio popular. Entre otras cosas, menciona a los niños que juegan a los soldados, las cuerdas de ropa puesta a secar y las cocinas con sus pucheros humeantes (Pérez Galdós, *La de Bringas* 68). Se trata de todo un espectáculo de la vida típica de las familias pobres.

La aglomeración de distintas clases sociales refuerza el proceso de miniaturización de la ciudad madrileña que Galdós realiza en *La de Bringas.* Así también, a través de la mención de la clase baja la novela hace una crítica a la burguesía empobrecida que se valía de las posesiones materiales que le quedaban para aparentar riqueza y un buen estatus económico, como es el

[32] Cabe aclarar que sería conveniente que en investigaciones futuras se estudien otros posibles significados relacionados con el jardín y la vestimenta como medios de expresión del erotismo y la sexualidad, particularmente en la construcción que de ellos hace Pérez Galdós y en las funciones que tienen en la novela.

ejemplo de doña Cándida. En este caso, el narrador se burla de los grandes planes que Cándida llevaría a cabo en su habitación palaciega, acción que denomina como "cacareadas grandezas" (72), de forma que ridiculiza el afán por aparentar que caracterizaba a la clase burguesa.

Este ambiente de falsedad y engaño se percibe asimismo con la alusión a las pinturas que decoran el Salón de Guardias y el Salón de las Columnas en el Palacio Real (Arroyo Díez 267). Se trata de pinturas monstruosas y groseras, ajenas al ambiente de lujo y refinamiento que se esperaría de un Palacio Real:

> Hay en el ala meridional de la terraza unas grandes claraboyas de cristales, protegidos por redes de alambre. Corresponden a la escalera principal, al Salón de Guardias y al de Columnas. Asomándose por ellas, 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 escocia 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. (Pérez Galdós, *La de Bringas* 85)

En este caso, como comenta Arroyo Díez, la descripción del lugar se realiza desde la perspectiva de Pez y el narrador, quienes visualizan el escenario desde la escalera (267). Por eso es que las pinturas parecen ser enormes, mientras que la alfombra parece una miniatura. La mención de las pinturas, según Arroyo Díez, tiene el fin de poner de manifiesto la falsedad que rodea el mundo de la corte, pues las familias que residen en el Palacio se jactan de que están cerca de la realeza, pero realmente viven de las apariencias y en la estrechez económica (267). Aquí la perspectiva extrema de la escena pone de relieve el efecto de ilusión que vivir en el

Palacio les confiere a las familias burguesas. La referencia al "cabalgar sobre nubes" y al "levantar en vilo la armazón del techo" de estos "angelones y ninfas" refuerza el modo de vivir efímero, ilusorio e inestable de la burguesía. De igual modo, la desproporción, el abandono y el desorden característicos del Palacio remiten a la hipocresía de una clase social que se vale de la falsedad y el engaño para llegar a sentir que es algo. Para Rosalía, vivir en el Palacio es un motivo de orgullo y vanagloria, aun cuando su relación con la monarquía es en calidad de servidumbre[33]. Igualmente, la descripción negativa del edificio no concuerda con las aspiraciones de lujo y extravagancias de sus habitantes; todos ellos, desde la burguesía, representada por doña Cándida y Rosalía hasta la nobleza, representada por Milagros, marquesa de Tellería, viven en ambiente de falsedad y superficialidad.

La hipocresía de la aristocracia y la burguesía tienen su punto más álgido en la escena de la tradicional comida de los pobres, descrita en el capítulo ocho. Se trata de una cena que cada año la reina les daba a doce mujeres y doce hombres pobres de la ciudad. Aquí, el narrador comenta en varias ocasiones la vergüenza que para aquellas personas representaba la cena: "¡Qué avergonzadas las infelices con sus vestidos de merino, sus mantones nuevos y sus pañuelos por la cabeza! ¡Verse entre tanta pompa, servidas por la misma Reina, ellas que el día antes pedían un triste ochavo en la puerta de una iglesia!..." (Pérez Galdós, *La de Bringas* 86). El narrador califica la escena de "espectáculo" y de "cuadro teatral", de manera que, hace hincapié en la farsa que representaba aquel supuesto acto de humildad. Interesantemente, las personas que presenciaron el evento se situaron junto a las claraboyas que estaban cerca del techo del salón. Nuevamente, el uso de la perspectiva de Galdós tiene importantes significados. En este caso, la

[33] Se debe recordar que, como señala en tono burlón el narrador, Rosalía provenía de una familia de criados palatinos (Pérez Galdós, *La de Bringas* 235).

altura en la que se encuentran los espectadores apunta hacia una sociedad enajenada de los asuntos y la vida de los más pobres.

La escena de los pobres es desveladora, por otra parte, de la marcada diferencia en cuanto a la distribución de los espacios entre las distintas clases sociales se refiere. Por eso, aunque los residentes del Palacio vivan lejos de la clase marginada, el acto de traerlos al Palacio y ofrecerles una cena, refuerza la oposición que existe entre los que tienen y los que no tienen, ya sea medios económicos o el favor de la reina[34]. El desfase entre favorecidos y marginados es evidente en la conformación de los espacios. En una sociedad capitalista, el hecho de que una clase privilegiada observe el espectáculo de los pobres, no solo refuerza una diferenciación fundamental entre ambas clases, sino que además reafirma la posición social de los aventajados. A pesar de que viven a espaldas de los más pobres, los habitantes del Palacio reconocen que viven en un lugar predilecto, por lo que no vacilan en marcar su diferencia y disgusto respecto del otro: "─Cada ceremonia de éstas le cuesta a mi tía muchas jaquecas y muchos disgustos, porque no sabéis las recomendaciones que recibe . . . .Tomasa, la moza de cámara, vecina mía, fue la encargada de lavar a tales doce ancianas pobres y cambiarles sus pingajos por los olorosos vestidos que se han puesto hoy. ¡Pobres mujeres! Es la segunda agua que les cae en su vida, y sería la primera si no se hubieran bautizado". (Pérez Galdós, *La de Bringas* 87). En ese sentido, la perspectiva inusual, empleada por Galdós para describir la escena de la comida de pobres apunta a un distanciamiento por parte de ambos grupos, de ahí que se tilde este acto como una humillación o una vergüenza para los pobres.

[34] Recuérdese que en el Palacio había un "barrio popular", conformado por personas de clase baja. A pesar de que no contaban con medios económicos, las personas de la clase baja que habitaban el Palacio contaban con el favor de la reina, aunque fueran en calidad de sirvientes. Esto les daba cierta superioridad respecto de aquellos que, aunque pobres como ellos, vivían fuera del Palacio.

Por otro lado, varios críticos relacionan el carácter laberíntico del Palacio con una crítica por parte de Galdós hacia la monarquía por ser incompetente y suponer el caos como institución (Arroyo Díez 140). Sobre este particular, Zubiaurre sostiene que el edificio refleja en dimensiones reducidas las intrigas de la aristocracia y la situación política de la España previo a la Restauración (234). Así pues, Galdós, en su construcción del universo palaciego señala implícitamente la desproporción, la burocracia y el caos provocados por la mala administración y la desorganización de la monarquía (Arroyo Díez 255). Ricardo Gullón añade que el Palacio es el espacio adecuado para presentar los procesos revolucionarios que acontecen en lo familiar y en lo histórico, "como determinados por una misma energía y por las mismas debilidades" (126). Wright coincide al señalar que la desintegración del matrimonio de los Bringas, del reino de Isabel II a raíz de la Revolución del sesenta y ocho y de Rosalía misma se muestran a través de una segmentación estrecha y una gradual, pero perceptible reducción del espacio ("Secret Space" 76). Por esa razón, tanto la degradación moral del Rosalía como el estado caótico al que se sume el país al finalizar la novela se presentan de forma paralela y nacen de un mismo espacio: el Palacio Real.

Otro aspecto interesante de la novela y que tiene repercusiones sociales es la pesadilla de Isabelita, la hija de Francisco y Rosalía, luego de presenciar la antes mencionada cena. La pesadilla de la niña confirma la falta de liderazgo de la Corona Española. Isabel sueña con muñecas que están en el Palacio y que gritan "¡Ya es la hora!" y luego aparecen desmembradas y retorciéndose a la acción de calor (Pérez Galdós, *La de Bringas* 89). No se habla de seres humanos, sino de muñecas con libreas, tricornios, pelucas, galones, todos elementos relacionados con la indumentaria, "no la humanidad, extraviada entre tanto esplendor" (Gullón 127). La mención de las muñecas tiene, por un lado, relación con el mundo de apariencias y vanidad de la

corte y, por otro lado, sugiere la concepción de los miembros de la monarquía como marionetas, controlados por los intereses de unos pocos. Dicho sueño, además, es uno de los presagios de la ya mencionada Revolución del sesenta y ocho.

La Revolución de septiembre del sesenta y ocho, denominada "La Gloriosa", tuvo como fin principal derrocar a Isabel II en un intento por crear un régimen político democrático. La Revolución buscaba acabar con la corrupción y los vicios de la oligarquía dirigente, además de terminar con la política monárquica viciada por la tiranía y el despotismo (Palacio Atard 371). Según Vicente Palacio Atard, el alzamiento fue el resultado de un proceso de quebrantamiento interno del poder, "flanqueado por una conspiración para derribarle [a la corona]" (388)[35]. Ante todo, la Revolución estuvo matizada por factores económicos. Como señalan Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, el exceso de inversiones en los ferrocarriles y la limitada inversión en la industria, entre otras causas, significaron la imposibilidad de un verdadero desarrollo económico (14). No obstante, como sostienen los autores, esto no impidió que la década del sesenta fuera un período de expansión económica, sobre todo por la gran circulación de dinero y crédito.

El período de expansión económica culminó con el "crack" del sesenta y seis, seguido por el "gesto" de Isabel II de proponer la venta de los bienes del Patrimonio Nacional. Por ello, la Revolución del sesenta y ocho contó con el apoyo de los financieros, los comerciantes, los contratistas y los propietarios; fue, en suma, una revolución burguesa y librecampista (Blanco y

[35] La Revolución se inició en la periferia del país, específicamente en Cádiz, desde donde fue internándose hasta llegar a Madrid en manos de los generales Juan Prim, dirigente del Partido Progresista y Francisco Serrano y Domínguez, cabeza de la Unión Liberal (Bly 5). Luego del golpe revolucionario, se estableció un gobierno provisional presidido por Serrano y se creó la nueva Constitución del 1869, la cual garantizaba ciertos derechos, como el sufragio universal y la libertad de culto, además de aprobarse la monarquía democrática como forma de gobierno. Luego, en el 1871, se eligió como rey a Amadeo de Saboya, hijo del Víctor Manuel II, rey de la recién unificada Italia. No obstante, debido a fuertes oposiciones y a la influencia de los distintos grupos con ideologías políticas muy variadas, Amadeo abdicó al trono en 1873. Sin otra alternativa, se proclamó la República en 1873 (Blanco Aguinaga, et al.).

Blanco Aguinaga 15). De este modo, aún tras la Restauración monárquica de 1875, ocurrió una expansión de la nueva burguesía y la pequeña burguesía, las cuales aspiraban a adoptar los valores aristocráticos y que, en términos generales, funcionaban por su dedicación al culto de las apariencias y al mundo del lujo y la elegancia (Blanco y Blanco Aguinaga 25). Es por eso que, como indican Blanco y Blanco Aguinaga, en los diversos pasillos, salones y escaleras del Palacio Real de *La de Bringas* aparecen no pocas veces juntos "los que son, los que han sido y los que quieren llegar a ser" (25).

Gullón, por su parte, sostiene que la selección del Palacio Real como punto central del espacio novelesco de *La de Bringas* facilita la integración de los dos planos más visibles del acontecer novelesco: el narrativo y el histórico (125). Al situar a Rosalía y a la Reina en un mismo espacio, Pérez Galdós impone una relación entre ambas figuras y, en un nivel más general, entre los sucesos de la vida de Rosalía y la Revolución del sesenta y ocho. Es el Palacio el lugar a donde llegan poco a poco los rumores de la Revolución, de manera que desde el edificio se anuncia el derrocamiento de Isabel II y a la vez se concretan las transformaciones sociales y políticas surgidas a raíz del levantamiento revolucionario. Estos cambios los vemos en el capítulo final de la novela cuando las familias que viven en el Palacio deben abandonarlo, entre ellas los Bringas, quienes se instalan en una casa modesta.

2.3. Acercamiento arquetípico-simbólico

Un acercamiento arquetípico-simbólico del Palacio Real remite al estudio del arquetipo del laberinto, dado que, como expusimos anteriormente, la característica principal del Palacio es su forma laberíntica y caótica. El laberinto es una de las imágenes arquetípicas que más ha resonado en la subconsciencia humana desde tiempos remotos (Fergus-Jean 1). Como sostiene

Oana Andreica, el laberinto tiene una larga historia que refleja la variedad de significados relacionados con su dimensión simbólica (7). Su larga evolución en la historia viene a ser el resultado de las distintas reformulaciones y cambios que ha sufrido. En su carácter arquetípico, la imagen y el mito del laberinto se han perpetuado en distintas culturas y épocas, pasando desde la prehistoria hasta nuestros días. El laberinto, al igual que todos los arquetipos, "es más bien una serie de imágenes 'que resumen la experiencia ancestral del hombre ante una situación típica, es decir en circunstancias que no son particulares de un solo individuo, sino que pueden imponerse a todo hombre...'" (Bachelard, *La tierra de las ensoñaciones* 236). En este caso, es un arquetipo que se asocia con los vagabundeos, la elección entre trayectorias, el perderse y confundirse, el enfrentarse al peligro, la dificultad, la ansiedad, la esperanza, la desesperación, el cautiverio, la desorientación y, en última instancia, el sobrevivir o el morir (Andreica 8). En pocas palabras, la desorientación espacial es la característica fundamental del laberinto.

Según Bachelard, un estudio completo del laberinto abarca tanto la vida nocturna como la vida despierta, por lo que el filósofo parte de un acercamiento onírico para analizar la imagen del laberinto. De acuerdo con Bachelard, las fuentes de la experiencia laberíntica son ocultas y las emociones que implican son, a su vez, profundas y primigenias (236). Al enfocarse en el aspecto onírico del laberinto, Bachelard acentúa el carácter arquetípico que este presenta, pues parte de una imagen colectiva que se traslada al inconsciente individual por medio del sueño:

> Todo laberinto tiene una dimensión inconsciente, una profundidad. Es esa dimensión angustiada la que deben revelarnos las imágenes tan numerosas y tan monótonas de los subterráneos y de los laberintos . . . . Perderse, con todas las emociones que ello implica, es pues una situación manifiestamente arcaica. (*La tierra de las ensoñaciones* 236- 237)

Así pues, para Bachelard, el arquetipo del laberinto está relacionado, no solo con la conexión entre estar perdido y un camino inconsciente, pero también con el sueño (Andreica 14). Más aún, según el filósofo, en nuestros sueños nocturnos retomamos inconscientemente la vida de nuestros ancestros viajeros (238). De esa manera, se hace una síntesis de las infelicidades y la angustia pasadas a partir del elemento de un camino difícil. Se observa, entonces, que en lo que se refiere al laberinto, Bachelard se aleja de los espacios felices, tal y como propone en su *Poética del espacio*. Sus formulaciones acerca del laberinto están marcadas por el sufrimiento, el hastío, el terror y la angustia que provoca en el soñador. Como comenta Andreica, el sueño laberíntico conjuga la agonía de un sufrimiento pasado y la angustia de un futuro mísero (14).

Por otra parte, el laberinto puede verse como un viaje hacia el centro de uno mismo (Fergus- Jean 3). De este modo, en *La de Bringas*, el narrador es quien inicia el viaje, pero no con miras a sí mismo, sino para entender la naturaleza del aparato monárquico español y de las familias que residen en el Palacio. Con la entrada al laberinto del Palacio Real, el narrador invita al lector a conocer los secretos de las vidas y las relaciones de los habitantes del edificio, más allá de lo que pudieran aparentar. Por eso es que a partir de la descripción que hace del Palacio, el narrador revela en detalle cómo viven allí los distintos personajes del relato. De esta manera, el viaje que emprende el narrador, viaje que está plagado de confusiones, desorden y caos, le informará sobre el estado de cosas de las familias que conforman su relato y de la España previo a la Revolución. Así pues, se trata de un recorrido, que, aunque se presenta de modo irónico, invita a la reflexión sobre lo que constituye el ser de la nación española y de las clases sociales que la componen, junto con sus valores, sus ideas y sus problemáticas.

Como sostiene André Peyronie, el uso de la imagen del laberinto en las descripciones de las ciudades es un cliché muy común en los textos modernos (704). Con la revolución industrial,

la ciudad se convirtió en el lugar que más comúnmente inspiraba la experiencia del laberinto. En el 1820 las grandes ciudades europeas comenzaron a reemplazar los edificios góticos y los pasadizos subterráneos como el lugar y el medio de la aventura. En un sentido general, según Peyronie, el laberinto moderno se caracterizó por la ambivalencia y se utilizó para ilustrar el viaje que lleva de la ignorancia al autoconocimiento, del anonimato a la identidad (704-705). En *La de Bringas,* por el rol que tiene en la obra, el narrador solo puede hablar de otros, por lo que la imagen que ofrece del laberinto del Palacio responde más bien a los personajes principales de la novela. En este caso, la imagen laberíntica podría verse como el símbolo de una Rosalía que, movida por el laberinto que supone su vivienda y su vida, descubre su nuevo rol al finalizar la novela, ante las transformaciones que ocurren en su entorno. Así también podría simbolizar el camino, caótico y desordenado, que condujo a la protagonista a tomar las riendas de sí misma y de su casa, aunque esto significara su degradación moral. La degradación, tanto de Rosalía como de la monarquía se nos anticipa, según expusimos anteriormente, a través del sueño de Isabelita, por lo que el vínculo entre laberinto y sueño se confirma desde los inicios de la novela. Así pues, igual que plantea Bachelard, en la novela, el laberinto del Palacio y los significados que a este se adscriben producen en la soñadora, Isabelita, sufrimiento y angustia. La reacción de la niña hacia la pesadilla reafirma su carácter terrorífico:

> Al llegar aquí, la pobre niña sentía empapado enteramente su ser en una idea de blancura; al propio tiempo una obstrucción horrible la embarazaba, cual si las cosas que reproducía su cerebro, muñecos y Palacio, estuvieran contenidas dentro de su estómago chiquito. Con angustiosas convulsiones lo arrojaba todo fuera y se contenía el delirar, y ¡sentía un alivio...!. (Pérez Galdós, *La de Bringas* 89-90)

Al valor desordenado y angustiante del laberinto se le añade su carácter enigmático. Como comenta Gullón, el primer recorrido del Palacio tiene el carácter de una exploración por regiones no solo desconocidas, sino también enigmáticas (114). La referencia a callejones, túneles, pasadizos, "puertas telarañosas", "estancias solitarias", etc. le confieren al lugar un matiz de misterio y aventura. Así lo confirma el narrador cuando afirma que "el laberinto nos atraía" o que "la idea de perdernos no nos contrariaba mucho, porque saboreábamos de antemano el gusto de salir a fin a puerto sin auxilio . . ." (Pérez Galdós, *La de Bringas* 67).

Por último, Elizabeth Fergus-Jean señala que un rito principal asociado con el laberinto es el "conocer al monstruo" (3). Según la crítica, cuando entraba al mundo subterráneo, el iniciado debía encontrarse con el monstruo/guardián del laberinto, el cual bien podía simbolizar el demonio interno del individuo o el de la sociedad colectiva. En *La de Bringas,* el monstruo con el que se encuentra el narrador es el falso ser que vive aparentando lo que no es y que anhela convertirse en lo que nunca será. De igual modo, se trata de los valores ilusorios de una sociedad al borde del caos y la ruina. La lucha entre el orden y el caos, contenida en la imagen del laberinto, resalta en la descripción del Palacio Real. Esto se relaciona con el laberinto como el vehículo de la transformación metafórica (Fergus-Jean 6). La transformación del Palacio durante un siglo es lo que le ha dado su carácter laberíntico: "durante un siglo no se ha hecho allí más que modificar a troche y moche la distribución primitiva" (67-68). De esta manera, la característica primordial del edificio, su constante variación, se asocia directamente con los cambios surgidos en la sociedad española.

3. La casa de los Bringas

3.1. Acercamiento semántico

Como consecuencia de la interiorización de los espacios propia del siglo XIX, la casa es sin duda uno de los espacios más significativos de la novela decimonónica. Es un lugar privilegiado en el plano social y especialmente en la literatura. En las novelas de Benito Pérez Galdós, la casa es de igual modo un espacio muy importante para el desenvolvimiento de la acción. Pero, lejos de considerársele como el espacio-refugio, la casa presenta una connotación altamente negativa; es un espacio cargado de negatividad (Arroyo Díez 61), lo que se relaciona estrechamente con el modo de vida de los personajes y con sus pasiones, frustraciones, pensamientos y actitudes. Como sostiene Arroyo Díez, la casa suele representar opresión en las obras de Galdós, todo lo contrario con lo que sucede con los espacios exteriores que representan la libertad y tienen un matiz positivo (61).

En *La de Bringas,* la casa de los protagonistas es también un espacio con connotaciones negativas y opresivas. En primer lugar, supone el reflejo de la personalidad de sus habitantes. Según explica Arroyo Díez, la novela de Galdós llega a lo más íntimo de los personajes a través de la exploración de sus viviendas (64). Por tanto, los objetos, los muebles, la decoración y hasta la organización del espacio doméstico crean un ambiente que se impregna de la personalidad de los personajes y viceversa. De este modo, la descripción que se haga de la casa tiene que ver necesariamente con cómo son y cómo se comportan los personajes. El espacio de la casa está humanizado, por lo que los objetos que lo pueblan no aparecen de forma ingenua, sino que tienen una "carga significativa" para quien los observa (Arroyo Díez 64). Por esta razón, prestar atención a los aspectos físicos de la casa revela significados que, no solo están relacionados con

los personajes, sino que también dicen mucho acerca del modo en que Pérez Galdós organiza su novela al utilizar descripciones que más que decir directamente, sugieren. Así, a través de la construcción de la casa, se cumple uno de los objetivos de Galdós al novelar, ese es, servirle como un documento social y moral en el que los lugares son utilizados principalmente para propósitos de caracterización de los personajes y como atmósfera con consideraciones morales (Risley 29). En este sentido, la casa de los Bringas es, ante todo, reflejo de la personalidad de Rosalía.

Sobre este particular, se debe recordar que es en *La de Bringas* que Rosalía ve hecho realidad su sueño de vivir en el Palacio Real lo cual, de acuerdo con Wright, es compatible con su personalidad y sus aspiraciones de aparentar tener una buena posición económica y una vida de lujos ("Secret Space" 78). Resulta interesante la primera descripción que hace el narrador del espacio. La describe como una casa hermosa y amplia que contaba con pocos, pero grandes aposentos. "La vasta sala de abovedado techo," "por las ventanas . . . entraban torrentes de luz y alegría," "alcobas de capacidad catedralesca", todas ellas son descripciones de una casa amplia y espaciosa. No obstante, como comenta Risley, a pesar de su tamaño relativamente grande, el apartamento de los Bringas no es lo suficientemente espacioso para la ambición desproporcionada de Rosalía y su inflada autoimagen (39). En la casa resalta el retrato de don Juan de Pipaón, padre de Rosalía, que suspendido frente a la puerta de entrada "decía con sus sagaces ojos a todo visitante: «Aquí sí que estamos bien»" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 73). Este detalle, que parecería poco importante, desvela el carácter de Rosalía, pues la mujer no solo vive orgullosa de su estirpe[36], sino que además, el comentario del narrador, "Aquí sí que estamos

[36] Un dato interesante sobre Rosalía es que añade a su nombre el apellido *de la Barca*, acción que el narrador ironiza, pues la mujer proviene de una familia de sirvientes: "Tener que decir: «no hemos salido este verano» era una declaración de pobreza y cursilería que se negaban a formular los aristocráticos labios de la hija de los Pipaones

bien", muestra, desde los inicios de la novela, el mundo de apariencias y engaño en el que vive la mujer y su afán de pertenecer a la clase dominante.

El ansia de Rosalía de formar parte de la clase alta se ve también reflejada en la idea de poner a los aposentos de la casa, nombres de las salas del piso principal del Palacio:

> Al mes de habitar allí, todos los Bringas chicos y grandes llamaban a la sala *Salón de Embajadores*, por ser destinada a visitas de cumplido y ceremonia. Al gabinete de la derecha, donde estaba el despacho de Thiers[37] y la alcoba conyugal, se le llamaba *Gasparini*, sin duda por ser lo más bonito de la casa. El otro gabinete fue bautizado con el nombre de *la Saleta*. El comedor-alcoba fue *Salón de columnas*; la alcoba-guardarropa recibió por mote *el Camón*, de una estancia de Palacio que sirve de sala de guardias, y a la pieza interior donde se planchaba, se la llamó *la Furriela*. (74)

En este sentido, se produce una doble acotación del espacio, pues la casa de los Bringas pasa a ser miniatura del Palacio Real y este, de la ciudad madrileña. Al respecto, Zubiaurre explica que "la acotación de los espacios es, en la novela realista, un proceso en potencia infinito, ya que admite y aun aplaude la presencia de sucesivas reducciones" (234). Precisamente, *La de Bringas* es una novela en la que la miniaturización de los espacios se produce constantemente. Además de reflejar un modo de vida más interiorizado, este procedimiento responde al reflejo de la psicología de los personajes y al desarrollo de la caracterización de estos a lo largo de la narración. Así pues, la reducción del espacio en el que se desenvuelve Rosalía tiene que ver con su cada vez más acentuada vida de enredos económicos y

---

y Calderones de la Barca, de aquella ilustre representante de una dinastía de criados palatinos" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 235).

[37] El narrador a veces nombra a Francisco Bringas como Thiers o "nuestro buen Thiers" en alusión al parecido físico entre el personaje y el político francés Adolphe Thiers.

con su insatisfacción con el modo de ser austero y tacaño de su marido. Este aspecto se refuerza con el creciente clima asfixiante de su hogar y de Madrid en general: "«Hijita, no sé qué me da de verte encerrada en esta cazuela. Yo no siento el calor; pero tú que no cesas de andar de aquí para allí, estarás abrasada. Salte a la terraza»" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 172-173). Para Rosalía, su casa representaba un espacio de encerramiento y opresión, mucho más en el verano cuando numerosas familias viajaban al norte de España para vacacionar y escapar del calor sofocante de la capital, mientras que ella y su familia, por la tacañería de Bringas, tuvieron que quedarse en Madrid. Rosalía tenía que conformarse con pasear por el Prado, lugar, que, aunque poco atractivo, le brindaba algo de solaz. Sobre el particular, el narrador expresa que "en su horrible hastío, no gustaba la Pipaón de ir al Prado, porque era esto como pasar revista de miseria y cursilería" (242). Sin embargo, ni siquiera el Prado le ofrecía a Rosalía la libertad y el escape que necesitaba, pues constantemente tenía que explicarles, mintiendo, a las personas con las que se encontraba las razones por las que se había quedado en la ciudad. Queda así Rosalía en compañía de personas que consideraba inferiores, entre ellas, sirvientes y empleados del Palacio. Interesantemente, la mujer, tras un exhaustivo examen sobre su imagen física, advierte cómo aquella gente vivía de las apariencias, pero no es capaz de reconocer este rasgo en sí misma:

> De esta revista resultaba que casi todos eran pobretones más o menos vergonzantes, que escondían su miseria debajo de una levita comprada con mil ahogos, y los pocos que tenían algún dinero eran de temperamento reposado y frío... Veíase la dama encerrada en un doble círculo infranqueable. Pobretería era el uno, honradez el otro. Si los saltaba, ¿adónde iría a caer? . . . . (Pérez Galdós, *La de Bringas* 258-259)

Por otra parte, Lou Charnon-Deutsch afirma que la casa que los Bringas ocupan en *Tormento* es una extensión de la personalidad de Rosalía ("Inhabited Space" 36). Lo mismo se puede decir de su apartamento en *La de Bringas*. La autora observa que, tanto el apartamento como la mente de Rosalía, se asemejan a un laberinto, que solo ella conoce a perfección y domina. Asimismo, Charnon-Deutsch indica que la actividad turbulenta del apartamento refleja una actividad mental mucho más intensa por parte de la mujer, que tiene como resultado el dominio de cada conversación y actividad doméstica ("Inhabited Space" 38). De este modo, en *La de Bringas* el creciente dominio de Rosalía en los asuntos concernientes a su hogar, tras la ceguera de Bringas, viene acompañado de más movimiento por la casa y mayor actividad doméstica. Tanto es así que luego de la enfermedad de Bringas, Rosalía salía del Camón y daba algunas vueltas por la casa con sus nuevos vestidos puestos (Pérez Galdós, *La de Bringas* 164). Rosalía es además quien toma las riendas del hogar y dispone del dinero y de las cuentas. Para Charnon-Deutsch, don Francisco Bringas, no es el verdadero jefe de la casa, ya que la casa para él es la escena de muchas privaciones. La autora considera que Bringas es una figura marginal, siempre a la sombra de su esposa ("Inhabited Space" 39).

No obstante, en *La de Bringas,* a Francisco, aún con su ceguera, se le muestra muy atento a los asuntos concernientes a su hogar. Constantemente le da instrucciones a su esposa de cómo manejar la casa, además de recriminarle si entiende que hubo algún gasto de más. Por ello es que Rosalía solo puede "obedecer puntualmente las prolijas reglas que afluían sin cesar de aquel inagotable manantial de legislación doméstica" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 180). Asimismo, no hay ruido ni movimiento que se le escape a Bringas; aún con su ceguera, el hombre es capaz de identificar los ruidos más sutiles: ". . . me pareció oír contar dinero . . . . Tengo el oído siempre alerta, y hasta cuando me duermo paréceme que no se me escapa ningún rumor", "Por

grandes que fueron las precauciones tomadas para no hacer ruido de dinero al contar veinte duros en plata, algún leve *tintín* hubo de vibrar en la habitación y extenderse por la casa en ondas tenues hasta llegar al sutil oído de Bringas" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 153), "Me pareció haber sentido ruido y frotamiento de tela..." (162).

Bringas, a pesar de estar ciego, puede muy bien desenvolverse en el laberinto que suponen las actividades de su esposa. Por lo tanto, el hombre tiene una noción, a ratos bastante acertada de su entorno, lo cual le permite seguir ejerciendo algo de autoridad en su casa. Las preguntas que habría que hacerse es cuál de los dos, Rosalía o Bringas, tiene más noción de la realidad y quién está más ciego. A pesar de que Rosalía llega a un punto en el que se siente capaz de manejar de manera más efectiva los asuntos económicos de su familia, a medida que avanza la acción, demuestra que es incompetente porque sencillamente es un mundo con el que no está familiarizada. Si Bringas está ciego físicamente, Rosalía lo está en tanto que vive enajenada por completo del mundo real. El resultado será la pérdida de la inocencia seguida posteriormente por el desengaño (Charnon-Deutsch, "*La de Bringas*" 68). Rosalía acaba siendo burlada y engañada por los que la rodean. En primer lugar, por su marido quien le miente sobre la verdadera cantidad de su caudal. En segundo lugar, por Manuel de Pez con quien, en búsqueda de dinero, mantiene una relación extramarital, pero que al final la desilusionará cuando le niegue toda ayuda económica.

El espacio del hogar muestra la tensión entre lo que cada personaje desea obtener y lo que se le permite hacer. En ese aspecto, la casa se convierte en reflejo del modo de vida de sus habitantes, o más bien en el estilo de vida que estos desean obtener. Por un lado, Francisco Bringas con su frugalidad, entiende que solo se debe gastar dinero en aquello que realmente lo amerita, así, desde su vestimenta, hasta los objetos que utiliza responden a su carácter en extremo

utilitario y práctico. Mientras, su esposa Rosalía vive obsesionada con lucir vestidos elegantes y llenarse de lujos para sí y su familia. Desde la casa, Rosalía comienza a retar las instrucciones de su marido y a satisfacer su "pasión por los trapos" a tono con sus fines de aparentar riqueza. Como sostiene Charnon-Deutsch, es la casa el espacio en el que la división convencional de poderes se reta de forma más sorprendente ("*La de Bringas*" 65). A través de sus peripecias económicas, Rosalía transgrede los roles de género que se le imponían para posicionarse al final de la novela como una mujer más emancipada y que toma el control de los asuntos de su familia.

Este proceso de transgresión de los roles domésticos y la subsecuente decadencia del matrimonio de Rosalía y Francisco se inicia cuando la mujer decide empeñar dos candelabros de plata para pagar sus deudas. De esta forma, su transgresión está atada a la simbología del espacio novelesco y de los objetos que lo integran. Al respecto, Wright afirma que la acción de empeñar los candelabros representa un presagio de la traición sexual que se suscitaría entre Rosalía y Pez ("Imagery of Light" 9). Según el crítico, la idea predominante de la feminidad ha estado estrechamente relacionada con la casa y la chimenea, en otras palabras, con la luz. En la casa primitiva el fuego-chimenea era colocado en el centro sagrado de la estructura y era responsabilidad de la mujer mantenerlo encendido, de ahí la íntima relación entre esposa-madre y chimenea-luz. Por considerársele sagrado, el fuego, al igual que la fidelidad de la mujer, debían ser constantes e inmutables. De acuerdo con Wright, en *La de Bringas* cuando Rosalía empeña los candelabros, empeña los objetos que más íntimamente la representan a sí misma y a su rol en el hogar. Como consecuencia, la oscuridad rodea a Rosalía, pero no solo es una oscuridad literal, sino también espiritual (Wright, "Imagery of Light" 9). Al dar este paso, Rosalía pasa de ser una mujer fiel a su rol de esposa y madre a convertirse en una mujer que se vende a sí misma por dinero y por una buena posición social. Si bien Bringas vive en la oscuridad por causa de su

ceguera, Rosalía lo está porque dejó a un lado su rol como madre y esposa. Así se produce en la novela una doble oscuridad; a pesar de que ambos personajes están "a oscuras" por razones diferentes, comparten el hecho de que su ceguera vino a ser el resultado de su abandono del rol que debían asumir, según las exigencias sociales.

Otro de los aspectos negativos asociados con la casa es la visión de esta como aposento de la enfermedad. La casa de los Bringas es el lugar en el que Francisco se vuelve ciego tras pasar mucho tiempo creando su cenotafio. Pero, más allá de eso, todo lo que sucede en su casa concerniente a los engaños de Rosalía, desde el empeñar los candelabros hasta tomar dinero sin el permiso de su marido, está relacionado estrechamente con la ceguera de Bringas. Tras la enfermedad de Francisco, comienza el desorden en el hogar de los Bringas, pues el hombre ya no puede administrar la casa como siempre lo hacía y, por ello, tiene que recurrir a su esposa. A pesar de que Bringas tiene sospechas sobre las tramas de Rosalía, parecería que prefiere seguir viviendo en la ceguera, ya no física, sino a la ceguera que se relaciona con la renuencia a aceptar su realidad. Por eso, prefiere vivir en la ignorancia. Como comenta Wright, hay dos escenas que dan paso a esta conclusión ("Imagery of Light" 7). En la primera, un sorprendido Bringas se da cuenta de que Rosalía viste una bata de seda, lo que la mujer niega rotundamente:

> ─ ¿Pues no dice que llevo bata de seda?... Sí, para batas de seda estamos... Ahí tienes lo que te vale asomarte a la ventanita. Todo lo ves cambiado, todo lo ves equivocado; el tartán se te antoja seda, este color pardo, sucio, te parece grosella...
>
> ─ Pues yo juraría...
>
> ─ No jures, hijito, que es pecado... ¡Batas de seda...! Qué más quisiera yo. . . .
>
> (Pérez Galdós, *La de Bringas* 161)

Según Wright, en esta escena, Bringas puede ver el mundo de excesos en el que vive Rosalía, pero se persuade de que lo que vio no corresponde con la realidad ("Imagery of Light" 7). En la segunda escena, Bringas está a punto de alzar el doble fondo del cajoncillo donde guarda su dinero, pero se detiene y decide no abrirlo pues teme que, como de hecho ocurrió, Rosalía haya tomado dinero. Para Wright, Bringas prefiere jugar el papel que le ha ganado el sobrenombre de "el ratoncito Pérez"; se retira a su mundo oscuro detrás de su venda ("Imagery of Light" 7). Así pues, los objetos de la familia y la casa se asocian directamente con la ceguera de Bringas. Más aún, el carácter de Bringas está influenciado por su casa, pues se le muestra, aún antes de su ceguera, circunscrito a su hogar, tanto que las únicas calles por las que transita son los pasillos del Palacio. Bringas, al igual que Rosalía, prefiere la intimidad de su hogar y entretenerse con sus colecciones, herramientas y objetos antes de aventurarse por la ciudad madrileña (Wright, "Secret Space" 82).

3.2. Acercamiento social

Un aspecto muy significativo de la casa como espacio literario es que su aparición en la novela decimonónica supone un conocimiento acerca de cómo eran los hogares en el siglo (Arroyo Díez 62). Además, a tono con la estética realista, la novela decimonónica, en su afán por reproducir la realidad, escudriña hasta el mínimo detalle y pone atención a los objetos que forman parte de la vida de las personas y a las pertenencias que de una forma u otra hablan sobre ellas (Arroyo Díez 62). En el aspecto social, la casa de los Bringas presenta las características de la nueva casa burguesa, que, como expusimos en el capítulo anterior, surgió luego de la desintegración de la casa total en el siglo XIX. Resalta en el hogar de los Bringas el cambio en la arquitectura, pues no solo se reducen a su más mínima expresión los espacios funcionales de la

casa total, sino que además el siglo durante el cual hubo constantes modificaciones al Palacio supuso para los apartamentos de los habitantes, incluido el de Bringas, una progresiva compartimentación. Dicha compartimentación, además de tener implicaciones en cuanto a los significados de la novela, se asocia con los cambios estilísticos y arquitectónicos de la época, aspecto que Galdós trabaja en otras obras, pero que en *La de Bringas* se muestra de forma más marcada.

En esta novela, se observa desde su primera descripción cómo los residentes modifican sus respectivos apartamentos con el fin de construir distintas habitaciones y salas. Así, la casa de los Bringas se divide en varias alcobas y piezas, de modo que existe un espacio asignado para cada miembro de la familia. Se destacan el gabinete de Bringas y el de su hijo mayor, Paquito, considerados como espacios de trabajo; el de Bringas tiene una mesa de trabajo y estantillos "con otros mil cachivaches de sus variadas industrias", mientras que el de Paquito contiene una biblioteca y un copioso archivo de sus apuntes de clase (Pérez Galdós, *La de Bringas* 73). Este detalle provee información valiosa sobre los roles de género de la época. En primer lugar, se observa que en la casa de los Bringas existe un espacio claramente demarcado para las actividades que realiza el hombre (o los hombres). Interesantemente, es uno de los primeros lugares de la casa que menciona el narrador y que describe con mayor detalle. En este caso, se ve cómo el hombre cuenta con un espacio asignado dentro de la casa, desde el cual ejerce su autoridad y cumple con el rol de acuerdo con su género. Más aún, el despacho le sirve a Paquito, joven universitario, como el lugar en donde practicaría su papel de esposo y proveedor en el futuro. En segundo lugar, los espacios masculinos se destacan porque en ellos se llevan a cabo actividades, manuales o intelectuales, tradicionalmente atribuidas al hombre. Bringas con sus herramientas y Paquito con sus libros cumplen con las actividades que eran propias de su género.

La casa de los Bringas se divide en otras áreas que comprenden el lecho matrimonial, la sala, el guardarropa de Rosalía (Camón), el comedor y las habitaciones de los otros dos niños. Estos espacios, tradicionalmente atribuidos a la mujer, carecen de importancia, con excepción del guardarropa (Camón), que, como se verá en el próximo capítulo, es un lugar fundamental de la novela. Junto con los espacios masculinos, los lugares antes mencionados, no solo muestran la compartimentación de la casa como espacio arquitectónico, sino que revelan un estilo de vida cada vez más privado e íntimo. A pesar de que tanto Paquito como Bringas cuentan con un lugar de trabajo fuera de su casa, los hombres prefieren permanecer en su hogar y desde allí realizar sus distintas labores. Es decir, eligen un estilo de vida interiorizado. Según nos cuenta el narrador, Paquito, atareado con sus clases de la universidad y sus distintos trabajos y lecturas "no ponía los pies en la oficina más que para cobrar los cuatrocientos diez y seis reales y pico que le regalábamos cada mes por su linda cara" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 57)[38]. Bringas, por su parte, ni siquiera tenía que salir a la calle para ir a su oficina, pues solo tenía que atravesar el patio del Palacio. Tal es la vida interior que lleva Bringas que "hasta el paraguas había dejado de serle necesario en aquella feliz vivienda, complemento de todos sus gustos y deseos" (74). Como recoge Habermas en su cita, en esta nueva casa "el aislamiento del miembro de la familia incluso en el interior de la casa pasa por distinguido" (82). Esto se observa sobre todo en el matrimonio, pues son muchas las ocasiones en que se muestran a Rosalía y a Francisco entretenidos y retirados, cada uno en su propio espacio.

Por otra parte, la casa de los Bringas y también la de doña Cándida son los lugares en los que se observa el establecimiento de los valores burgueses, de los que se destacan el culto a las apariencias y el anhelo de pertenecer a la clase dominante. Por ello es que los Bringas nombran

[38] Paquito ocupaba una oficina como parte de su empleo en Hacienda.

cada habitación de su casa a modo de imitación del piso principal del Palacio[39]. Algo semejante ocurre con la casa de doña Cándida. En este caso, su vanidad se muestra cuando al mudarse al Palacio afirma que tiene tirados en el suelo objetos de mucho valor, como pinturas, lienzos, vajillas, porcelanas, etc. Ante tal comentario, el narrador, con su característico tono burlón y sarcástico, dice que no se explica cómo estos objetos no estaban en los museos. El narrador sabe que doña Cándida exagera en la apreciación que muestra hacia sus objetos de valor pues, como revela el narrador, "ya llevaban más de un año de abandono y podredumbre" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 76). Al mencionar estos objetos, doña Cándida representa a la burguesía que se vale de sus posesiones materiales para demostrar su elevado estatus económico, fuera o no fuera real. Sobre el particular, Arroyo Díez afirma que la alusión a estos objetos da cuenta de "un entorno doméstico que pretende ser sofisticado y demostrar elegancia y bienestar económico por medio de elementos superfluos, porque la posesión de obras de arte clásico indica buen gusto, distinción y capacidad económica", todos valores que perseguía la clase burguesa (268).

3.3. Acercamiento arquetípico-simbólico

En el estudio fenomenológico de los valores de la intimidad, propuesto por Bachelard, la casa es un ser privilegiado (*La poética del espacio* 27). Según el filósofo, la casa es nuestro rincón en el mundo, nuestro primer universo; es un cosmos desde donde nos lanzamos al mundo y su sociedad, por lo que todo espacio habitado lleva como esencia la noción de casa. Todos los refugios, albergues y habitaciones tienen valores oníricos, porque la casa sintetiza todo el pasado a través del sueño. La casa permite evocar "fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo" (Bachelard, *La poética del espacio* 29). Para Bachelard, la casa

[39] Este gesto de la familia también refuerza el paralelismo entre la caída moral de Rosalía y el derrocamiento de Isabel II tras la Revolución del sesenta y ocho.

integra los pensamientos, los recuerdos y los sueños del ser humano. Por lo tanto, a través de los objetos y espacios dentro de ella, surgen reflexiones que contribuyen a esclarecer las connotaciones psicológicas del espacio ficcional (Arroyo Díez 64). Es decir, los objetos y espacios de la casa reflejan aspectos claves sobre la intimidad de sus habitantes. Por ejemplo, objetos como los cofres, los armarios o cajones pueden ocultar algo sobre la psicología de algún personaje, mientras que lo que Bachelard denomina como espacios de soledad permiten localizar su intimidad (*La poética del espacio* 32).

La casa de los Bringas, al contrario de lo que establece Bachelard, no es un espacio que sirve de protección y refugio. Todo lo contrario; es opresiva y asfixiante, aunque más para Rosalía que para Francisco. En *La de Bringas* la casa, contrario al deseo de Rosalía, no corresponde con sus necesidades y anhelos. La casa de los Bringas no le ofrece el espacio de ensoñación a la mujer, este lugar lo ocupará el Camón, pues es allí donde puede dar rienda suelta a sus anhelos, pensamientos y ensoñaciones. El otro espacio en el que Rosalía piensa sobre su pasado y sus problemas es su cama, por lo que se observa que los lugares en los que puede dar lugar a su intimidad son pequeños y pocos. Allí, el personaje recuerda su pasado con Bringas y se da cuenta del ambiente de opresión y estrechez que, tanto su casa como su marido, le ofrecen:

> De vuelta en Madrid, había empezado aquella vida matrimonial reglamentada, oprimida, compuesta de estrecheces y fingimientos, una comedia doméstica de día y de noche, entre el metódico y rutinario correr de los ochavos y las horas. Ella, sometida a hombre tan vulgar, había llegado a aprender su frío papel y lo representaba como una máquina sin darse cuenta de lo que hacía. (196)

En este sentido, como declara Bachelard "la casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad" (*La poética del espacio*

78). La casa de los Bringas es el símbolo del aislamiento del ser y de la subsecuente enajenación de su realidad y su entorno. Todos los personajes de *La de Bringas* viven a espaldas del mundo real y de la sociedad madrileña. Por esta razón, crean un mundo propio en el que puedan refugiarse, pero este mundo se les revelará como ilusorio y vano, de ahí que al final de la novela todos tengan que salir de sus apartamentos en el Palacio. Rosalía vive absorta en el mundo de los trapos y las ropas; Bringas, en su obra de pelo y luego en su ceguera. Por tal razón, noticias como la Revolución del sesenta y ocho provocan un impacto significativo en las vidas de los personajes. Rosalía termina por creerse vencedora, aunque a expensas de una reputación dudosa, y Bringas, el anterior patriarca, queda reducido a un ser secundario y accesorio. La casa de los Bringas es, por consiguiente, símbolo de la disfunción de la relación entre Francisco y Rosalía, (Wright, "Secret Space" 76). Es además el espacio que revela las cualidades de los personajes como seres que no pueden hallar en ella un lugar de verdadero refugio. Aunque distintos rincones de la casa dan paso a la ensoñación y a los recuerdos y permiten reflexionar sobre la intimidad del ser, la casa de los Bringas carece de toda connotación positiva, no es un espacio feliz. Esto refuerza la concepción del espacio literario en las obras de Galdós, como constituido por un mundo de valores falsos, decadencia, desintegración moral y apatía.

Finalmente, la concepción de la casa en *La de Bringas* se sustenta a base de un sistema de polaridades que sigue los esquemas simbólicos y antropológicos de la cultura occidental, según los recoge Lotman. De acuerdo con esto, la imagen de la casa se cimenta sobre la polaridad adentro/afuera, modelo topográfico-simbólico que se reproduce en toda la novela, pero que tiene mayor resonancia en la casa como signo espacial. En ese aspecto, la casa de los Bringas refuerza el binomio adentro/afuera y se constituye, junto con el Palacio Real, en la base organizadora del mundo novelístico. Así, el adentro se asocia con el aislamiento de los habitantes de la casa y con

el despliegue de la subjetividad de los personajes. En cambio, el afuera tiene vínculos con una realidad que se pretende eludir. Pero, el binomio adentro/afuera se complica. El espacio propio, cercano al sujeto, tiene elementos positivos; en él son posibles el ensueño, la reflexión y la introspección. Pero, en este "adentro" también acechan la soledad, la preocupación y la insatisfacción del ser ante su realidad. Mientras, el "afuera" asimismo acecha y se concibe como un espacio opresivo, por la incapacidad del ser de entenderlo, en este caso de Rosalía. Rosalía con sus múltiples compras y préstamos accede al "afuera". Sin embargo, a medida que avanza la novela, demuestra que es incompetente en el "afuera" porque es un mundo que desconoce. Por tanto, Rosalía se encuentra escindida entre dos posibilidades, entre dos polos opuestos, ambos con connotaciones altamente negativas.

En suma, el Palacio Real y la casa de los Bringas son los primeros lugares de los que se vale Pérez Galdós, no solo para situar la acción de su novela, sino más importantemente, para crear con ellos dos signos complejos que, junto a los demás elementos de la narración, contribuyen a la creación de la trama y al despliegue de sus múltiples significados. Esto permite que la novela tenga una gran riqueza significativa y que se ponga al servicio del objetivo del escritor de documentar en detalle la realidad del mundo burgués. Los dos espacios estudiados son verdaderos personajes de la novela, pues muestran unas características propias y sufren, al igual que lo hace un personaje, ciertas transformaciones a lo largo de la narración. Más aún, el Palacio y la casa son capaces de influenciar la conducta y la consciencia de los personajes, formando, de este modo, una relación metonímica. Por ello, estos espacios, lejos de ser una herramienta auxiliar de la trama, resultan imprescindibles para conocer los significados implícitos de la obra. Así también, analizarlos a partir de un acercamiento social y arquetípico-simbólico abre paso hacia el descubrimiento de significados más profundos que no

necesariamente dependen del texto mismo, pero que permiten una mejor comprensión de la novela como parte del contexto socio-histórico en el que se concibió y de los símbolos y arquetipos que contribuyen a su gestación. De esta manera, el modo en que hemos analizado estos dos espacios permite, tanto un acercamiento ecléctico a los mismos, como una visión más amplia de estos que tome en cuenta distintas posibilidades.

A tono con la acotación espacial característica de la novela realista, al análisis de los espacios más amplios de la novela debe necesariamente seguirle el estudio de los espacios, que, aunque igualmente interiores, son más reducidos. Para comprender mejor los cambios que se produjeron en la producción galdosiana, al igual que en la sociedad decimonónica, es necesario explorar los espacios más íntimos, allí donde se conjugan ser y espacio. Así también, se debe analizar uno de los aspectos centrales de la narrativa decimonónica: la polaridad espacial, entre el hombre y la mujer, que, como vimos, se acentuó en el siglo XIX. Por ello, en el próximo capítulo, analizaremos dos de los espacios femeninos y masculinos, siguiendo el modelo empleado en este capítulo. Estos espacios son: el cenotafio de pelos hecho por Francisco Bringas y el Camón, guardarropa de Rosalía, los cuales tienen la particularidad de que, aún más que el Palacio Real y la casa de los Bringas, revelan muchas características de los personajes principales de la novela, así como el trastrocamiento de roles y órdenes dentro de la obra. El cenotafio y el Camón son los espacios que impulsan la trama y que se erigen como centros de significados y símbolos fundamentales de la novela.

Capítulo 4: Espacios masculino y femenino

1. Consideraciones generales

Un estudio sobre el espacio literario en *La de Bringas* no estaría completo sin tomar en consideración los espacios masculino y femenino. Esto se debe a que, en la novela, los espacios asignados a cada género tienen implicaciones significativas en el desarrollo de la narración, así como en la estructura familiar y el subsecuente trastrocamiento de los roles que asumen los personajes. En *La de Bringas*, Benito Pérez Galdós ofrece un interesante acercamiento a las estructuras familiares de la España decimonónica, que, si bien se manifiestan dentro del orden patriarcal propio de la época, se ven asimismo distorsionadas por medio de la protagonista. Los roles asignados al hombre y a la mujer dentro de la familia se deforman en la obra a partir de la pugna entre dos posturas muy distintas entre sí que surgieron al unísono de ciertos cambios sociales, estas son: la preservación de la estructura familiar establecida por la sociedad y la asignación de nuevos patrones de comportamiento dentro del rol que ejecutan los personajes. Dentro de la transformación familiar, el espacio literario se convierte en una herramienta eficaz que, no solo refleja los cambios domésticos, sino que además se convierte en su propulsor o es un presagio de estos.

Los espacios masculino y femenino que se analizan en este capítulo también son importantes centros que generan las caracterizaciones de los personajes, por ende, cumplen una función metonímica. Además, nos hablan sobre el modo de novelar de Pérez Galdós, a tono con sus objetivos dentro de la estética realista. Los espacios estudiados corresponden al cenotafio o la obra de pelos que realiza Francisco Bringas y el Camón, especie de guardarropas-boudoir, en el que Rosalía cose y se prueba sus vestidos. El estudio del cenotafio de pelos y el Camón sigue el mismo método del capítulo anterior, esto es, parte de tres acercamientos distintos para casa

espacio: semántico, social y arquetípico-simbólico. Hemos escogido estos espacios porque entendemos que son los que mejor presentan la marcada diferencia entre las personalidades de Rosalía y Francisco, así como sus objetivos, sus deseos y los roles que cumple cada cual en su familia y en la sociedad.

Como señalamos en el capítulo dos, uno de los cambios más generalizados en la vida cultural y psíquica del siglo XIX ocurrió en la percepción occidental del espacio social (Jagoe 15). Así las cosas, en dicho siglo sobrevino la división del espacio en dos esferas distintas y fuertemente diferenciadas, la pública y la privada, por lo que las actitudes hacia el lugar de trabajo y la casa evolucionaron para reflejar la dicotomía. De este modo, el rol de la mujer se construyó a partir de su posición dentro del hogar, la esfera privada, mientras que al hombre se le asoció típicamente a la esfera pública. Sobre el particular, Jagoe sostiene que, en el siglo XIX, la domesticidad femenina se basó en una nueva concepción, pues mientras que en épocas pasadas, como el Siglo de Oro, la exhortación a que las mujeres se mantuvieran en sus hogares bajo una estricta supervisión de su marido provenía de la creencia de que eran seres débiles y lujuriosos, en el siglo XIX, se consideró que tenían la misma moralidad que el hombre (16). En este momento, se fortaleció la idea de la mujer como ángel del hogar (Jagoe 16). Por tanto, el nuevo rol de esta era ser portadora y, a su vez, protectora de la imagen de la familia ante la sociedad. La domesticidad femenina se convirtió, de ese modo, en el ideal de la clase media (21).

Por otro lado, la noción de esferas separadas se ajusta en el siglo XIX a la separación y atribución a cada género de ciertos atributos diferenciados. Las diferencias anatómicas, fisiológicas y mentales entre los sexos se adujeron como prueba de que la naturaleza había destinado ciertas funciones y actividades para el hombre y la mujer (Jagoe 22). Se argumentaba que, por las diferencias respecto del hombre, por su fragilidad muscular y mental, así como por

su sensibilidad emocional y el rol de su sistema reproductivo, la mujer estaba diseñada para la esfera privada, la domesticidad y la maternidad (Jagoe 22). Por tanto, los espacios que ambos sexos ocupan estaban de igual modo diferenciados y separados. La polarización de los espacios por motivos de género está muy presente en *La de Bringas*, tanto así que, como vimos en el capítulo anterior, existen ciertas áreas asignadas a los diferentes géneros. Se le añade el hecho de que los personajes centrales, Rosalía y Francisco, prácticamente no comparten ningún espacio, pues cada uno está ocupado en sus propias actividades, siendo las principales la construcción del cenotafio de pelos y la elaboración de vestidos en el Camón.

2. El cenotafio de pelos

2.1. Acercamiento semántico

La de Bringas tiene la peculiaridad de que empieza de una forma poco tradicional para una obra realista, pues presenta la descripción de un cenotafio de pelos realizado por Francisco Bringas (Gold 23). Así pues, el capítulo uno de la novela se compone exclusivamente de la extensa descripción del cenotafio, la cual se nos presenta de forma inusitada y sin aviso previo. La representación del cenotafio se sitúa en la novela inmediatamente *in media res* y solo al final del capítulo nos enteramos de cuál es el objeto de la descripción. Por ser un objeto, podría pensarse que el cenotafio de pelos está lejos de ser un espacio literario propiamente dicho, como es la casa de los Bringas o el Palacio Real. No obstante, el cenotafio de pelos es uno de los espacios centrales en el desarrollo del personaje masculino, debido a la imagen que recrea, la de un sepulcro vacío, así como a la relación estrecha que se establece entre cenotafio y Bringas, que hace que el personaje se adentre en su obra, cual de si de un espacio tradicional se tratase. Por

tanto, analizar la descripción de este objeto-espacio representa un ejercicio valioso al momento de desentrañar los significados implícitos en la novela.

Por ser uno de los espacios que más detalladamente se describe, conviene analizar la construcción textual del cenotafio a la luz de los planteamientos de Hamon acerca del sistema descriptivo[40]. Expone Hamon que todo sistema descriptivo se compone de un juego de equivalencias, entre una denominación (una palabra) y una expansión (un surtido de palabras yuxtapuestas en lista, coordinadas y subordinadas en un texto) (141). Hamon nombra la denominación de un sistema descriptivo como pantónimo, el cual viene a ser el rector y factor común de la memoria con respecto al conjunto del sistema[41]. En ese sentido, cuando un lector se enfrenta a lo que piensa que es una descripción[42], entra en el proceso de búsqueda del denominador común o pantónimo, el cual puede o no puede estar presente explícitamente. Al respecto, Hamon sostiene que la legibilidad de un sistema descriptivo parece reclamar la presencia de un pantónimo, aunque teóricamente su presencia es optativa (155). Dentro de la descripción, el pantónimo, cuando aparece explícitamente, puede tener una posición inicial, interna o de clausura. Según su posición, tiene una función específica. Así, su posición al final, como en la descripción del cenotafio, tiene dos implicaciones significativas. La primera implicación es que, cuando está ubicado al final del texto, el pantónimo remite en forma retroactiva al sistema descriptivo que lo precedió, por lo que solicita la memoria de corto plazo

[40] Cabe añadir que, con su *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Hamon realiza uno de los estudios más abarcadores del fenómeno de la descripción.

[41] Hamon considera que el pantónimo es el rector del sistema descriptivo puesto que es el término del que se hace la descripción. Es decir, el pantónimo es la palabra que rige y cohesiona toda la descripción. Cuando nos preguntamos "¿cuál es el objeto de la descripción?", la respuesta será la palabra que funja como pantónimo (Cuando el pantónimo es "P", podemos decir: "Este texto es la descripción de 'P'").

[42] Según Hamon, el lector medio es capaz de reconocer rápidamente, aunque sea de forma intuitiva, que lo que lee es una descripción. Hamon estudia, en el capítulo dos de su texto *Introducción al análisis de los descriptivo,* los mecanismos que se utilizan al momento de redactar descripciones y las marcas que estas tienen.

del lector y llega a reducirse a un término genérico[43] (Hamon 156). La segunda implicación es que el pantónimo, empujado hacia el final de la secuencia descriptiva, toma apariencia de adivinanza, entonces el lector debe corroborar sus hipótesis semánticas. En pocas palabras, el pantónimo al final le responde al lector si acertó o no en sus predicciones acerca del objeto de la secuencia descriptiva.

La descripción del cenotafio de pelos, por mostrarse al final, desconcierta al lector y hace que el significado se aplace. Por tanto, este se ve obligado a tratar de darle sentido al surtido de palabras con el que se enfrenta. En este aspecto, el lector, en la medida en que lee, tiene que ir adivinando de qué trata la descripción. Ya al final, cuando el descriptor descubre que se trata de un cenotafio, el lector pasa a comprobar o descartar las hipótesis que hubo de realizar conforme leía. Dado que la descripción se despliega espacialmente en lugar de temporalmente, *La de Bringas* comienza paradójicamente con una pausa larga (Gold 27). De esta manera, como indica Gold, Pérez Galdós aguanta el movimiento narrativo antes de que tenga la oportunidad de ponerse en marcha, lo que representaría el entorpecimiento de la narración (27). La descripción del cenotafio aparenta, entonces, ser un reto a los modos tradicionales de hacer descripciones, pues históricamente los teóricos han visto en la descripción "nada más que una 'deriva', aleatoria de detalle en detalle, procedimiento que, sobre todas las cosas, amenaza la homogeneidad, la cohesión y la dignidad de la obra" (Hamon 26). De modo que, el proceso de expansión de la descripción del cenotafio (recuérdese que toma un capítulo de la novela) visto desde la censura que hubo hacia este tipo de descripciones, puede considerarse un desafío a los cánones de la composición novelística por parte de Pérez Galdós (Gold 28).

A pesar de su carácter aparentemente inservible, el cenotafio de pelos es un espacio que merece estudiarse con detenimiento. Han sido muchos los críticos que se han acercado desde

[43] Por "término genérico" se considera la palabra que contesta la pregunta "¿qué se describe?".

distintas perspectivas a la pieza, especialmente a sus connotaciones sociales y a su variada riqueza temática. Se trata de una obra que Bringas les hiciera a Manuel Pez y a su esposa, Carolina, como obsequio con el cual le pagó a Pez el favor de darle un empleo a su hijo Paquito. Los materiales para la obra consisten exclusivamente en los cabellos de los miembros de la familia, entre ellos dos hijos fallecidos de la pareja. El cuadro muestra la escena de un mausoleo, junto al paisaje que le rodea, del que se destaca un ángel y un sauce llorón. La obra presenta una multiplicidad de elementos yuxtapuestos, entre estos, los antes mencionados, además de escalinatas, zócalos, antorchas, distintos animales y flores, todos hechos con varios tipos de cabellos, desde el castaño más oscuro hasta el rubio. Resalta en la obra la combinación de estilos, entre ellos el romántico, el barroco, el neoclásico, el gótico y el renacentista: ". . . por un lado severo y rectilíneo a la manera viñolesca, por otro lado movido, ondulante y quebradizo a la usanza gótica. . .", "Tenía piramidal escalinata, zócalos grecorromanos. . . con pináculos, gárgolas y doseletes" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 53). La superposición de elementos le otorga al cenotafio de pelos un carácter caótico y desordenado. De modo similar, la inspiración para la composición del cuadro proviene de elementos apropiados de muchas fuentes, proceso que confirma su heterogeneidad y el amasijo de componentes diferenciados (Gold 32):

> Procedía el sauce de la *Tumba de Napoleón en Santa Elena*; el ángel que hacía pucheros había venido del túmulo que pusieron en El Escorial para los funerales de una de las mujeres de Fernando VII, y la lontananza fue tomada de un grabadito de no sé qué librote lamartinesco que era todo un puro jarabe. Finalmente, las flores las cosechó Bringas en el jardín de un libro ilustrado sobre el *Lenguaje* de las tales, que provenían de la biblioteca de doña Cándida. (Pérez Galdós, *La de Bringas* 62-63)

El aspecto caótico y desordenado del cenotafio de pelos predice en gran medida la constitución de los otros espacios de la novela. Por tanto, el cenotafio es un indicativo significativo de los diferentes temas que se desarrollan en *La de Bringas* y en cierta medida, predice el final de la novela, en el que la sociedad española se debate en el caos y la confusión.

El cenotafio es, por otra parte, un elemento revelador de la personalidad de Francisco Bringas. La superposición de elementos y el exceso presentes en el cuadro permiten hacer inferencias sobre la psicología del personaje, sobre todo en su afán por acumular capital, como indica Jo Labanyi (27). Bringas no solamente utiliza distintos tipos de cabellos para confeccionar su obra, sino que, en la composición del cenotafio, todos sus elementos aparecen encarados unos con otros: "Estos objetos se encaramaban unos sobre otros, cual si se disputasen, pulgada a pulgada, el sitio que habían de ocupar" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 53). Resultaría irónico el afán de Francisco por controlar los gastos en su casa y la abundancia de figuras y elementos en el cenotafio. No obstante, la inclusión de tantos elementos en un espacio reducido —alrededor de tres pies— se ajusta perfectamente al ansia de Bringas de acumular dinero e invertirlo de forma en extremo moderada. A través de la mención de múltiples elementos superpuestos, el narrador perfila desde el inicio de la novela el rasgo central del personaje.

Como nos cuenta el narrador, a Bringas se le muestra muy preocupado por encontrar la forma de pagarle el favor a Pez sin tener que invertir mucho dinero. Dado su carácter tacaño y avaro, Bringas ve en la creación del cenotafio el medio ideal para mostrar agradecimiento a su amigo y a la vez economizar dinero. El capítulo tres de la novela revela una importante pista sobre el carácter ahorrativo de Bringas, pues se presenta realizando cálculos y sacando cuentas de los gastos en los que incurriría al hacer la obra: "«Goma laca: *dos reales y medio*. A todo tirar gastaré *cinco reales*... Unas tenacillas de florista, pues las que tengo son un poco gruesas: *tres*

reales. Un cristal bien limpio: *real y medio*. Cuatro docenas de pistilos muy menudos, a no ser que pueda hacerlos de pelo, que lo he de intentar: *dos y medio*. Total: *quince reales* . . . " (Pérez Galdós, *La de Bringas* 62). A partir de ese momento, el lector que no conozca a Francisco en *Tormento*, obra que precede a *La de Bringas*, se va enterando de la exagerada importancia que el personaje le da al ahorro de dinero. De este modo, la descripción del cenotafio y de su proceso de creación es congruente con la psique del personaje. El cenotafio se convierte así en un espacio psicológico, que caracteriza la conciencia y la conducta del personaje y que se presenta como una proyección de sus ideas y afanes[44].

Por otro lado, al cenotafio se le describe como un objeto inservible, que carece de valor artístico. Es una obra absurda, de mal gusto y hasta repulsiva por estar compuesta de cabello humano. El cuadro es más bien un intento por producir una obra original y valiosa, que no solo se ve irrealizado, sino que pone en ridículo a su creador. Bringas es, en palabras de Emilie Bergmann, la caricatura del artista, pues, aunque pretende crear una gran obra, solo llega a ser un capilífice[45], un artista de pelos. La obra de pelos es además relegada al estatus de arte menor, pues así era considerada en la época este tipo de trabajo. El culto al cabello, como recordatorio de un familiar difunto, fue muy popular durante el período del romanticismo y en la época victoriana británica. Como expone Ann Schofield, en las culturas occidentales el cabello se ha utilizado como un recuerdo de los muertos y aunque no es exclusivamente propio del siglo XIX, el trabajo de pelos fue central en la práctica del luto en dicho siglo (162). Además de trabajarse para hacer joyería, el cabello se utilizó en la confección de miniaturas y de obras, pero dado el

[44] La austeridad típica de Bringas encuentra su máxima expresión en otro personaje del mundo galdosiano: Francisco Torquemada, protagonista de cuatro novelas que llevan su nombre y que fueron escritas a partir entre el 1889 y el 1895. Sobre este particular, Earle señala que Bringas, en su tacañería, antecede y complementa a Torquemada. De modo que ambos constituyen una evolución desde el simple parásito del Palacio, hasta el monstruo capitalista ("Torquemada" 31-32).

[45] Capilífice es un neologismo que crea Pérez Galdós para referirse a un artista de pelos.

material y las formas utilizados se relegó a un arte secundario y a la moda sentimental (Harmeyer 36). En este sentido, el cenotafio creado por el personaje muestra la ironía de una obra que pretende ser grandiosa en apariencia pero que carece de verdadero valor artístico. Bringas realiza afanosamente, durante cuatro meses, una obra de difícil y minuciosa ejecución, no obstante, el cenotafio de pelo es un objeto inútil, pues no tiene ningún valor práctico, mucho menos artístico.

La inutilidad del cuadro se refuerza con el tipo de imagen que presenta. Del griego "kenotáphion", la palabra cenotafio significa propiamente un sepulcro vacío ("Cenotafio"), de manera que, como señala Gold, encierra nada, algo inusual en la descripción realista: "Once again, the reader, conditioned to anticipate the plenitude of information that realism promises, reaches the center finds nothing there" (24). Esto revela un rasgo significativo de Bringas y es que, al igual que con la obra que crea, es incapaz de mantener la estructura familiar. Así pues, el personaje prefiere dar la espalda a la realidad que se vive en su hogar, específicamente a la amenaza que representan para su autoridad los engaños de su esposa. Por consiguiente, primero se aísla en un rincón de la casa, mientras trabaja en su obra y luego, cuando se ciega, se le muestra despojado de la autoridad que como jefe de la familia le correspondía, según los parámetros de su época. La ceguera de Bringas es el resultado del trabajo minucioso con la obra de pelo y, más importantemente, el reflejo de su actitud ante un sistema social y familiar que se derrumba. Al no poder controlar las transformaciones de su familia, a las que se les añaden los rumores de la incipiente Revolución, Bringas se aísla en su obra de pelos y luego en su ceguera. Como sostiene Thomas Franz, "Bringas is barely a player in this novel . . . . The only thing Bringas really does is to weave his cenotaph that culminates in domestic and national revolution . . ." (261), lo que refuerza el papel marginal que asume el personaje en toda la novela. La

"enfermedad de la gestación artística" como nombra el narrador al trabajo de Bringas, no le conduce a nada, solo a una ceguera que es reflejo de su incapacidad para manejar su entorno.

La ceguera de Bringas se augura a partir de la descripción de su labor con el cenotafio. El narrador cuenta que Francisco "tenía la enfermedad epiléptica de la gestación artística", por lo que compara las ideas que le surgían acerca de la creación de la obra con una enfermedad en ciernes (Pérez Galdós, *La de Bringas* 60). De ahí que diga que la obra "se desarrollaba potentísima oprimiendo las paredes del cerebro y excitando los pares nerviosos, que llevaban inexplicables sensaciones de ahogo a la respiración". La creación artística se asemeja a una enfermedad, por eso la referencia a frases como "desasosiego", "enfermo idealista" y "desazones espasmódicas". Como vemos, la ceguera del personaje se anuncia desde los comienzos de la obra y está estrechamente relacionada con sus pretensiones artísticas, además de vincularse con su espíritu ahorrativo, como lo demuestra luego cuando determina cuánto le costaría hacer la obra.

Por otro lado, la inutilidad de Bringas en los asuntos de su hogar encuentra una interesante interpretación metafórica en dos de los elementos de la obra de pelos: el sauce llorón y el ángel. Sobre el sauce, el narrador lo describe como un "arbolito sentimental", de "hojitas tenues, desmayadas, agonizantes" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 54). Dice que "daba ganas de hacerle oler algún fuerte alcaloide para que se despabilase y volviera en sí de su poético síncope" (54). Los rasgos señalados se relacionan con la personalidad y la función de Bringas en la obra, pues, sumido en sus quehaceres y luego ciego física y emocionalmente, al personaje no le es posible actuar en su hogar de una forma más directa y decidida. Como ocurre con el sauce, Bringas aparece decaído y subyugado a los crecientes cambios en su casa de los que no es capaz de controlar. Así también, el personaje representa un aferramiento al pasado, que cada vez más se ve reemplazado por un sistema social caracterizado por múltiples transformaciones,

especialmente económicas. Recuérdese que en la época ya no funcionaba el antiguo modo de "pagar a tocateja" o con el dinero por delante. En cambio, el crédito, que se obtiene a base de garantizar la devolución de lo prestado más intereses y que implica la circulación del dinero, fue clave en la nueva economía de España y de Europa (Blanco y Blanco Aguinaga 31). Bringas, al negarse a tomar prestado y hacer uso del crédito, muestra un apego a un sistema que está caduco y termina por aniquilarse.

En este sentido, es clave la cita que declara que "el tal sauce era irremplazable en una época en que aún no se hacía leña de los árboles del romanticismo" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 54). Más allá de referirse al sauce como representante de la estética romántica, la cita anterior pronostica lo que le ocurrirá a Bringas al final de la novela. Al incorporar el "aún", el narrador nos señala que Bringas representa un pasado a punto de disolverse, acto que se concretará cuando se "haga leña" de él, es decir, se anule la función que tiene en su casa y en la sociedad. En un sentido social, el árbol también representa la monarquía. Por eso es que cuando el narrador hace mención, más adelante, del descuajo de los castaños del Palacio por motivo de las ventas de terrenos que realiza la reina[46], compara la monarquía con un árbol "a quien no le valió ser más antiguo que los castaños, porque también me le descuajaron e hicieron leña de él", en referencia a la disolución de la monarquía por motivo de la Revolución (Pérez Galdós, *La de Bringas* 128).

La segunda imagen, el ángel, refuerza la caracterización de Francisco Bringas como un hombre que valora en demasía la acumulación de objetos y de dinero. El ángel es un "caballerito" que se presenta con distintos objetos sobre sí, como: guirnaldas, flores, plumas, varios tipos de zapatos, etc. La imagen que se muestra del ángel es afeminada, pues, entre otras cosas, se nos dice que tiene pies de mujer, que por ser varón se avergüenza de representarle

[46] Isabel II propuso ayudar a la decaída economía nacional vendiendo los bienes del Patrimonio Nacional, de cuya venta obtendría para sí el 25 por ciento. El escándalo que supuso tal propuesta fue uno de los factores que motivó la Revolución del sesenta y ocho (Blanco y Blanco Aguinaga 13).

llorando, además de que usa flores, cintas y otros elementos típicamente atribuidos a la mujer. De esta manera, se trata de un ángel que, aunque varón, queda "reducido" a las formas y modos femeninos. Por tanto, dentro de la visión paternalista y machista de la época, verse comparado con lo femenino constituía para el hombre una afrenta a su honor y a su dignidad, de ahí que el ángel se avergüence de llorar, acción que, a su vez, no es propia del género masculino. Si se establece un paralelismo con Bringas, se observa que, al igual que el ángel, pasa a ocupar un rol "femenino" y secundario en la narración. A Bringas se le despoja de su autoridad como figura masculina, por lo que asume una actitud pasiva y sumisa que se refuerza con la inutilidad que le confiere su ceguera. Como asevera Franz, Rosalía solo lo puede admirar, de un modo fervoroso y devocional, cuando está reducido al estado infantil, cuando está ciego o mientras duerme (261). Asimismo, son varias las ocasiones que en la novela se le denomina "poca cosa" o "ratoncito Pérez" en alusión a la ineptitud y al poco valor que le daba su esposa. Como vemos, estas dos imágenes, el sauce y el ángel, perfilan desde el inicio de la novela la personalidad y la psicología de nuestro protagonista.

Por otra parte, el cenotafio de pelos revela información clave sobre el narrador. En primer lugar, lo que se destaca es el tono irónico y burlón con el que describe el cuadro. El narrador utiliza ciertos epítetos y descripciones que parecen darle al cuadro una connotación positiva, entre estos: "gallardo artificio sepulcral de atrevidísima arquitectura, grandioso de traza, en ornamentos ricos" y "tan difícil trabajo". Sin embargo, como asevera Gold, estas descripciones no son más que la repetición paródica de los comentarios ingenuos que otros personajes le hacían a la obra (35), pues como comenta el narrador "cuantos veían esta maravilla quedábanse prendados de la originalidad y hermosura de ella y ponían a D. Francisco entre los más eximios artistas. . ." (Pérez Galdós, *La de Bringas* 64). De esta forma, las opiniones en torno al cenotafio

se centran en dos posturas diferenciadas: la que asumen algunos personajes, como Isabelita, sus amigas y Carolina, esposa de Pez, quienes honestamente elogian la obra y, por otro lado, la del narrador y personajes como Pez para quienes el cenotafio no es más que un cuadro risible y grotesco. En ese sentido, gran parte de la descripción que realiza el narrador se centra en una evaluación escéptica del cuadro, que se enfatiza con un gran repertorio de técnicas verbales reduccionistas, tales como: el uso de múltiples diminutivos (caballerito, arbolito), el superlativo irónico (angelón, atrevidísima, pequeñísima) y los adjetivos que resaltan el carácter ridículo y vulgar de lo que se describe (desmayada gentileza, letras compungidas, babas escurridizas, arbolito sentimental) (Gold 35). El narrador, por tanto, ofrece su opinión sobre el cenotafio de forma irónica. Cumple así con una de las funciones del descriptor que establece Hamon, la de "modalizar" la descripción, esto es, construir un comentario de evaluación sobre la descripción que se realiza, "glosando así el carácter positivo o negativo, obligatorio u optativo, necesario o probable, real o ficticio de los espectáculos que ve" (127).

La evaluación negativa implícita del cenotafio evidencia el control que el narrador-descriptor ejerce sobre el relato, pues es la que el lector recibe de primera intención. Aunque el lector conoce otras opiniones acerca del cenotafio en boca de los personajes nombrados anteriormente, la valoración del narrador-descriptor es la que tiene mayor importancia, dado su rol en la novela. Sobre el particular, Gold declara que la pregunta que se hiciera el narrador antes de comenzar a describir el cuadro, "Era aquello…, ¿cómo lo diré yo? . . .", es un indicador del control ejercido por el narrador sobre el relato, aquí reflejado de forma metanarrativa en su discurso (38). Según Gold, la pregunta no sería "¿cómo es el cenotafio?", sino "¿cómo he de decir que es?". Así sabemos que el narrador no describe objetivamente el cenotafio, sino que impone su impresión acerca del objeto, es decir, el narrador manipula la información que provee.

De esta forma, la impresión que se lleva el lector, tanto de la obra como de su creador, estará irremediablemente mediada por el narrador. A partir de ese momento, el lector conoce que todo lo que se relata es una interpretación del narrador.

Del mismo modo, la descripción irónica del cenotafio demuestra el carácter engañoso del narrador, lo cual repercute en la creación del relato en sí. La poca objetividad del narrador al momento de relatar la historia de los Bringas se revela cuando al final descubre que es uno de los encargados del Palacio luego de que estallara la Revolución. Este hecho nos lleva a inferir que el relato está influenciado por la poca simpatía que siente el narrador hacia la familia. Además, el narrador da a conocer que mantuvo una relación con Rosalía, pero que la terminó antes de que lo arruinara económicamente: "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" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 305). De esta forma, el narrador se presenta como una figura esquiva y de poco fiar. Bergmann señala sobre el particular que el narrador no es moralmente más admirable que los personajes cuyas vidas narra (77). Gold, por su parte, indica que una vez que el lector conoce quién es el narrador, se ve obligado a reevaluar la historia de la familia Bringas, a la luz de la laxitud moral que muestra el narrador (37). Mientras, Labanyi sostiene que el narrador hace imposible para el lector distinguir entre la verdad (lo legítimo) y la falsedad (lo ilegítimo) (29). Es así como la descripción del cenotafio de pelos tiene resonancias en toda la novela, pues además de proveer pistas tanto sobre el narrador como sobre Bringas, se concibe como una parte integral de la estructura de la novela.

2.2. Acercamiento social

La descripción del cenotafio presenta, por otra parte, una serie de implicaciones sociales. Primeramente, es clave para entender la crítica de Pérez Galdós a la sociedad burguesa. Como vimos en el capítulo dos de esta investigación, la clase burguesa se convierte en el siglo XIX en el destinatario del arte realista, a la misma vez que influye en su creación con sus intereses y su estilo de vida. A la par con el creciente capitalismo, pronto la burguesía pasa a ser una clase cuyo afán es acumular riquezas y aparentar tener lujos y una vida cómoda. De igual modo, existe por parte de esta clase una fascinación por las cosas y por los objetos que hay en las casas. Así, aunado a su afán de acumular bienes materiales, la burguesía se erige como una clase que mide su estatus con la variedad de lujos que posee. Pero a Bringas, contrario al típico burgués, no le interesa adquirir lujos, todo lo contrario; el personaje procura a toda costa impedir que su familia, especialmente Rosalía, derroche dinero en cosas que entiende son innecesarias. Como apuntan Blanco y Blanco Aguinaga, la especialidad de Bringas es "la economía doméstica", su "segunda religión" (27-28). Por esta razón, realizar el cenotafio para pagar las deudas de gratitud con Pez corresponde a los principios económicos del personaje. Bringas representa, en palabras de Blanco y Blanco Aguinaga, la crisis y la liquidación de un modelo económico ya caduco: el de gastar poco y ahorrar mucho (28).

La de Bringas presenta, pues, el enfrentamiento que surge en el siglo XIX entre dos principios económicos muy diferentes entre sí. El cenotafio de pelos, con su acaparamiento de distintos elementos y objetos, muestra una actitud típica del antiguo modelo económico, que se ve pronto sustituido gracias a los cambios suscitados a raíz de la expansión capitalista. Por ello el interés de Bringas de que no surjan cambios en la estructura y organización de su hogar, además de la ansiedad que le provocan los cambios políticos que se avecinan. Como se muestra

en la siguiente cita: "Amargaban su contento las voces que corrían en aquel condenado año 68 sobre si habría o no trastornos horrorosos, y el temor de que la llamada revolución estallara al fin con estruendo" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 65), la amenaza de un sistema social nuevo que irrumpa en la vida de los personajes es para Francisco motivo de angustia y perturbación emocional.

Además de estar asociado con el afán de acumulación por parte de la burguesía, la descripción laberíntica y caótica del cenotafio se relaciona con la desorientación moral de la corte y del país en general (Bergmann 75). El carácter laberíntico del cenotafio se conecta directamente con los otros espacios de la novela, desde el Palacio Real hasta el Camón de Rosalía. Como vimos en el capítulo anterior, la descripción del Palacio Real y de sus apartamentos enfatiza la incapacidad de la burguesía y la aristocracia para hacer frente a las transformaciones políticas, sociales y económicas que se estaban gestando en España. De igual modo, el cenotafio de pelo apunta hacia la indiferencia y el olvido de estas clases sociales y, como asevera Bergmann, su dedicación a actividades sin valor, pero sutilmente destructivas (75). Por tanto, el cenotafio reproduce la inacción de una sociedad que da la espalda a las problemáticas que le aquejan, como es el ejemplo de Bringas, quien, incapaz de lidiar con las implicaciones del curso político de su país, prefiere retirarse al espacio seguro que le provee el cenotafio, allí donde todo está bajo control (Gold 34). En forma de miniatura, el cenotafio es la metáfora de la España sumida en el caos por causa de su enajenamiento e indiferencia ante los asuntos que verdaderamente importaban. Podemos señalar, en suma, que el cenotafio es parte integral de la desmitificación del materialismo como principio gobernante de la clase media española, así como de la crítica a su estado de inacción y olvido.

2.3. Acercamiento arquetípico-simbólico

El cenotafio de pelos es, como vimos, una miniatura de un paisaje sepulcral. Por ende, en un acercamiento de tipo arquetípico, la exploración de la imagen de la miniatura revela múltiples significados acerca del cenotafio como elemento que encierra valores simbólicos. Para Bachelard, la miniatura implica una inversión en la perspectiva que se produce por medio de la imaginación (*La poética del espacio* 137). Según el filósofo, en la miniatura se liberan las obligaciones de las dimensiones, lo que da paso a la imaginación y permite un acercamiento al mundo totalmente distinto y novedoso. Miniaturizar es condensar y enriquecer los valores, según lo establece Bachelard: "Los valores se engolfan en la miniatura" (*La poética del espacio* 139). En *La de Bringas* el cenotafio de pelos muestra dos procesos de condensación. Primeramente, como observamos anteriormente, la obra aglomera una variedad de elementos y objetos, pero además concentra distintas corrientes estéticas, entre ellas, románticas, neoclásicas y medievales. Así las cosas, el cenotafio recoge elementos de la tradición occidental como el ángel y el sepulcro, aunque en este caso, ocurre un trastrocamiento de su significado, por el uso de la ironía. De igual modo, el cenotafio reúne e inaugura temas trascendentales de la novela (Gold 28), entre estos: el afán acumulativo de la burguesía, su desapego con la realidad, el estado caótico de la nación española, la incapacidad de la Corona para gobernar, entre otros. Por tanto, el cuadro, al miniaturizar una imagen, condensa en un espacio reducido la temática que se presenta a lo largo de la novela. La capacidad que tiene la obra para concentrar temas, aunada a la información que provee sobre el narrador, permiten concluir que la descripción del cenotafio está indisolublemente entretejida en la estructura narrativa. Así sabemos, por ejemplo, que el tono irónico con el que se inaugura la novela encuentra ecos a lo largo de toda ella y se confirma con la figura del narrador, quien a pesar de presentarse como aislado al sistema de valores que

tanto critica, al final revela que tiene los mismos "defectos" que los personajes de su relato (Bergmann 76).

La función del cenotafio como condensador de valores y temas se relaciona, por otra parte, con el concepto de la miniatura como puerta que da entrada a un mundo (Bachelard, *La poética del espacio* 141). En ese aspecto, el cenotafio se concibe como un espacio que invita a observarlo con atención y de cuya descripción se vale el narrador para abrir paso, no solo a la obra como texto literario, sino al "mundo" de los Bringas y de la burguesía española de la época. Así pues, prestar atención a los elementos del cenotafio le permite al lector la entrada al mundo burgués y a los valores que promueve. Por eso, varios galdosistas han considerado el cenotafio como un microcosmos simbólico de la situación de España previo a la Revolución del sesenta y ocho (Bergmann 75). Este valor se confirma con las palabras que vimos en el capítulo uno con las que el narrador invita al lector a adentrarse junto a él al Palacio Real para conocer su verdadero ser: "viendo por fuera la correcta mole del alcázar, no se comprenden las irregularidades de aquel pueblo fabricado en sus pisos altos" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 67). Toda la novela es una entrada a distintos espacios habitados, los cuales revelan la psique de los personajes y su estilo de vida, proceso que se expande para incluir asuntos relacionados con la sociedad.

Por otro lado, Bachelard sostiene que la miniatura tiene la capacidad de abstraer del mundo al que la observa o la realiza, pues el mundo de la miniatura es un "mundo dominado" (145)[47]. Al respecto señala el filósofo que "la miniatura, sinceramente vivida, me aísla del mundo ambiente, me ayuda a resistir la disolución del ambiente" (*La poética del espacio* 145).

[47] Con esto, Bachelard se refiere a que, por su tamaño reducido, la miniatura le confiere a la persona que la observa o la construye la impresión de que la domina, pues la conoce y la manipula en su totalidad. Como resultado, la persona se abstrae del mundo que le rodea y se enfoca exclusivamente en la miniatura en cuestión. El sentir que se domina dicho espacio provoca placer y, a su vez, e incita a alejarse del mundo circundante, sobre el cual es imposible ejercer pleno control.

De esta manera, la miniatura invita a la abstracción y al recogimiento del ser a través de una actividad placentera. Es preciso contar con un tiempo de gran ocio para poder emprender el proceso de miniaturización (Bachelard, *La poética del espacio* 144). Por ello, la persona que miniaturiza, según Bachelard, es feliz en un espacio reducido, por lo que tiene una experiencia de topofilia[48] (*La poética del espacio* 137). En *La de Bringas* queda claro que el cenotafio es un espacio de aislamiento para Francisco, en el que puede abstraerse del mundo y de la situación de su familia. En varias ocasiones se menciona que Bringas trabaja "en su hueco de ventana", "zambullido en el microcosmos de la obra de pelos" o bien se compara su labor con "aquel vivir en que era tan feliz" (Pérez Galdós, *La de* Bringas 94). Como sostiene Zubiaurre, "con él, la voluntad de su hacedor se empequeñece, se 'interioriza' y refugia en la regularidad" (319). A tono con el objeto de la obra, una tumba, Bringas se aísla en su cenotafio y prefiere estar a solas trabajando en el cuadro. Por tanto, como si de un sepulcro se tratase, Bringas permanece encerrado en su obra y en el mundo propio que le proporciona. Así vemos que la selección de la imagen del sepulcro no es casual, sino que cumple con unos fines específicos dentro de la novela.

Por otro lado, el cenotafio es el único medio en el que Bringas ejerce pleno control, dado que el personaje tiene poca autoridad en los asuntos concernientes a su casa y en los que tienen que ver con la nación española. Tomando las palabras de Bachelard, el cuadro para Bringas representa su "mundo dominado" (*La poética del espacio* 145). El cenotafio es la miniatura que, siendo su elaboración una actividad placentera para Bringas, le invita a ensimismarse y a refugiarse en su propio ser. Su elaboración es posible gracias al tiempo de ocio con el que contaba el personaje y, debido al tiempo en que Bringas estuvo haciendo el cenotafio, de febrero

[48] Recuérdese que, para Bachelard, la topofilia expresa el conjunto de relaciones afectivas y emociones positivas que el ser humano mantiene con un lugar. En pocas palabras, son las imágenes del espacio feliz.

a julio, sabemos que fue considerable. Como expusimos en el capítulo dos, el tiempo de ocio fue uno de los factores que contribuyó a la privatización de la vida y de los espacios en el siglo XIX. De esta manera, la miniatura se vincula directamente con la construcción de una novela centrada en los aspectos de la vida privada.

En una interesante aportación sobre *La de Bringas*, Franz relaciona la creación de un cuadro con cabello humano con el acto de tejer e hilar y su función simbólica de predecir el futuro. El crítico aborda la descripción del cenotafio como un "acto" dentro de la tradición clásica de convenciones artísticas y literarias. Franz afirma que desde tiempos remotos, el tejer y el hilar han estado asociados con el destino. Por ello, en la mitología y el arte se encuentran múltiples ejemplos del vínculo tejer-destino, desde el período antiguo, con la figura de las moiras, pasando por la tradición europea, con Garcilaso, Góngora, Quevedo y Velázquez, hasta llegar al período moderno, con escritores tan variados como Dickens, Azorín, Balzac, entre otros (Franz 260). Franz considera que en *La de Bringas*, Francisco es un tejedor de su propio destino y del destino de su clase social, aunque en este caso su fuente es una materia poco usual: el cabello.

El uso del cabello tiene otros significados interesantes, pues como indica Juan Eduardo Cirlot, el pelo es un símbolo de la vida, al igual que el tejer y la escritura, pero además representa "la proyección del poder irracional del cosmos y de la vida instintiva" (Franz 260). En este sentido, el cabello se asocia con la representación del microcosmos palaciego y de las fuerzas de ambición y opresión que desembocaron en la Revolución del sesenta y ocho. Por su parte, Jean Chevalier considera que el cabello conserva relaciones íntimas con el ser humano después de su separación (216). Por lo tanto, simboliza las propiedades del fallecido, concentrando sus virtudes, de ahí el culto al mechón de cabellos de los difuntos. Según Chevalier, esta práctica

revela una voluntad de hacer sobrevivir el estado de la persona de quien son los cabellos. Resulta interesante que en *La de Bringas* se utilice cabello de personajes fallecidos. Así pues, el cenotafio de pelos simboliza la voluntad de hacer subsistir un estado de cosas que pronto se verá disuelto por la crisis revolucionaria. Si se estudia la figura de Bringas como representante del viejo modelo económico de "pagar a tocateja", se observa que el personaje se adhiere a unas formas ya caducas, de ahí, la imposibilidad de Bringas de terminar el cenotafio. A partir del momento en que se describe el cuadro, todo lo que ocurre será revolución tras revolución, primero en su hogar y luego en el país. La imagen del sepulcro revela la "muerte" de los regímenes antiguos, que ya carecían de significado en una sociedad cada vez más cambiante. Por último, el cabello es un filamento que carece de vida, por consiguiente, su incorporación al cenotafio refuerza también el sentido de muerte que, en un plano simbólico, permea en la obra. Así las cosas, al hacerse con pelos, el cenotafio da a entender que en la obra la muerte será un tema clave, aunque, claro está, se trata de la muerte de los viejos regímenes domésticos y sociales.

3. El Camón

3.1. Acercamiento semántico

El Camón en *La de Bringas* es el nombre que recibe la alcoba-guardarropa que ocupa primordialmente Rosalía. Al igual que las demás habitaciones de la casa de los Bringas, el Camón toma el nombre de una estancia que sirve de sala de guardias en el Palacio Real. El narrador lo describe como una habitación que combina boudoir (sala en la que las mujeres se visten, descansan y conversan íntimamente), guardarropa y cuarto de costura (Wright, "Secret

Space" 78). El espacio del Camón es donde se manifiesta de forma más acentuada la afición de Rosalía por los "trapos", pues es el lugar en el que idea y crea junto a su amiga Milagros, la marquesa de Tellería, y Emilia, la costurera, los vestidos y los accesorios que luciría ante la sociedad madrileña. Como indica Charnon-Deutsch, Rosalía en su deseo de ascender socialmente ve necesario vestirse elegantemente y a la par con una imagen digna; esto con el propósito de exaltar su sentido de distinción y valor y evitar ser ridiculizada en la sociedad ("*La de Bringas*" 69). Sin embargo, la adquisición de lujos y vestidos constituye un gasto exorbitante de dinero, un despilfarro como lo considera Bringas, por lo que siempre le recomendaba apegarse a la simpleza y utilizar los mismos vestidos. El narrador revela que la manía por los trapos de Rosalía fue en parte provocada por los "regalitos" de su primo indiano Agustín. En otro tiempo, Bringas pudo contener los apetitos de lujo de su mujer, pero debido a su carácter frágil, Rosalía mordió la "fruta prohibida", por lo que comenzó a gastar desmedidamente. Así, junto a su compañera de trapería, Milagros, inicia la adicción por los vestidos y las piezas de ropa, pero a puertas cerradas, dentro del Camón. Mientras Bringas permanecía ocupado en su obra de pelos, Rosalía y Milagros se encerraban en el guardarropa a sacar telas y arreglar vestidos.

Como indica Mellado, no existen en las descripciones del Camón demasiadas referencias a su conformación arquitectónica o a su diseño (275). No hay mención alguna de las dimensiones espaciales, de colores, materiales de construcción o algún otro detalle acerca de la edificación del espacio. Lo que sí se nombran son los múltiples objetos que alberga el Camón, entre ellos: un sofá, sillas, baúles, múltiples telas y cintas. El Camón es el espacio de la exageración y la hipérbole, ya que contiene una multiplicidad de objetos y cosas que se encaraman unas sobre otras, como se muestra en la primera escena en la que se describe el lugar (Mellado 274): "Tiraba Rosalía de los cajones de la cómoda suavemente para no hacer ruido; sacaba faldas, cuerpos

pendientes de reforma, pedazos de tela cortada o por cortar, tiras de terciopelo y seda; y poniéndolo todo sobre un sofá, sobre sillas, baúles o en el suelo si era necesario . . . .” (Pérez Galdós, *La de Bringas* 94).

De este modo, lo que resalta del guardarropa no es necesariamente su constitución arquitectónica, sino el despliegue de telas, cintas, paños, tiras, figurines, muebles y otros objetos. La primera escena, en la que a Rosalía se le muestra entretenida en su “labor trapística” revela la gran capacidad de contención de elementos que presenta el Camón, lo cual nos recuerda la descripción del cenotafio (Pérez Galdós, *La de Bringas* 94). Al igual que el cuadro de Bringas, el Camón es un espacio que revela el afán acumulativo de la protagonista, en este caso, de vestidos y otras prendas personales que le permitirían lucir bien ante la gente del Palacio y de Madrid. Mellado, por su parte, sostiene sobre la escena mencionada que el Camón pone de relieve el “emborronamiento de los límites funcionales de los muebles en el espacio, debido a que las telas y vestidos se diseminan en la habitación con una total indistinción” (276). Es decir, de manera similar al cenotafio de pelos, el Camón es un espacio caótico y desorganizado, que lejos de resultarle funcional y servible a su ocupante, más bien se destaca por su poca practicidad para los fines con los que se usa. Evidencia del carácter impráctico y desordenado del guardarropa es la falta de espacio para moverse en él, dada la gran cantidad de telas y objetos que lo ocupan. Sobre este particular, nos cuenta el narrador que el espacio en el Camón era tan reducido que “las dos mujeres no podían andar por allí sin que sus faldas se enredaran en el *Mozambique* . . .” (Pérez Galdós, *La de Bringas* 119). Por tanto, el Camón tiene las mismas características que los demás espacios de la novela que hemos estudiado. Constituye este una nueva gradación en el proceso de acotación espacial, lo cual es esencial para entender cómo los distintos espacios de la novela están estrechamente relacionados unos con otros.

Como vemos, el desorden en *La de Bringas* es un aspecto fundamental para entender la caracterización del personaje femenino y los sucesos que se desencadenan dentro de los espacios desordenados. Interesantemente, como asevera Zubiaurre, la presencia de espacios desordenados en la novela decimonónica solo se observa en el entorno doméstico y se justifica, las más de las veces, con la presencia femenina (316). Según la autora, el escritor realista nunca admite el caos fuera de los ámbitos privados, pues aun cuando la ciudad se presenta como un laberinto, se somete obligadamente a un principio estructurador. Así las cosas, si la responsable del caos es una mujer, como suele ocurrir, es muy frecuente que caiga sobre ella, fulminante, la mirada acusadora del narrador (Zubiaurre 316). Ejemplo de esto es la escena en la que Bringas descubre a Rosalía "en lo más entretenido de su trabajo, funcionando en el Camón, como si este fuera un taller de modista" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 119). "¿Peeero mujer, qué es esto?" fue la expresión de su marido cuando la sorprendió con una infinidad de vestidos y telas en el Camón. Rosalía pudo librarse, con una mentira inventada en el momento, de que su marido descubriera que gastaba dinero en cosas tan superficiales para él como vestidos y telas.

Además de la importancia que tiene la escena para representar los roles que cada personaje asume, así como de desvelar rasgos de su personalidad, la descripción que se hace del guardarropa se basa en el enjuiciamiento del narrador sobre el carácter desordenado del espacio. De esta forma, en un proceso que recuerda el ejercicio de contabilidad hecho por Bringas cuando compró los materiales para el cenotafio, en la novela se enlistan todo los materiales y textiles que ocupan el Camón. Por formar parte de una descripción que surge tras la sorpresa de Bringas, el listado de objetos parte del punto de vista del personaje, por ello, la atención hacia los detalles, cónsona con el carácter de Bringas. La irrupción de Bringas en el espacio de Rosalía y su

posterior acto de mirar es lo que propicia la descripción que se hace del Camón. En este sentido, el novelista recurre al punto de vista de un personaje, Bringas, quien presencia la escena:

> Había allí como unas veinticuatro varas de Mozambique, del de a dos pesetas vara, a cuadros, bonita y vaporosa tela que la Pipaón, en sueños, veía todas las noches sobre sus carnes. La enorme tira de trapo se arrastraba por la habitación, se encaramaba a las sillas, se colgaba de los brazos del sofá y se extendía en el suelo para ser dividida en pedazos por la tijera de la oficiala, que, de rodillas, consultaba con patrones de papel antes de cortar. Tiras y recortes deglasé, de las más extrañas secciones geométricas, cortados al bies, veíanse sobre el baúl esperando la mano hábil que los combinase con el Mozambique. Trozos de brillante raso de colores vivos eran los toques calientes, aún no salidos de la paleta, que el bueno de Bringas vio diseminados por toda la pieza, entre mal enroscadas cintas y fragmentos de encaje. . . . Sobre el sofá, media docena de figurines ostentaban en mentirosos colores esas damas imposibles, delgadas como juncos, tiesas como palos, cuyos pies son del tamaño de los dedos de la mano; damas que tienen por boca una oblea encarnada, que parecen vestidas de papel y se miran unas a otras con fisonomía de imbecilidad. (Pérez Galdós, *La de Bringas* 119-120)

Como comenta Mellado, el espacio del Camón es ideológicamente despreciado por la abundancia de objetos y por el excesivo valor que Rosalía les adjudica (277). Ante todo, representa para Bringas un derroche de dinero y una afrenta a la economía que imponía en su hogar, de ahí que Rosalía tenga que recurrir al engaño. Frases como “extrañas secciones” y “mal enroscadas cintas” acentúan el enjuiciamiento al que se somete el Camón. De otro lado, la

imagen de los figurines enfatiza la frivolidad y el desmedido deseo de lujo de las mujeres de la novela. Nótese el uso de palabras como "mentirosos colores" y "damas imposibles" en alusión a la falsedad y a las aspiraciones inalcanzables de lujo y elegancia de Rosalía. Asimismo, la comparación de sus bocas con "obleas encarnadas", en relación a su estrechez, y la frase "se miran unas a otras con fisonomía de imbecilidad" sugiere, como apunta Mellado, el poco desarrollo de la inteligencia que la ostentación de lujo provoca en las damas (276).

Por otro lado, el desorden del espacio que ocupa Rosalía tiene significados relacionados con la caracterización del personaje. Críticos como Risley han asociado el desorden con rasgos morales negativos, como la desobediencia, la negligencia, el tedio y el estancamiento (36)[49]. La afición de Rosalía por los trapos la lleva, no solo a mantener desordenado el Camón, sino que también provoca el caos y el desorden moral y económico de la familia. El desorden se refleja, además, tanto en los pensamientos y en el estado emocional del personaje, quien a lo largo de la novela vive angustiada entre tantas deudas, plazos de pagos y guarismos, como en su comportamiento. Desde su primera compra a crédito, la de la manteleta, la cual desencadena todas las mentiras y enredos económicos de Rosalía, a esta se le muestra ansiosa, sobresaltada y muy preocupada. Los pensamientos de Rosalía divagan entre la angustia que le provoca la llegada de los días de pago y el falso alivio que siente cuando logra resolver provisionalmente sus situaciones económicas. Así también, sus pensamientos la colocan entre la admiración hacia Bringas por su carácter benevolente, ". . . sin duda aquel hombre... que era muy bueno, eso sí, esposo sin pero y padre excelente . . ." (Pérez Galdós, *La de Bringas* 126) y el desprecio por su

[49] Bien podría argumentarse que los significados que Risley le adjudica al desorden podrían también aplicarse al caso de Bringas y a su cenotafio de pelos. No obstante, contrario al Camón, el desorden del cenotafio obedece, como es usual en los espacios masculinos de la literatura decimonónica, a un principio estructurador, un elemento central, que viene a ser, en este caso, el mausoleo. A pesar de su aparente carácter caótico, el cenotafio es un espacio contenido, ya sea por su tamaño reducido o porque su construcción no tiene repercusiones negativas en la familia o en los principios que la estructuran, al menos no directamente. El Camón, en cambio, es un centro generador del caos, tanto en el plano individual, con Rosalía, como en el familiar.

tacañería y pequeñez de espíritu: "¡Oh, qué hombre más ñoño!... Si, como él decía, en lo sucesivo iba a ser ella verdadera señora de la casa, precisábale variar de temperamento, mostrarse más exigente, y dar a las economías de la familia un empleo más adecuado a la dignidad de la misma…" (206-07). El carácter inestable y alterado de Rosalía se refleja con nitidez en los espacios que ocupa, siendo el Camón el lugar de mayor expresión. Se cumple, de este modo, lo que el autor declara, en referencia al acto de coser y construir vestidos, cuando describe por primera vez el guardarropa: "Esta pasión mujeril que hace en el mundo más estragos que las revoluciones" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 94). Como asevera Zubiaurre, la afición de los trapos, lejos de ser ofensiva, tiene consecuencias funestas en el orden de la familia. Por ende, el espacio del Camón es clave para entender cómo la instauración del caos, por parte de un personaje femenino, tiene implicaciones espaciales en la narración.

El desorden del Camón y su relación metonímica con Rosalía revelan otra de las funciones del espacio en la novela. El guardarropa es el espacio más íntimo del que se tiene cuenta en *La de Bringas*, lo que sugiere la progresión hacia una representación más profunda que muestre las relaciones humanas más íntimas. Este proceso tiene como resultado que el Camón sea uno de los espacios esenciales para el desenvolvimiento de la subjetividad de Rosalía y el posterior divorcio emocional de su marido (Mellado 273; Wright, "Secret Space" 79-80). El Camón es el lugar de escape para Rosalía, su refugio[50], mucho más cuando las deudas comienzan a agobiarla. En dicho espacio, el personaje puede pensar libremente y reflexionar con detenimiento sobre sus asuntos económicos y su relación con los demás personajes. Varias instancias de la obra lo confirman, como por ejemplo, cuando Rosalía, intentando buscar una solución a sus aprietos económicos, se retira al Camón "para pensar mejor, pues allí tenían

[50] Debido a la acotación gradual del espacio en la novela, la cual está relacionada con el confinamiento social y la decadencia moral de los personajes el Camón también hace las veces de cárcel, como veremos más adelante. No obstante, entendemos que el Camón cumple principal y cabalmente con la función de refugio.

siempre sus ideas más claridad" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 144) o cuando, distraída por notar un cambio en el trato de Pez hacia ella, se encierra en el guardarropa y "allí, sentada, cruzados los brazos, la barba sobre el pecho, se entregó a las meditaciones que querían devorar su entendimiento como la llama devora la arista seca" (269). Asimismo, Rosalía acude al Camón para escapar de la constante vigilancia de su marido y las innumerables instrucciones que le daba sobre cómo economizar dinero:

> Desde que mi hombre pudo gobernarse solo y pasar las horas sin sufrimiento, aunque privado de la vista, en su sillón de Gasparini, ya le había entrado como una hormiguilla de inspeccionar todo y de disponer y enterarse de las menudencias de la casa... Rosalía, por no oírle, le dejaba solo con Paquito o con Isabelita la mayor parte del día, y pretextando ocupaciones, se daba largas encerronas en el Camón, donde nuevamente empezó a funcionar Emilia en medio de un mar de trapos y cintas, cuyas encrespadas olas llegaban hasta la puerta. (Pérez Galdós, *La de Bringas* 214)

En ese sentido, el encierro en el Camón le permite a Rosalía, tanto alejarse del ojo vigilante de su marido, como acercarse a sí misma, a su autoconocimiento (Mellado 278). Así pues, como afirma Mellado, el guardarropa posibilita a Rosalía escaparse de la realidad e ingresar en un mundo de ensueños que le provea una aspiración mayor que la de ser esposa y ama de casa (278).

El autoconocimiento al que llega Rosalía se muestra como una reafirmación de sus pretensiones de lujo y riquezas, cónsonas con su elevada opinión de sí misma: "Al lado de Bringas no había gozado ella ni comodidades, ni representación, ni placeres, ni grandeza, ni lujo, nada de lo que le correspondía por derecho de su hermosura y de su ser genuinamente

aristocrático . . .” (Pérez Galdós, *La de Bringas* 204). Pero, también el Camón le sirve a Rosalía como el único espacio en el que puede expresar de forma relativamente libre sus ideas y pensamientos. Además de servirle de lugar que favorece la reflexión y la introspección, el Camón le permite a Rosalía verbalizar sus opiniones e ideas acerca de asuntos de los que, como mujer, no podía hablar abiertamente. Rosalía conversa libremente en el guardarropa con Milagros sobre sus proyectos, sus ideas y sus juicios acerca del mundo propio (Mellado 277). Como lo expresa el narrador, Rosalía también en el Camón puede opinar sobre asuntos de carácter social:

> En su casa, cuando trabajaba en el Camón sola o con Emilia, la Bringas solía rumiar las expansiones de la mañana, añadiéndoles conceptillos que no se atrevían a traspasar las fronteras del pensamiento. Sin desatender los trapos, la soñadora dama se iba por esos mundos, ejercitando el derecho de revisión y rectificación de las cosas sociales, concedido en el reino de la mente a todos los que se creen fuera de su lugar o mal apareados. (Pérez Galdós, *La de Bringas* 128)

Nótese el uso de la palabra “fronteras”, que vuelve esencialmente espacial el acto de pensar. Aquí vemos también cómo el espacio del Camón genera la ensoñación, pues es allí donde Rosalía imagina un estado de cosas diferente. Este proceso recuerda los postulados de Bachelard, para quien los espacios felices dan paso al ensueño. Según Bachelard, “la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz” (*La poética del espacio* 28). A pesar de que el Camón no es propiamente una casa en lo que a su composición arquitectónica se refiere, sí concentra sus cualidades, en particular por ser un espacio primigenio y feliz, que se constituye como refugio del ser: “La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa” (Bachelard, *La poética del espacio* 30).

Asimismo, la cita anterior es evidencia de la enajenación de la realidad en la que vive Rosalía. La cita se refiere al lamento de la mujer por la imposibilidad de que los matrimonios se complementen perfectamente, tanto en caracteres, como en aspiraciones sociales y económicas. Por consiguiente, Rosalía, en sus cavilaciones, "empareja" a las personas que considera que se compenetrarían adecuadamente si estuvieran casadas, entre estas, ella misma y Pez. Pero, este ejercicio, además de iluso y un tanto infantil, es irrealizable, de ahí que se le llame "soñadora dama". Si bien Rosalía en el Camón puede expresar sus ideas, estas, no obstante, son tan vanas e inverosímiles como las aspiraciones de la mujer.

Por otro lado, en el Camón, Rosalía puede compartir sin traba alguna su pasión por los trapos con Milagros. De este modo, se le muestra afanosa en su actividad "trapística" y compartiendo con su amiga sus ideas sobre la confección de vestidos. Aun después de que Bringas la sorprendiera en el guardarropa, Rosalía sigue en sus labores y, como cuenta el narrador, se interna en el Camón, donde junto con Milagros y Emilia, "estuvieron picoteando todo el día, cortando, midiendo, probando, deshaciendo y volviendo a probar. . ." (Pérez Galdós, *La de Bringas* 121). Esta cita, no solo ejemplifica la constante actividad que se daba en el Camón, sino además tiene significados importantes respecto de las transformaciones en la estructura de la familia y la posterior transgresión de Rosalía. Aquí las mujeres se presentan trabajando en una tarea que las aleja del rol que debían ocupar dentro del contexto de la época, pues, en este caso, coser es una labor que produce placer y que posiciona a la mujer en un papel más activo. Por su propia cuenta Rosalía, elige, crea y produce lo que en última instancia la beneficiaría solo a ella. En ese sentido, las mujeres producen, pero para ellas mismas, sin tomar en cuenta la opinión del hombre y las labores que este les asigne.

Rosalía y Milagros reconocen que están transgrediendo los límites impuestos por el hombre y por los roles de género que les asigna la sociedad. Por esto, el Camón está vedado al hombre; Bringas no puede entrar en él. Así pues, el Camón es un espacio exclusivamente habitado por la mujer, un lugar de intimidad femenina, reservado para las actividades y las conversaciones de las mujeres. El Camón es el único espacio en el que Rosalía puede eludir la autoridad de su marido, además de conversar libremente con Milagros como su par. El momento en que Bringas la sorprende sirve de ejemplo para ver cómo la presencia masculina no es bienvenida en el Camón. Más aún, Rosalía impide a toda costa que su marido siquiera se entere de que está laborando en el guardarropa. Como resultado, son varias las veces que debe callar y tratar de no hacer ruido para que Bringas no la descubra. En una ocasión, mientras le mostraba a doña Cándida un vestido, Rosalía la mandó a callar, "incitándola a reprimir toda manifestación de pasmo y sorpresa, no fuera que algún sutil oído percibiese lo que en la Saleta ocurría" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 164). Al igual que este, hay muchos otros ejemplos de cómo Rosalía está constantemente alerta para evitar cualquier intromisión de Bringas.

Por otra parte, el Camón tiene implicaciones trascendentales en el desarrollo de la trama de la novela, puesto que, desde allí Rosalía recurrentemente trama sus mentiras y engaños, los que, a su vez, mueven y modifican la acción de la obra. A través del engaño, Rosalía logra burlar la vigilancia de su marido y sustentar su adicción al lujo. Rosalía se vale de la mentira y la astucia, no solo para satisfacer su gusto por los trapos, sino para adquirir poder y derecho sobre los asuntos de su casa, sobre todo aquellos que tienen que ver con el dinero. El engaño es la forma que le permite a Rosalía armar todo el entramado de situaciones y conflictos que dan paso a la narración. Es desde el Camón que la mujer idea el engaño del dinero falso, tras haber tomado sin permiso algunos billetes del cofre de Bringas. Asimismo, Rosalía acude al guardarropa para

cambiarse la bata de seda roja por una más modesta y, de este modo, engañar a un Bringas ciego, para quien, tal prenda representaría un gasto exorbitante. Además, en el Camón es que Rosalía se encierra para leer la carta en la que Pez le niega toda ayuda monetaria. Según nos cuenta el narrador, Rosalía, al recibir la carta, se metió en el guardarropa para leerla, pero pronto se dio cuenta de que "en efecto, no era más que una carta, escrita con la limpia y correcta letra del director de Hacienda [Pez]" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 272). En ese momento, Rosalía se dio cuenta de que ciertamente se había entregado "en balde" a quien no le brindaría ayuda económica. Para Rosalía ese gesto de Pez fue una gran desilusión, además de que reconoció el error de su parte: "¡Y para eso se había envilecido como se envileció! Merecía que alguien le diera de bofetadas y que su marido la echara de aquel honrado hogar... Ignominia grande era venderse; ¡pero darse de balde...!" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 273). Como afirma Mellado, el Camón opera como una guarida en la que la protagonista lleva a cabo acciones transgresivas, de modo que el engaño y robo que ejecuta en la novela son prácticas que el guardarropa le permite planificar (281). Así las cosas, el Camón se constituye como un espacio clave en el desarrollo de la trama de *La de Bringas*; muchas de las crisis que se suscitan en la obra tienen como espacio generador el Camón (Wright, "Secret Space" 81).

El examen del Camón como espacio constructor de la acción demuestra la importancia de estudiar los espacios en la novela decimonónica, especialmente la que nos concierne, no como simplemente el soporte de la acción, sino como el elemento que junto a los personajes, el punto de vista, el narrador, entre otros, forman la base estructural del texto narrativo. De igual modo, a través de la exploración del guardarropa podemos observar la subjetividad del personaje de Rosalía, en un proceso metonímico en el que espacio y mente se conjugan. Si se analiza el Camón, se conocerá mejor a Rosalía, lo mismo a la inversa. Como consecuencia, se puede llegar

a interpretar la interioridad del personaje si se observan las funciones narrativas del Camón (Mellado 281).

3.2. Acercamiento social

Para entender el rol del Camón en cuanto al contexto social de la época, particularmente en lo referente al género, es necesario interpretarlo como el espacio desde el cual se genera el trastrocamiento de los roles que cada género debe asumir. *La de Bringas* ofrece un interesante acercamiento a las estructuras familiares de la España decimonónica, que si bien se manifiestan dentro del orden patriarcal propio de la época, se verán asimismo distorsionadas por medio de la figura femenina protagonista. Como vimos, el Camón funge como uno de los espacios en los que se generan distintas transgresiones. De esta manera, es esencial para entender cómo en el hogar de Francisco Bringas se produjo una revolución por parte de su esposa. Pero, si se pretende estudiar la subversión de Rosalía en relación con el espacio del Camón, sus implicaciones y por qué se consideran sus actos como transgresiones, es necesario primero puntualizar el rol y la misión que se le asignó a la mujer española en el siglo XIX.

Señala Jagoe que una de las características más sobresalientes en la cultura occidental decimonónica es la llamada obsesión con la idea de la mujer, sobre todo en aspectos como la definición de su naturaleza y su rol en la sociedad (13). Dicha "obsesión" es evidente al analizar la proliferación de múltiples debates por medios como: obras literarias, manuales, tratados, textos médicos y discursos públicos acerca de cuál debía ser la función de la mujer. Como consecuencia, en el pensamiento hegemónico de la época se instituyó el rol de la mujer bajo el concepto del "ángel del hogar" a partir del surgimiento de una marcada diferenciación entre el espacio público y el privado. Así, el espacio privado y no comercial, entiéndase el hogar, se le

atribuyó exclusivamente a la mujer, en contraposición al hombre a quien se posicionó dentro del mundo público y del trabajo. El ángel del hogar hacía el papel de hija, esposa y madre abnegada y se consideraba como la fuente de la paz, el orden y la moralidad dentro de la esfera doméstica (Jagoe 20).

A pesar de que su puesto se circunscribía dentro del hogar, a la mujer se le acreditaba algún grado de poder indirecto sobre la opinión pública. Más aún, la mujer era la portadora y a su vez la protectora de la imagen de la familia ante la sociedad, pero siempre desde los confines de su casa (Jagoe 17). El espacio ideal del hogar se comparaba a un tipo de santuario en el que no existían los conflictos, porque el ángel del hogar proveía el amor y el consuelo necesarios para prevenir o apaciguar todo tipo de problema. Por consiguiente, se pensaba que la sociedad ideal debía ser imitación del régimen doméstico basado en "el amor y la verdad, la virtud y el desinterés" con el cual la mujer manejaba su hogar (Jagoe 17). La mujer se vislumbraba como la redentora a través de pureza y abnegación de una sociedad corrupta.

Dos características adicionales describían el ideal de mujer de la época, según Jagoe: asexualidad y frugalidad (26). Sobre el primer punto, a tono con su epíteto, la mujer era considerada un ser espiritual, cuyo control sobre las pasiones sexuales constituían uno de los rasgos más importantes atribuidos a su ser. La mujer debía expresar amor hacia su esposo de forma moderada, desinteresada, casi maternal. No había espacio para los deseos carnales exagerados o desmedidos. De este modo, la sexualidad femenina se relegó a un plano prácticamente inexistente. Sobre el segundo punto, como parte del aspecto puritano del ángel del hogar estaba el énfasis en el trabajo y la moderación de gastos. El lujo, mal de la aristocracia femenina, se veía como un vicio que iba en contra de la simple elegancia y la virtud

fundamentales en el ángel del hogar. En suma, entre las características principales del ángel del hogar se destacan su sumisión, obediencia, laboriosidad, elegancia e invisibilidad.

En *La de Bringas*, Rosalía, durante el transcurso de la narración, se aleja gradualmente de los cánones femeninos de la época, entiéndase el concepto del ángel del hogar, para terminar en una posición poco deseable, aunque irónicamente necesaria para continuar aparentando lo que irrefrenablemente distorsiona (Aldaraca 131). Rosalía al comienzo de la obra comparte cierto tipo de poder en su hogar, aunque mínimo cuando lo comparamos con el de su esposo. Este es el guardián exclusivo del caudal de la familia y es quien la mantiene alejada de todo tipo de deudas a través de su tacañería. No obstante, una vez Rosalía comienza a idear desde el Camón las tretas y los engaños con los que sustenta su obsesión por los trapos, surge una transformación del rol de ángel del hogar que, como mujer y esposa, debía asumir. Esto, unido a la ceguera de Bringas son los elementos que más peso tienen en el desenvolvimiento de la acción y en la subsecuente distorsión de las estructuras de la familia Bringas. La ceguera de Francisco es la que desencadena toda la trama y la que le propicia a Rosalía un medio para adquirir mayor autonomía. Interesantemente, su autonomía está apoyada, aunque indirectamente, por Bringas mismo. En otras palabras, tras su ceguera, el marido delega oficialmente en Rosalía la autoridad de la casa: "Mira, hasta ahora no se ha hecho en la casa más voluntad que la mía. Has sido una esclava. De hoy en adelante no se hará más que tu voluntad. El esclavo seré yo" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 206). A través de este acto, Bringas invierte el papel de Rosalía de esclava a ama y, de esta manera, engendra en ella deseo por el dominio y autoridad y más importantemente, le permite racionalizar sus trampas. En este caso, la enfermedad sitúa al esposo en un papel débil e inferior y da paso al engaño de Rosalía.

En ese sentido, el Camón es el espacio por medio del cual se produce la revolución doméstica en *La de Bringas*. A través de los actos que llevó a cabo en el guardarropa, además de otros factores, como la ceguera de Francisco y su incursión en el espacio público, Rosalía gradualmente derrumba el estereotipo del "ángel del hogar" con el fin de trascender el orden doméstico que llega a aborrecer. El Camón, entonces, es el lugar clave para entender la relación entre espacio y género. Pero en este caso, la inversión de los roles de género es un proceso complejo e irónico, que, aunque le confiere mayor autoridad a Rosalía en los asuntos de su hogar, viene acompañado de lo que los críticos consideran como su "degradación moral", puesto que la protagonista debe prostituirse para sustentar a su familia. No obstante, irónicamente la prostitución de Rosalía en nada afecta la integridad de la familia; nada cambia ni en ella ni en su hogar. Al final, la mujer se muestra serena y majestuosa, porque ve justificada su conducta. Lo interesante de todo este planteamiento es que la razón por la que Rosalía permanece triunfante es porque ella solamente aprendió a utilizar y sacarle provecho al sistema moral que la sociedad paradójicamente fuerza en sus miembros.

Por otra parte, el Camón es el espacio en el que Rosalía despliega su sexualidad reprimida, a través de la actividad febril con los trapos. Según Jagoe, el lujo femenino es comparable a un hábito afrodisiaco (92). Por ende, la ropa y el lujo constituyen una forma de búsqueda de placer sexual que la mujer no puede satisfacer en su relación con el marido, ya sea debido a las exigencias de la época o por la ausencia de deseo sexual en la relación. Sostiene Bridget Aldaraca que, a través de la ropa, Rosalía recibe la atención y el afecto que no puede sentir por su esposo (133). Además de afecto, la relación matrimonial entre Bringas y Rosalía, carecía de placer sexual y de un medio auténtico a través del cual la mujer podía expresar su sexualidad. Basta con remitirse a la escena en la que Rosalía vio en la tienda de Sobrino

Hermanos la manteleta y la sensación orgásmica que tuvo al tocarla: "Rosalía hubo de sentir frío en el pecho, ardor en las sienes, y en sus hombros los nervios le sugirieron tan al vivo la sensación del contacto y peso de la manteleta, que creyó llevarla ya puesta" (27) o al señalamiento de Pez de que "era como los toros, que acuden más al trapo que al hombre" (117). La connotación que tiene la palabra "toro" como ser irrefrenable, sexual y cegado por las pasiones desvela aspectos muy interesantes sobre la demostración de la sexualidad de Rosalía a través de la ropa, sobre todo la noción de ser una manifestación altamente destructiva y peligrosa, no solo para sí misma y su esposo, sino para la base misma de la estructura familiar. A pesar de que la relación entre Rosalía y Francisco Bringas se ajusta a la perfección a lo que se consideraba el matrimonio ideal, "en el cual la pareja está unida por necesidad económica, amor a los hijos y afecto nacido de la costumbre", la pasión por la ropa de Rosalía, entendiéndola como forma de expresión sexual, rompe con todos los preceptos del ángel del hogar asexual (Aldaraca 134).

Hacia el final de la novela, las descripciones de Rosalía y Francisco muestran cómo quedaron finalmente conformados los roles del marido y la mujer: Rosalía, como piedra angular y sustentadora de su familia y Francisco como ser secundario y accesorio, apoyado del brazo de su señora en señal de carencia de todo tipo de control y autoridad. A pesar de su caída, Rosalía se muestra decidida a triunfar sobre las situaciones penosas que le sobrevinieron luego del derrumbamiento, tanto de su moral como de su hogar. Como sostiene Charnon-Deutsch, Rosalía está dispuesta a participar nuevamente en aquella sociedad engañosa, pero esta vez con la confianza de que puede lidiar con ella ("*La de Bringas*" 73): "Serena y un tanto majestuosa, Rosalía no dijo una palabra en todo el trayecto desde la casa a la Plaza de Oriente, mas de sus ojos elocuentes se desprendía una convicción orgullosa, la conciencia de su papel de piedra

angular de la casa en tan aflictivas circunstancias" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 305). Tras su transgresión, Rosalía abre sus ojos ante un mundo que no solo ocultaba pobreza tras vestidos lujosos, sino también engaños tras palabras lisonjeras y promesas huecas. Demuestra así que, es tan capaz de liberarse del tutelaje de su marido, como de enfrentarse por sí sola a un mundo del que previamente tenía muy poco conocimiento.

3.3. Acercamiento arquetípico-simbólico

Como señalamos arriba, el Camón es uno de los espacios más íntimos del que se tiene cuenta en *La de Bringas*, además de ser el único lugar exclusivamente femenino. Por tanto, para un estudio arquetípico del Camón, hay que tomar en cuenta el valor de intimidad que presenta y su relación con la psique de la protagonista. El Camón muy bien puede ser estudiado partiendo de las ideas que propone Bachelard en su *Poética del espacio*, específicamente las relacionadas con el armario. Aunque el guardarropa no es un armario propiamente, sí tiene sus funciones. Bien lo nombra el narrador como alcoba-guardarropa (Pérez Galdós, *La de Bringas* 74). Sobre el armario, Bachelard señala que es un espacio de intimidad, un espacio que no se abre a cualquiera y donde no se pone cualquier cosa (*La poética del espacio* 83). Junto a otros lugares de la casa, como el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, el armario es un "verdadero órgano de la vida psicológica secreta" (Bachelard, *La poética del espacio* 83). Continúa el filósofo exponiendo que "sin esos 'objetos', y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. . . . Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad" (83). En *La de Bringas*, el Camón es indiscutiblemente para Rosalía el único espacio de intimidad. Contrario a la imagen de la casa, en la novela el guardarropa es el verdadero espacio de "consuelo e intimidad", en palabras de Bachelard (*La poética del espacio* 60); es un espacio

que se encuentra humanizado, esto es, no vale ya por su valor geométrico, sino por su trasposición en valores humanos. Así pues, el Camón para la protagonista es el lugar en el que puede dar rienda suelta a su subjetividad, pues solo allí le es posible, entre otras cosas, pensar claramente, exponer sus ideas, entablar diálogos con sus pares, verbalizar sus opiniones y reflexionar sobre distintos aspectos de su vida. El Camón le confiere a Rosalía un espacio en el que puede desarrollarse de la forma en que desea, en este caso, a través de la costura y la construcción de vestidos.

El guardarropa concentra asimismo sus ideas, anhelos y pensamientos, pues estos muy raramente traspasan los límites del Camón, sino que se producen en el lugar casi exclusivamente. Este espacio es el refugio en el que la protagonista se encierra para evitar la intrusión de cualquier elemento extraño que la aleje del mundo de fantasía que ella misma ha construido para sí. No obstante, el guardarropa es para Rosalía igualmente un tipo de cárcel. Como sostiene Wright, "the very privacy which Rosalía has sought in the *Camón* eventually becomes a kind of prison for her" (Secret Space" 85). Como consecuencia, en la novela se evidencia una gradual reducción del espacio ocupado por la protagonista, quien, según Wright, se aprisiona a sí misma moral y socialmente (85). En esta doble función del Camón, de cárcel y de refugio, se debate Rosalía. A pesar de ello, el Camón para Rosalía sigue siendo principalmente el resguardo de su intimidad y de los anhelos, que como producto de su época, mostraba en su febril actividad "trapística".

Por otro lado, el armario, de acuerdo con Bachelard, es una de las imágenes del secreto, que, junto al cajón y el cofrecillo, corresponden a los espacios en los que el ser humano, "gran soñador de cerraduras", encierra o disimula sus secretos (*La poética del espacio* 80). En palabras del filósofo, "son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta" (81). Según afirma Aguilar

Rocha, el secreto afecta y compromete a cada ser humano, por lo que es una riqueza que da contenido a la vida (89). De este modo, intimidad y secreto están estrechamente relacionados: "lo íntimo es lo que acontece a un hombre, como algo profundo y que le toca, que tiene que ver con él, que le importa y por ello mismo le envuelve" (Aguilar Rocha 80). En este sentido, el espacio destinado para el secreto es sagrado, es un refugio, y lo que lo caracteriza es, ante todo, su separación del mundo externo (Aguilar Rocha 80). Por ello, Bachelard considera que el verdadero armario no es un mueble cotidiano. No se abre todos los días y no se abre a cualquiera (*Poética del espacio* 83, 84).

En *La de Bringas*, el Camón, como señalamos anteriormente, es el espacio secreto de Rosalía, vedado a su esposo y a cualquier otra persona con la que no comparta su afición por los trapos. Por eso, la protagonista evita al máximo la entrada de Bringas o siquiera que sepa de la existencia de tal espacio. El Camón no es un lugar que se abra a cualquier persona, sino que es reservado para la protagonista y las otras dos mujeres. En su determinación de romper con el tutelaje de su marido, la protagonista anhela poseer poder sobre un espacio que sea solo suyo y en el que pueda desenvolverse libremente. Para Rosalía, por otro lado, lo íntimo subyace principalmente en su anhelo de ostentar buenos vestidos, pues ella adscribe su valor como persona en el aparentar lujos y presentar una buena imagen de su familia a través de su apariencia física. En ese sentido, el valor de la intimidad del guardarropa se vincula con los valores que desea tener Rosalía, con ese "algo profundo, que le toca, le importa y envuelve al ser humano", en palabras de Aguilar Rocha (89).

Bachelard, por otra parte, sostiene en su obra que en el armario reina el orden y es lo que protege la casa de un desorden sin límites, pero en el Camón de *La de Bringas* lo que gobierna es la desorganización (*La poética del espacio* 84). Por consiguiente, desde el Camón se observa,

entre otras cosas, la subversión en el espacio, lo cual se extiende a la psicología y a las relaciones entre los personajes. El Camón no cumple con una de las funciones que Bachelard le asigna al armario: la protección del orden familiar (*La poética del espacio* 84). Un armario desordenado significa entonces un hogar de igual modo desarreglado y, por extensión, apunta al desbarajuste en el comportamiento y la psicología de Rosalía, los cuales afectan de modo similar a la familia completa. Si el centro de la intimidad de la casa carece de cohesión y organización, es fácilmente admisible que los demás espacios de la novela y todo aquello que conlleve cierto orden, estén caracterizados de igual modo por el caos. De esta forma, se demuestra cómo el Camón es el espacio generador de la conformación espacial de la novela y de las transformaciones, internas y externas, familiares y sociales que en ella se suscitan.

Especialmente significativo por su valor simbólico con relación al Camón es el segundo sueño que Isabelita, la hija de los Bringas, tiene hacia el final de la novela. Al respecto, Wright comenta que Isabelita se relaciona con el tema de la privacidad, cuando en una pesadilla de proporciones tremendas, ve la desintegración del matrimonio en relación con el espacio, concretamente el Camón ("Secret Space" 83-84). Según cuenta el narrador, en el sueño, la niña vio entrar a su madre y a Milagros en el guardarropa, donde estuvieron un rato charlando y contando dinero (Pérez Galdós, *La de Bringas* 221). Después vino Pez, a quien se le mostró antipático, "así como un diablo, con patillas de azafrán y unos calzones verdes" (221). Junto a Bringas, hablaron de asuntos políticos, específicamente sobre los rumores de la Revolución. De acuerdo con el narrador, los hombres decían que "unos pícaros muy grandes iban a cortarles la cabeza a todas las personas, y que correría por Madrid un río de sangre" (221). Ese mismo río envolvió luego a Rosalía y a Pez cuando hablaban en la Saleta, ella diciendo que no irían a los baños del Norte y él comentando que iría pronto porque sus hijas estaban impacientes. La

imagen demoníaca de Pez se afirma cuando Isabel lo ve en su sueño todo azul, echando llamas por los ojos y quemando a la niña al darle un beso en la mejilla. Más tarde, luego de sostener una discusión en la que Bringas le decía a Rosalía "Eres una gastadora", la mujer se metió en el Camón muy molesta. Después, entró otra visita; era el señor de Vargas, cajero de la Intendencia, quien le comunicó a Bringas que el mes siguiente solo se le abonaría la mitad de su sueldo. Luego de oír esto, Bringas se espantó y nuevamente surgieron los rumores de la Revolución y los ríos de sangre. Rosalía entró poco después al despacho de Bringas, donde discutieron de nuevo:

> −Eres una gastadora...
>
> −Y tú un mezquino.
>
> −Contigo no es posible la economía ni el orden...
>
> −Pues contigo no se puede vivir... (Pérez Galdós, *La de Bringas* 222)

Tras esta discusión, Rosalía volvió a encerrarse en el Camón, esta vez para llorar. La niña entró con ella y quiso subirse a las rodillas, pero no pudo porque su mamá era tan grande como el Palacio. Rosalía pasó a sacar distintos vestidos, telas y cintas cuando de repente entró Bringas, sin la venda: "Ya veo, señora, ya veo", dice, "que me ha traído usted aquí una tienda de trapos" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 223). El sueño de la niña alcanza en ese momento el punto culminante y se acaba atropelladamente cuando vomita: "Retorcióse doloridamente su cuerpo para desocuparse de aquella carga de cosas y personas que lo oprimía, y ¡bruumm...!, allá fue todo fuera como un torrente" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 223).

El sueño de Isabelita demuestra la función del guardarropa en la separación emocional y física entre Rosalía y Bringas. La mujer ve en el Camón el espacio en el que se refugia de la vigilancia excesiva de su marido, además de ser el lugar que le sirve de remanso luego de sus discusiones. Aparte del sueño, en la novela no se observa a ambos personajes discutir

directamente, Rosalía, más que nada, recurre a sus pensamientos para objetar y cuestionar las acciones de su marido. No obstante, por ser el sueño un reflejo simbólico de la psiquis de Rosalía, se le muestra dispuesta a enfrentar abiertamente a su marido. El sueño, además, se presenta en los capítulos culminantes de la novela, en los que Rosalía ya está revestida de autoridad y toma el control de los asuntos de su hogar. La respuesta lógica es que en este punto la mujer rete a su marido, sin embargo, debido a los parámetros que se le imponían en la época, el desafío a la autoridad solo se podía ejercer por medios menos directos, ya sean los pensamientos o los sueños.

Por otro lado, el sueño de Isabelita refleja los excesos de Rosalía. La alusión a los múltiples vestidos, cintas y telas lo evidencia. Asimismo, como comenta Wright, la pesadilla muestra sugestiones de índole sexual con la equiparación de Pez con un diablo y la sangre "revolucionaria" que envolvía al personaje y a Rosalía ("Secret Space" 84). Más que sugerir, diríamos que estas dos imágenes advierten directamente sobre el curso que tomarán las vidas de Rosalía, su familia y Pez luego de las distintas "revoluciones" que suceden en la novela. Según Chevalier, la sangre, entre otras cosas, se le toma como el principio de la generación (909). En el caso de la novela lo que se genera precisamente son los múltiples cambios en el plano doméstico y social. A la sangre se le considera también como vehículo de las pasiones, de ahí que en *La de Bringas,* se le muestre como un río o como ondas envolventes que atrapan a los personajes (Chevalier 910). De acuerdo con Cirlot, por su parte, la sangre derramada es símbolo del sacrificio (399). No es difícil, entonces, saber a cuáles sacrificios se refiere la novela con la mención de la sangre derramada, pues es más que evidente que se refiere al "sacrificio" de la estructura paternalista en la casa de los Bringas y el orden monárquico en España.

Por otra parte, Wright sostiene que el increíble agrandamiento del cuerpo de Rosalía, que alcanza proporciones mucho más grandes que el Palacio Real, es un ejemplo más del uso que Galdós hace del espacio ("Secret Space" 84). Según el crítico, este mecanismo tiene dos propósitos principales: primeramente, relacionar a Rosalía con la reina Isabel (al hacerla tan grande como el Palacio, según Wright, Galdós sugiere que es el Palacio y, por extensión, la reina) e insinuar que la gran cantidad de materiales, trajes y telas ha traspasado metafóricamente los límites del Camón para tomar control del Palacio (Wright, "Secret Space" 84). Es decir, el caos del Camón pasa a reflejarse en todo el Palacio. El tamaño monumental de Rosalía sugiere la desproporcionalidad de la manía de la mujer por los trapos, además del nuevo rol que habría de ocupar como proveedora de la familia. Al final de la novela, es Rosalía quien se muestra majestuosa, "con una convicción orgullosa" y consciente "de su papel de piedra angular de la casa en tan aflictivas circunstancias" (Pérez Galdós, *La de Bringas* 305). Wright afirma que el intento de Isabelita de trepar en las rodillas de su madre representa el abandono del rol de Rosalía como madre, al menos en la subconsciencia de Isabelita ("Secret Space" 84). Asimismo, la acción de la niña de vomitar lo que se había obstruido en su estómago, que, según el narrador, le parecen ser su padre, su madre, Milagros, Pez, los vestidos de su mamá, el Camón, el Palacio y los demás personajes de su pesadilla, prevé el estallido revolucionario y la caída de Isabel II (Wright, "Secret Space" 85).

Sobre el particular, Sadi Lakhdari asevera que el punto de vista de la niña, a través del sueño, provoca un efecto de descentramiento irónico, al deformar la realidad de una forma casi esperpéntica, revelando la verdad oculta detrás de las apariencias, como sería, por ejemplo, la perversión de Pez representado en diablo (10). En este sentido, los sueños de Isabelita son significativos por su valor profético, o bien porque desvelan la dinámica de las relaciones

interfamiliares. Más que nada, la niña actúa como receptor y testigo de los diversos acontecimientos que se desencadenan a su alrededor, los cuales condensa y transforma en sus agitadas pesadillas. Según Antonio García Ramos[51], Isabelita Bringas actúa de receptáculo de las percepciones íntimas e intuiciones del espacio doméstico. Por ende, se encarga de desenmascarar aquellas situaciones que necesiten una evaluación profunda, además de descubrir la esencia moral de cada uno de los personajes que conforman la novela.

Como podemos observar, la elaboración del espacio del Camón se realiza a partir de su conceptualización como eje de la intimidad y como refugio exclusivo del individuo ante la realidad que vive. Así pues, operar en dicho espacio es el único medio que le queda al ser para enfrentar sus dilemas personales. Como comenta Vieira, interactuar con nuestras moradas y habitar dentro de ellas es el prerrequisito para fundar una identidad (218). Por ello, en *La de Bringas*, el acto de habitar en el Camón es lo que le confiere a Rosalía el suficiente discernimiento sobre su posición dentro de su familia como para querer engendrar ciertos cambios y, de esta manera, conformar una nueva identidad, a tono con sus aspiraciones y con las transformaciones de la época. Ello confirma que la creación de interiores constituye una necesidad humana básica que se plasma en *La de Bringas* a través del anhelo de Rosalía de poseer un espacio propio, que conjugue sus ideas, pensamientos y deseos. En palabras de Viera, "the interior setting has become by this point a crucial way of being in the world, a form of traveling and laboring through our troubles and desires by cultivating our spaces" (218), el guardarropa de Rosalía es para ella la manera de lidiar con su entorno, su medio para encontrarse a sí misma.

[51] García Ramos, Antonio D. "Panorama de la enfermedad infantil en Galdós." Tonos Digital, no. 18, 2009, www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-10-galdos.htm. No se proveen los números de páginas, puesto que este recurso es electrónico.

Para concluir, el examen de los espacios masculino y femenino en *La de Bringas* revela, tanto diferencias en la personalidad de sus ocupantes, Francisco y Rosalía, como las transformaciones familiares y sociales subyacentes en la novela. La caracterización de los protagonistas se centra y parte de la construcción del cenotafio y el Camón. A través del análisis de estos dos espacios, podemos realizar distintas inferencias sobre cómo es su personalidad, además de augurar los distintos cambios con los que se enfrentará cada uno. En la novela, el espacio se carga de contenido semántico, con lo que logra confundirse con sus moradores. Como indicara Juan Ginés, vemos que el vínculo entre personaje y espacio en *La de Bringas* es un factor imprescindible del proceso semiótico que orienta al lector hacia una determinada concepción del carácter, los pensamientos y las motivaciones de los personajes (94-95). De modo similar, el cenotafio de Bringas y el Camón de Rosalía son importantes desveladores de las dinámicas de género de la época, así como del complejo entramado de factores sociales, económicos y políticos que produjeron cambios profundos en la estructura de la familia burguesa. A fin de cuentas, el Camón y la obra de pelos, vistos como lugares de intimidad, apuntan hacia la progresiva acotación de los espacios, que tiene como fin la interiorización del espacio novelesco. Con ello, se evidencia que el espacio literario es una unidad significativa del quehacer literario y un punto de partida para el estudio de los nuevos modos de vida, los valores y las problemáticas de la época, específicamente aquellos que se relacionan con la sociedad burguesa.

Conclusión

La presente investigación tuvo como objetivo principal analizar la función del espacio literario en la novela *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós, específicamente en su relación con los distintos componentes de la sintaxis narrativa, el desarrollo de la narración y las transformaciones socio-históricas de España durante el siglo XIX. Demostramos que un estudio del fenómeno espacial en la novela es necesario para entender los mecanismos que utiliza Galdós al momento de construir sus narraciones y de plasmar sus ideas. En ese sentido, explorar los espacios interiores es un modo eficaz para desentrañar los significados que encierra *La de Bringas*, así como para estudiar el modo de novelar de nuestro escritor. Esta investigación hace una contribución al estudio de una de las obras menos conocidas de Pérez Galdós, por lo que ofrece un análisis de mayor envergadura de una novela que, en cierta medida, predispone la forma en que el escritor construye las novelas subsiguientes, particularmente en lo que al espacio literario se refiere.

Por ello, en esta investigación hemos estudiado cómo la disposición y el uso de los espacios, específicamente el Palacio Real, la casa de los Bringas, el cenotafio de pelos y el Camón, tienen una función a nivel formal con consecuencias significativas para el desenvolvimiento de la acción. En ese sentido, fue necesario explorar la relación que los espacios antes mencionados sostienen con algunos elementos formales, entre estos: los personajes, el narrador, la descripción y el punto de vista. Así también, analizamos, a través de la representación de los espacios seleccionados, las contradicciones y complejidades del contexto histórico de la época, en especial, los aspectos relacionados con los roles de género. De forma similar, hemos estudiado el valor arquetípico-simbólico que estos espacios encierran y que, están vinculados a las imágenes que colectivamente se han inscrito en la cultura occidental.

Las conclusiones a las que hemos podido llegar se resumen de la siguiente manera: en primer lugar, a través del estudio de distintas teorías acerca del espacio literario, hemos visto que este cumple una función en la narrativa mucho más significativa que servir de soporte de la acción. Así pues, el espacio es un elemento capaz de generar e impulsar la acción en una obra, del mismo modo que su estudio desvela distintos signos y símbolos. Se entiende, entonces, que el espacio es el elemento estructurador de la trama y de sus significados. Asimismo, pudimos ver que el manejo del espacio literario permite entender el modo de vida y los valores de una sociedad particular. De igual forma, el espacio sirve de engarce para explorar la postura que asume el autor ante su contexto socio-histórico.

En segundo lugar, podemos concluir que la novelística de Pérez Galdós está estrechamente relacionada con las transformaciones sociales y literarias de su momento, específicamente con el auge de la burguesía como clase social y con la interiorización del espacio, producto de la acción y la influencia de dicha clase. Así las cosas, la novelística de Galdós se concibe a partir de la observación de la realidad de la sociedad española, por lo que es un reflejo de los cambios sociales que se suscitaron en la centuria decimonónica. Al estar dirigida e influenciada por la burguesía, la obra galdosiana representa, en gran medida, sus valores y su característica afición por las cosas, los objetos y la decoración. De modo similar, vimos que la interiorización del espacio es la respuesta que asumen los escritores realistas, entre ellos Pérez Galdós, ante la amenaza que supone la representación detallada del mundo, lo que daría lugar al desorden y la redundancia. De esta forma, la novelística galdosiana se vale de los espacios interiores como material de creación literaria, por lo que estos se encargan de narrar historias que nos permiten entender la sociedad del momento, junto con sus valores, sus problemáticas y sus formas de vida. En *La de Bringas*, la interiorización espacial es una de las

principales técnicas que emplea Pérez Galdós, así que en toda la novela se observa un proceso de interiorización continua con el que se descubren diversos significados.

En tercer lugar, el estudio de los espacios seleccionados en esta investigación permite concluir que son centros claves para la generación de significados y símbolos importantes en la obra, en particular, aquellos que están relacionados con la caracterización de los personajes, la crítica a la clase burguesa y los roles de género que se trastocan en la novela. De esta forma, Pérez Galdós vincula la construcción de los espacios interiores con la creación novelística. Del mismo modo, los interiores en *La de Bringas* articulan una narrativa sobre las vidas y los modos de ser de los personajes dentro de los acontecimientos históricos y los cambios que se gestaron en aquel momento, entre ellos: la institución del capitalismo como modelo económico y el derrocamiento de la monarquía a raíz de la Revolución del sesenta y ocho.

Sobre el punto anterior, vimos que el Palacio Real es una representación a escala pequeña de la ciudad de Madrid, en la que conviven distintas clases sociales y, por tanto, es una muestra del proceso de interiorización y miniaturización que Galdós lleva a cabo en la novela y que empieza con el espacio mencionado. Se le añade a dicho lugar su carácter laberíntico, que va acorde con los demás espacios principales de la novela, así como con la caracterización y conducta de los personajes. El Palacio Real es también un signo del estatus económico y social decadente de algunos de los personajes, como por ejemplo, doña Cándida, mujer en ruinas, quien, aunque vive en el Palacio, debe conformarse con ocupar un apartamento pequeño en el barrio más humilde. La descripción del espacio palaciego reafirma la percepción negativa que se tiene de este, lo cual se relaciona directamente con una crítica a la monarquía, dada su inutilidad e incapacidad para gobernar. Por otro lado, vimos que el Palacio es símbolo del ambiente de falsedad, hipocresía y engaño que rodeaba a las familias burguesas y aristocráticas del siglo. Con

la mención y la descripción de las acciones que se llevan a cabo en el Palacio, por ejemplo, la cena de los pobres, además de los detalles que ofrece sobre sus residencias y los lugares que ocupan, Pérez Galdós muestra a una burguesía cuyos valores se centran en el qué dirán y en la falta de autenticidad.

Del mismo modo, observamos que la casa de los Bringas es el reflejo de la personalidad, el modo de vida y las aspiraciones de la familia. Sobre este particular, resalta el ansia de Rosalía de pertenecer a la clase alta, reflejada en el nombramiento de los aposentos de la casa con los nombres de las salas del piso principal del Palacio. De otro lado, la reducción del espacio en el que se desenvuelve la mujer es una muestra de las connotaciones negativas que recibe la casa en la novela y que se asocia con la disyuntiva entre los afanes de Rosalía de lucir elegante y la economía doméstica impuesta por su marido. De igual modo, la reducción del espacio tiene que ver con los crecientes enredos económicos de Rosalía. El espacio de la casa es también reflejo del debate del matrimonio de Bringas, particularmente en lo que asuntos de dinero se refiere. Rosalía, a través de sus peripecias económicas, transgrede los espacios que como mujer le eran propios habitar, para adentrarse en los espacios del hombre, y esto se muestra claramente cuando toma varios billetes del cajón de Bringas sin antes haberle pedido permiso. La casa es, asimismo, el aposento de la enfermedad, en este caso, la ceguera de Bringas, la cual es catalizadora del desorden y el trastrocamiento que sufre la estructura familiar. En el aspecto social, observamos que la casa de los Bringas presenta las características de la nueva casa, sobre todo en cuanto al cambio estilístico de la arquitectura y a la compartimentación del espacio. También se observa en la casa, la clara diferenciación de los espacios según el género, así como el establecimiento de los valores burgueses, a través del mobiliario y la decoración.

Por otra parte, el análisis de los espacios masculino y femenino, entiéndase el cenotafio de pelos y el Camón, desvela significados trascendentales que están vinculados, tanto con la caracterización de los personajes, como con el desenvolvimiento de la trama. Así las cosas, el cenotafio permite hacer inferencias sobre Francisco Bringas y su afán de acumular capital, del mismo modo que se asocia con su inutilidad para propósitos de perpetuación del orden familiar. También, se relaciona con el aislamiento que se auto-impone Bringas y con el poco valor artístico de los objetos que rodean al burgués. Asimismo, observamos que el cenotafio revela información importante sobre el narrador, particularmente su carácter burlón, irónico y engañoso. De manera similar, advertimos que la descripción laberíntica y caótica del cenotafio se relaciona con la desorientación moral de la corte y del país en general, además de la dedicación de la clase burguesa a actividades de poco valor.

Por su parte, pudimos observar que el espacio del Camón es el centro generador de la acción, pues es allí donde Rosalía trama sus mentiras y la forma de adquirir dinero, a través de lo cual consigue subvertir el orden familiar. De esta forma, observamos que, al igual que el cuadro de Bringas, el Camón revela el afán acumulativo de la protagonista, en este caso, de vestidos y telas. También, el Camón es el espacio del desenvolvimiento de la subjetividad de Rosalía, pues en dicho lugar puede dar rienda suelta a sus pensamientos, anhelos y emociones. Así pues, el Camón es fundamental para entender la caracterización de Rosalía, sobre todo, el desorden que la define. Por ser el espacio más íntimo del que se tiene cuenta, el uso del Camón sugiere la progresión hacia una novela que tome en cuenta los aspectos más privados del ser. Como vemos, todos los espacios analizados contribuyen de forma fundamental a la creación de la novela estudiada, por lo que es muy necesario tomarlos en cuenta al momento de analizar la obra.

Por otro lado, concluimos que los espacios escogidos se insertan dentro de la tradición arquetípica, algunas veces para confirmarla, otras para subvertirla, o bien, presentan símbolos que nos permiten descifrar las ideas y los planteamientos que encierra la novela en un plano más profundo. Esto permite situar a *La de Bringas* dentro de la tradición occidental, de la misma forma que posibilita entenderla como un producto cultural. Así también, a través de un análisis arquetípico, podemos concluir que el espacio está íntimamente relacionado con la escritura, en tanto que el escribir surge por medio de la imaginación y el habitar. El habitar, necesidad básica del ser humano, emerge estrechamente atado a la novelística, puesto que el ser humano construye lo desconocido con la palabra y la escritura. Por esta razón, la función simbólica del espacio dentro de la novela tiene una mayor significación, especialmente el espacio interior.

Por último, en este estudio pudimos observar que, en la novela, la construcción espacial se centra en la interconexión entre los espacios seleccionados. Así las cosas, el Palacio, la casa, el cenotafio y el Camón están conectados por medio de dos procesos diferentes: el primero, la representación de todos ellos como espacios de desorden, caos y desorganización, lo cual, a su vez, sirve para pronosticar los sucesos de la novela, así como para reflejar los procesos mentales de los personajes, su caracterización y sus rasgos de personalidad. Además, el carácter laberíntico y caótico de los espacios estudiados se erige sobre la base de un paralelismo que abarca también otros componentes de la novela, como la relación entre la degradación de Rosalía y el derrocamiento de la reina Isabel II. El segundo proceso conlleva la interiorización progresiva que comienza con el Palacio Real, espacio interior más grande del que se tiene cuenta en la novela, hasta llegar al Camón, lugar de mayor intimidad, exclusivo de la mujer. La acotación del espacio en *La de Bringas* es un procedimiento en gradación que tiene que ver necesariamente con la profundización en las vidas privadas y la psicología de la intimidad.

Queda, pues, por analizar otros espacios que, aunque tienen menor relevancia en cuanto al desarrollo de la narración, pueden ser también significativos en un estudio espacial sobre la novela. Sobre estos, proponemos que se analice de forma pormenorizada el apartamento de Refugio, lugar que, por los límites dimensionales que impone una investigación de este tipo, no pudimos tomar en consideración. Del mismo modo, entendemos necesario examinar otros objetos de la novela, como: el cajón de dinero de Bringas, las ventanas del Palacio y las cajitas en las que Isabelita guarda cosillas; estos podrían revelar significados interesantes. Además, convendría analizar más exhaustivamente otros aspectos relacionados con el espacio, como, por ejemplo: los efectos de luz y sombra, los cambios en temperatura (el calor, la brisa), los movimientos y el tránsito de los personajes, entre otros. También, sería muy útil estudiar el espacio en *La de Bringas*, con relación a otras obras de Galdós, especialmente *Tormento*. No empece, en esta investigación hemos preferido enfocarnos en pocos espacios, dado que, de esta manera, el estudio espacial de la novela resulta más provechoso que abordar otros que tienen menor importancia.

Como vemos, la función del espacio literario en *La de Bringas* se concibe como parte de la priorización que se dio a dicho elemento en la novela realista. En ese sentido, no es posible estudiar la novela sin tomar en cuenta los cambios que, como movimiento literario, supuso el Realismo. Por consiguiente, la creación del espacio literario parte de la relación cercana que tiene con la realidad, pero que al mismo tiempo el escritor transforma en creación artística. El espacio interior en el siglo XIX y, por consiguiente, en la novela que estudiamos, adquiere mayor importancia y se posiciona como herramienta que le permite al escritor narrar historias. En ese aspecto, *La de Bringas* se inscribe dentro de un conjunto de obras que tienen como común denominador el hecho de que dan preferencia el habitar privado y la vida doméstica. En nuestro

caso, Pérez Galdós con su novela, concibe el espacio como el medio para conocer la vida privada de sus personajes, así como para iniciar el proceso de "dentro hacia afuera" que permita entender la sociedad de su tiempo. En suma, estudiar el espacio literario en una novela decimonónica como *La de Bringas*, nos ha permitido entender cómo la construcción textual de los espacios fue una herramienta eficaz de nuestro autor al momento de redactar su novela. De modo que los lugares, los escenarios y los objetos que estos albergan influyen significativamente en los acontecimientos de la novela, la caracterización de los personajes y la relación entre obra y su contexto socio-histórico.

Bibliografía

Aguilar Rocha, Irving S. *La casa, el sí mismo y el mundo: Un estudio a partir de Gastón Bachelard.* Universitat de Barcelona, 2012, diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/41714/5/ISAR_TESIS.pdf.

Aldaraca, Bridget. "*La de Bringas*: El mito de las esferas públicas y privada." *El Ángel del Hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*, University of North Carolina Press, 1991, pp. 125-143.

Álvarez Méndez, Natalia. "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica,* no. 12, 2003, pp. 549-70. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra-visor-din/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_47.html#I_80_.

Andreica, Oana. "The Archetype of the Labyrinth: Signification and Metamorphosis." *Musicology Papers,* vol. 30, no. 1, 2015, pp. 7-23, musicologypapers.ro/articole/MP_ISSN_2068-8601_2015_vol_30_issue_1_pg_no_007-023.pdf.

Arendt, Hannah. "La esfera pública y la privada." *La condición humana*, traducido por Ramón Gil Novales, Paidós Ibérica, 2005, pp. 37-95.

Arroyo Díez, María Cristina. *Aspectos espaciales y visuales en las primeras novelas contemporáneas Benito Pérez Galdós y su repercusión en la novela española actual.*

Universidad de Valladolid, 2011, uvadoc.uva.es/bitstream/10324/882/1/TESIS129-111222.pdf.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Traducido por Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, 2000.

---. *La tierra y las ensoñaciones del reposo: Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Traducido por Rafael Segovia, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Bajtín, Mijaíl. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela: Ensayos de poética histórica." *Teoría y estética de la novela,* traducido por Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, 1989, pp. 237-409.

Benjamin, Walter. *The Arcades Project.* Traducido por Howard Eiland y Kevin McLaughlin, Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

Bergmann, Emilie. "«Los sauces llorando a moco y baba»: Ekphrasis in Galdós' *La de Bringas*." *Anales Galdosianos*, vol. 20, no. 1, 1985, pp. 75-81. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--20/html/p0000007.htm#I_20_.

Blanco Aguinaga, Carlos, et al. *Historia social de la literatura española.* 3ra ed., vol. 2, Ediciones Akal, 2000.

Blanco, Alda, y Carlos Blanco Aguinaga. Introducción. *La de Bringas*, por Benito Pérez Galdós, 7ma ed., Cátedra, 2001.

Bly, Peter. "Galdós, the Madrid Royal Palace and the September 1868 Revolution." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 5, 1980, pp. 1-17. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27762072?seq=1#page_scan_tab_contents.

Bobes Naves, María del Carmen. *Teoría general de la novela: Semiología de* La Regenta. Gredos, 1985.

Boladeras Cucurella, Margarita. "La opinión pública en Habermas." *Anàlisi*, no. 26, 2001, pp. 51-70.

Brooks, Peter. *Realist Vision*. Yale UP, 2005.

"Cenotafio." *Diccionario de la lengua española*. 23a ed., Real Academia Española, 2014, dle.rae.es/?w=cenotafio.

Charnon-Deutsch, Lou. "Inhabited Space in Galdós' *Tormento*." *Anales galdosianos*, no. 10, 1975, pp. 33-43. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--12/html/p0000004.htm#I_14_.

---. "*La de Bringas* and the Politics of Domestic Power." *Anales Galdosianos*, vol. 20, no. 1, 1985, pp. 65-74. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--20/html/p0000006.htm#I_17_.

Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Herder, 1986.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor, 1992.

Correa, Gustavo. “Pérez Galdós y su concepción de novelar.” *Thesaurus*, vol. 19, no. 1, 1964, pp. 99-105. *Centro Virtual de Cervantes*, cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/19/TH_19_001_103_0.pdf.

Juan Ginés, Luis Javier de. *El espacio en la novela española contemporánea.* Universidad Complutense de Madrid, 2004, biblioteca.ucm.es/tesis/fll/ucm-t28007.pdf.

Earle, Peter G. “La interdependencia de los personajes galdosianos.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 250-252, 1970-1971, pp. 117-34. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/obra/la-interdependencia-de-los-personajes-galdosianos/.

---. “Torquemada: hombre-masa.” *Anales Galdosianos*, no. 2, 1967, pp. 30-42. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--4/html/p0000002.htm#I_7_.

Escobar Bonilla, María del Prado. “Galdós y la novela.” *Galdós: vida y escritura*, Gobierno de Canarias, 2008, pp. 14-15, www.gobiernodecanarias.org/cultura/dlcan/2008/img/letras2008.pdf.

“Espacio.” *Diccionario de la lengua española*. 23a ed., Real Academia Española, 2014, dle.rae.es/?w=espacio.

“Étui.” *Merriam-Webster Dictionary.* Merriam-Webster, 2016, www.merriam-webster.com/dictionary/etui.

Fergus-Jean, Elizabeth. “Labyrinth: A Metaphor for Transformation.” *Elizabeth Fergus-Jean*, 1996, www.fergusjean.com/labyrinth_p1.htm.

Finney, Gail. "Garden Paradigms in 19th-Century Fiction.", *Comparative Literature*, vol. 36, no. 1, 1984, pp. 20-33. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1770326

Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Two Parts." *The Sewanee Review*, vol. 53, no. 2, 1945, pp. 221-40. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27537575?seq=1#page_scan_tab_contents.

Franz, Thomas R. "Don Francisco as Fate: The Construction of the Cenotaph in *La de Bringas*." *Neophilologus*, vol. 80, no. 2, 1996, pp. 259-67.

García González, Gloria. "Historia y crítica de la opinión pública: Una aproximación." *Aula*, no. 6, 1994, pp. 197-206. *Eusal*, revistas.usal.es/index.php/0214-3402/article/download/3355/3377.

García Ramos, Antonio D. "Panorama de la enfermedad infantil en Galdós." *Tonos Digital*, no. 18, 2009, www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-10-galdos.htm.

Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo.* Síntesis, 1996.

Genette, Gérard. "Fronteras del relato." *Análisis estructural del relato*, traducido por Beatriz Dorriots, Tiempo Contemporáneo, 1970.

Gold, Hazel. *The Reframing of Realism: Galdós and the Discourses of the Nineteenth-Century Spanish Novel.* Duke University Press, 1993.

Gullón, Ricardo. *Técnicas de Galdós*. Taurus, 1970.

Hamon, Philippe. *Introducción al análisis de lo descriptivo.* Traducido por Nicolás Bratosevich, Edicial S. A., 1991.

Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*. Traducido por Antonio Doménech y Rafael Grasa, Gustavo Gili, 1981.

Harmeyer, Rachel. "Objects of Immortality: Hairwork and Mourning in Victorian Visual Culture." *Art of Death & Dying Symposium Proceedings*, no. 1, 2012, pp. 33-49.

Heidegger, Martin. "Construir, habitar, pensar." *Conferencias y artículos*, traducido por Eustaquio Barjau, 1a ed., Ediciones del Serbal, 1994, pp. 127-42.

---. "…Poéticamente habita el hombre…" *Conferencias y artículos*, pp.163-99.

---. "Language." *Poetry, Language and Thought*, traducido por Albert Hofstadter, HarperCollins Publishers., 1971, pp. 187-208.

Jagoe, Catherine. *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*. University of California Press, 1994.

Labanyi, Jo. "The Problem of Framing in *La de Bringas*." *Anales Galdosianos,* no. 25, 1990, pp. 25-34.

Lakhdari, Sadi. "Influencia de la psiquiatría en las novelas de Benito Pérez Galdós." *Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains*, Université Paris-Sorbonne, www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/psiquiatriagaldos.pdf.

López-Landy, Ricardo. *El espacio novelesco en la obra de Galdós.* Ediciones Cultura Hispánica, 1979.

Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico.* Traducido por Victoriano Imbert, 2a ed., Ediciones Istmo, 1982.

---. "On the Metalanguage of a Typological Description of Culture." *Semiótica*, vol. 14, no. 2, 1975, pp. 97-123.

Mellado, Luciana A. "El camón: El espacio y la intimidad en *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós." *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, no. 23, 2006, pp. 273-82. *SciELO*, www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012006000200017.

Mora García, José L. "Bibliografía de Pérez Galdós." *Benito Pérez Galdós,* Proyecto Ensayo Hispánico, www.ensayistas.org/filosofos/spain/galdos/biblio-de.htm.

---. "Las novelas contemporáneas." *Benito Pérez Galdós,* Proyecto Ensayo Hispánico, www.ensayistas.org/filosofos/spain/galdos/mora6.htm.

Palacio Atard, Vicente. *La España del siglo XIX. 1808-1898.* Espasa-Calpe S. A., 1978.

Pérez Galdós, Benito. *La de Bringas*. 7ma ed., Cátedra, 2001.

---. "La sociedad presente como materia novelable." *Biblioteca Virtual Universal*, www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf.

---. "Observaciones sobre la novela contemporánea en España." *Benito Pérez Galdós,* www.benitoperezgaldos.es/observaciones-sobre-la-novela-contemporanea-en-espana-i/.

Peyronie, André. "The Labyrinth." *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, editado por Pierre Brunel, Routledge, 1992.

Picallo, Ximena y Silvia Araújo. "Espacio y literatura: Cómo se trabaja el espacio en la teoría literaria." *Narrativas Digitales*, 7 febrero 2013, archivond.wordpress.com/2013/07/02/espacioylit/.

Puelles Romero, Luis. *La estética Gastón Bachelard: Una filosofía de la imaginación creadora.* Verbum, S.L., 2002.

Ribbans, Geoffrey. *History and Fiction in Galdós's Narratives*. Oxford UP, 1993.

Risley, William R. "Setting in the Galdós Novel, 1881-1885." *Hispanic Review,* vol. 46. no.1, 1978, pp. 23-40. *JSTOR,* www.jstor.org/stable/472269.

Sádaba Alonso, Soraya. "Espacio y personajes en *Misericordia* de Benito Pérez Galdós." *Cuadernos de Investigación Filológica,* no. 27-28, 2001-2002, pp. 63-80. *Dialnet,* dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1127781.pdf.

Schofield, Ann. "The Fashion of Mourning." *Representations of Death in Nineteenth-Century US Writing and Culture,* editado por Lucy Frank, Ashgate, 2007, pp. 157-72.

Slawinski, Janusz. "El espacio en la literatura: Distinciones elementales y evidencias introductorias." *Criterios,* pp. 1-17, www.criterios.es/pdf/slawinskiespaciolit.pdf.

Tsuchiya, Akiko. "The Construction of the Female Body in Galdós's *La de Bringas*." *Romance Quaterly*, no. 40, 1993, pp. 35-47.

Vieira, Estela. *Interiors and Narrative: The Spatial Poetics of Machado de Assis, Eça de Queirós, and Leopoldo Alas*, Bucknell UP, 2013.

Wright, Chad C. "Imagery of Light and Darkness in *La de Bringas*." *Anales Galdosianos,* no. 13, 1978, pp. 5-10. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,* www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--22/html/p0000002.htm#I_5_.

---. "Secret Space in Pérez Galdós' *La de Bringas*." *Hispanic Review*, vol. 50, no. 1, 1982, pp. 75–86. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/472772.

Wordsworth, William. *Lyrical Ballads.* Project Gutenberg, 2003, www.gutenberg.org/files/9622/9622-h/9622-h.htm.

Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas,* Fondo de cultura económica, 2000.