

ALGUNOS ASPECTOS ESTRUCTURALES EN RELACION CON EL NARRADOR DE «LA DE BRINGAS»

Virgilio MOYA JIMENEZ

La de Bringas es una novela de Benito Pérez Galdós que pertenece a lo que se ha dado en llamar ciclo de novelas españolas contemporáneas. El ciclo lo iniciaría con *La desheredada* en 1881 y lo terminaría en la primavera de 1915 con *La razón de la sinrazón*. Sería así una de las novelas de su *segunda* o *tercera* manera. A pesar de ser una de las mejores novelas de Galdós, su autor la escribió en tan sólo dos meses, a juzgar por el «Madrid, Abril-Mayo de 1884»¹ del final de la novela. Me parece pecar de subjetivismo dudar de las palabras del autor, como hace Montesinos —él no cree que la escribiera en este tiempo— única y exclusivamente porque Galdós era español y éstos «han sido siempre propensos a hacer un gran mérito de ese 'faprestismo' desolado»².

Voy a tratar en este trabajo de ciertos aspectos estructurales —no temáticos, ni *hidráulicos*— relacionados con la situación narrativa. En una palabra, voy a hablar del narrador, uno de los cuatro elementos básicos que junto con la narrativa, el autor implícito y el lector componen esa situación narrativa³. Intentaré ver no sólo la presencia del narrador sino también su actitud ante los personajes, actitud que, por otra parte, no supondrá ningún obstáculo para su fiabilidad.

El papel del narrador es uno de los más importantes en la novelística moderna. Esta pondrá entre él y el lector un narrador en primera persona que será, a la vez, uno de los personajes de la novela. Con esto, se conseguirá eliminar aquella distancia, impersonalidad y anonimato del narrador de la épica, aparte de crear la «illusion that the narrator is responsible for telling the story». Ahora, el narrador ya no será ese dios distante y omnisciente que conocía hasta lo más íntimo de los personajes y por el hecho de saber tanto daba que pensar al lector, sino un personaje más, con sus mismas limitaciones, que tratará de captar la realidad como pueda, pero a veces se le escapará por fluyente. Galdós, al utilizar esta técnica narrativa de un narrador-personaje, no hará otra cosa que seguir la línea que apuntábamos de la novelística moderna.

Desde la primera línea de *La de Bringas* («...cómo lo diré yo?...», p. 3) hasta la última («...no me creía yo en el caso de serlo contra todos los fueros de la moral y de la economía doméstica», p. 210), queda explícita mediante ese *yo* la presencia de un narrador personal que aparecerá y desaparecerá como el Guadiana a lo largo de la novela, pero que no nos dirá nunca su nombre. Esta técnica ya la había ensayado Galdós en *Tormento* y en *La Desheredada*, con la única diferencia de que en estas novelas el narrador no tenía papel alguno en la acción.

Señala Booth que «in a sense even the most reticent narrator has been dramatized as soon as he refers to himself as *I*, or *we*»⁵. Sin embargo, aquí en *La de Bringas* se puede decir que se le ve completamente dramatizado y que si no llega a adquirir la fuerza de uno de los personajes principales sí toma la de un secundario. En la misma línea estarían también *El amigo Manso* y *Lo prohibido*, con la particularidad de que aquí el narrador es el personaje principal y consecuentemente esto:

...can of course be detrimental to the prestige of the narrator as the main character... The result of this is that it is difficult to create a clear picture of his objective behaviour and character, both as far as inner and (most often) as far as outer qualities are concerned⁶.

En *La de Bringas*, en cambio, el narrador es un personaje secundario que está enteradísimo de lo que cuenta y que cuando no participa en la acción se mantiene siempre a cierta distancia de lo narrado, con lo que el relato gana en objetividad —en esto se parecería a un narrador en tercera persona—. Aquí el narrador es amigo de Francisco y Rosalía Bringas, de Pez, etc., con las mismas virtudes y defectos que ellos. Recuérdese, si no, el comienzo del capítulo sexto en el que, echando mano del «enchufe» que tiene con Manuel Pez, para arreglar un asunto de leñas y hierbas con visos de pleito con un administradorcillo de la Casa Real, acude a don Francisco Bringas, oficial primero del Patrimonio. A raíz de esto el narrador va a conocer a Bringas y le regalará el día de su santo —4 de octubre— doce botellas de vino y dos capones de Bayona. Y la cosa, por no llamarle de otra forma, continuaría al dar la vuelta la tortilla y ser nombrado el narrador por la Junta Revolucionaria administrador de bienes pertenecientes antes a la corona. Si añadimos a estos pasajes aquel otro del capítulo XXVII en que el narrador asiste a una tertulia en casa de doña Tula y se queda dormido, quedarían completados los momentos de su participación en la novela. De esta forma, tanto él como el resto de los personajes ganan en libertad y en humanidad. Así lo ha señalado Ricardo Gullón:

La fusión del novelista con la materia novelada borra adrede las barreras entre vida y novela y, paradójicamente, sitúa al autor y a los entes ficticios en situación más libre. Si el autor es también actor, los demás actores, al dialogar con él y enfrentarse demostrarán su independencia, pues obviamente ni son él ni dependen de él, que así no producirá la impresión de estar manejando muñecos de su tinglado⁷.

El narrador conoce no sólo a los personajes de la novela, sino la sociedad en que viven, las calles por donde andan, y el momento histórico por el que pasan. Entiende, por

otra parte, de medicina (p. 96), de psicología (p. 126), de música, pintura, literatura, etc. Y por si fuera poco, sabe narrar, aunque no nos dice nunca dónde aprendió ni cómo. Con lo cual se acrecienta la distancia intelectual entre él y los personajes: claro, no todos los personajes son narradores. Y si alardea de candidez (p. 22), no es tan ingenuo «que no sea capaz de abarcar el fondo y trasfondo de los acontecimientos ni la compleja psicología de los personajes, de suerte que el lector se vea obligado constantemente a completar y profundizar el contenido esencial de la obra»⁸.

El narrador de *La de Bringas* tiene plena conciencia de sus limitaciones y por eso de vez en cuando aparecen en la novela los «no sé» (pp. 12 y 13), «ignoro» (p. 23), «creo» (p. 26), con lo que consigue en primer lugar patentar su presencia y, después, que el lector se «trague» como verdadero algo que es en principio ficticio. Crea, así, la «illusion of reality» de la que habla Bertil Romberg⁹.

Por otra parte, se le ve también interesado en defender la veracidad de lo que cuenta y, así, aparecen en la novela frases como éstas: «...equivocadamente se ha dicho en otra historia...» (p. 51); «...lo que a la letra se copia» (pp. 74 y 130); «...frase que le oí más de una vez» (pp. 145 y 146). Sería interesante observar que estas frases se dan más al final de la novela, mientras que aquellas otras aparecían en la primera parte. Ahora bien, quedaría todavía por explicar cómo el narrador llega a conocer el interior del personaje, como en el capítulo XLIV al descubrir la reacción de Rosalía ante la carta sin dinero de Pez: «Cada frase de ella le desgarraba las entrañas como si las palabras fueran garfios» (p. 182), y lo que es más gordo, cómo está enterada de las conversaciones de trapos entre Rosalía y Milagros, diálogos que parece que ha cogido con magnetofón. La única explicación posible es que ahí el narrador está utilizando lo que Booth llama «privilegio de autor»¹⁰, que no hay que confundirlo con omnisciencia, cualidad que no posee el narrador de *La de Bringas*.

Aunque el papel del narrador en la acción de *La de Bringas* se ciñe única y exclusivamente a los primeros capítulos y al último, su presencia se deja sentir a lo largo de toda la novela. De vez en cuando se le escapa un pronombre personal de primera persona o algún paréntesis. Otras, será un posesivo también de primera persona, o un comentario que interrumpe el hilo de la narración. A veces, estos comentarios son una interpretación psicológica de la actuación de alguno de los personajes, por ejemplo el que hace en el capítulo XXXV para decirnos que la Pipaona estaba loca por la «música» (aquí, «música» no es una metáfora sexual sino monetaria). Una mañana de verano, Manuel Pez vestido con traje de alpaca se decide a atacar la «fortaleza moral» de la de Bringas y va a su casa. Esta es la situación. Ahora nos cuenta el narrador:

Quiero decir, que si Pez no hubiera puesto aquellas paralelas del ofrecimiento positivo, el terreno ganado habría sido mucho menos grande. El, no obstante ser muy experto, contaba más con la fuerza de sus gracias personales que con aquel otro medio de combate... Aquel bélico artificio, usado simplemente como auxiliar, resultó más eficaz que los disparos de Cupido (pp. 144-145).

Otras veces, las menos, son generalizaciones acerca de la vida misma («La debilidad del cuerpo trae necesariamente flojedaes lamentables al carácter más enteros», p. 126). Otras, es un comentario en forma de resumen que ayuda al lector a entender el papel del personaje en la novela. El narrador hace también comentarios acerca de sí mismo.

Aquel derribar de tabiques y aquel disponer obras y mudanzas, hicieron en mi candidez el efecto de un lenguaje regio hablado desde la penúltima grada de un trono. El respeto me impedía desplegar los labios (p. 22).

Luego resulta que no es tan cándido, cuando en el capítulo LX, el último de la novela, rechaza las insinuaciones de Rosalía Bringas porque no quiere ser el sostén de su familia, ahora cesante. En el c. XXVII, en casa de doña Tula, nos dice de él que las palabras del señor Pez, tan bien medidas, servían de narcótico a sus nervios. La reunión no deja de ser curiosa, ya que en un estado de *coma vigil* trata de reproducir la tertulia. Las frases luchan por salir de su pluma y en un primer párrafo el narrador reproduce noticias sobre el tiempo, las modas y la política, tal y como saldrían de la boda de los contertulios. La mezcla de temas, los puntos suspensivos y los tiempos de los verbos (*se anticipaba, habían llegado, estaba, iría*, etc.) nos dan ese aire de «coloque» del narrador y lo poco que tienen que contar los personajes. En su segundo párrafo, el narrador, todavía dormido, intenta reproducir lo que Pez pudo haber dicho y hasta lo hace en su mismo estilo paradigmático.

a) <i>pendiente</i>	b) <i>progreso</i>	c) <i>no pensaba</i>
<i>abismo</i>	<i>adelanto</i>	<i>no obraba</i>
<i>precipicio</i>	<i>mejoras</i>	<i>era idiota</i>

El narrador nos da aquí no ya las «paridas» de Pez, sino una dosis de política barata que no deja de caracterizar a Manuel Pez y aquellos que lo escuchan.

La presencia del narrador se deja ver, además, en los epítetos que utiliza para describir a los personajes de la novela, aunque es verdad que, a veces, reflejan el punto de vista de otro personaje y no el del narrador. Este en cierta ocasión llama a Francisco Bringas *ratoncito Pérez y cominero*, en concreto en el capítulo XXXIX, pero no está haciendo otra cosa que copiar de Rosalía que le había llamado lo mismo antes en el capítulo XXXIII. Por no hacer esta pequeña distinción, señala Sánchez Barbudo que se ha acusado a Galdós de vulgar¹¹. Pero otras veces estos epítetos reflejan sólo el punto de vista del narrador, por ejemplo cuando llama a Francisco Bringas *Thiers*, a Manuel Pez *San José* y a Rosalía *ninfa de Rubens*: «Epithets which reflect only the narrator's point of view are often literary, historical, or artistic allusions, used ironically»¹².

Pero donde más se ve la presencia del narrador es en el tono irónico que domina la obra. El lector inmediatamente se da cuenta de que se halla ante una novela de Galdós. Este tono proviene de una ironía verbal que se podría comparar, según Nimetz, a un «glaze whose sheen keeps the reader at a distance from the surface details so as to give him an unobstructed view of the entire panorama»¹³. Los efectos de la ironía pueden ser variados y complejos, pero es evidente que distancia, tanto al autor como al lector, de

su objeto, y que acentúa la presencia del narrador. Nimetz habla de cuatro clases de ironía verbal. Tendríamos en primer lugar una ironía denotativa: el narrador echa mano de una palabra para decirnos justamente lo contrario, así llama a Francisco Bringas *el artista*, cuando no pasa de ser un chapuzas, y *el economista*, cuando se va a dejar en el cenotafio ni más ni menos que algo tan valioso como los ojos. Habría, en segundo lugar, una ironía connotativa, ironía que se ve cuando el narrador llama a Manuel Pez *el espiritual San José*, a quien se parece por su figura exterior y por el junco que lleva en la mano, pero el lector sabe de sobra que no tiene nada de santo y que el *curriculum vitae* de Pez no se parece en nada al de San José. Luego habla Nimetz de una ironía de tono que provendría de la «phraseology, punctuation and word order»;¹⁴ aquí se podría incluir el calificativo de *mártir* que el narrador aplica a la de Bringas cuyo calvario —no tan Gólgota como él lo pinta— serían los *bufidos* de su esposo:

La pobre señora era una mártir de los insufribles métodos de su marido, y no podía retrasar su vuelta a la casa, porque si la comida no estaba puesta en la mesa a la hora precisa, don Francisco bufaba y decía cosas muy desagradables, como por ejemplo: «Hijita, me tienes muerto de debilidad. Otra vez avisa y comeremos solos» (p. 69).

Y finalmente tendríamos una ironía de referencia: aquí podrían señalarse el calificativo *Thiers* para caracterizar a don Francisco, que no tiene ni la menor idea de lo que está pasando en España y en su casa, y el de *Newton*, aplicado a Rosalía, cuando está llena de deudas.

Si la ironía de *La de Bringas* mostraba claramente la presencia de un narrador, el tono familiar de la obra —la familiaridad en este caso viene de la amistad que une al narrador-personaje con Bringas, Rosalía, Pez, etc.— también lo indica. Ahora bien, ¿se puede pasar de aquí a decir que no sólo se ve la familiaridad del narrador con el objeto por el tono de la obra sino también su actitud ante los personajes, oscilante según los casos? Por supuesto que sí; la pregunta era sólo retórica. Voy a tratar de demostrarlo ahora echando mano de calificativos que indiquen, claro, el punto de vista del narrador y no el de otro personaje y que no tengan una carga semántica tan fuerte que les haga variar de significado.

Ya en el c. II se le escapa al narrador dos veces la palabra *amigo* al hablar de Bringas (pp. 10 y 12). Y no es la única vez: lo repite alguna más (pp. 119 y 154). A veces, el nombre de Francisco Bringas aparece sólo en el discurso narrativo, pero la mayoría viene rodeado de palabras de signo claramente positivo, como es el caso de *amigo*, que constituyen un indicio obvio de una actitud de simpatía del narrador hacia el personaje. Entre éstas se encuentran también *bendito* (pp. 14 y 57), *santo varón* (pp. 38 y 82), *querido* (p. 116) y finalmente *bueno* (pp. 12, 15, 24, 9, 43, 46, 82, 89, etc.).

En varias ocasiones el narrador al hablar de Bringas usa los diminutivos y posesivos, que nos darían esa actitud de simpatía hacia el personaje: como ya hemos dicho, llama al bueno de don Francisco *ratoncito*, aunque copie de Rosalía que es la que primero se lo llama; y los *mi* y *nuestro* pululan por el libro: «amigo» (p. 10); «mi enfermo idealista» (p. 12); «nuestro amigo» (pp. 16, 22, 142); «nuestro buen Thiers» (p. 116), etc.

Quisiera señalar antes de pasar más adelante que el tono de simpatía que demuestra este lenguaje de narrador en el caso de Bringas se ve acrecentado al compararlo con el que usa al hablar de otros personajes.

En el caso de Rosalía, el narrador echa mano de calificativos bien distintos y de signo claramente negativo que no denotan precisamente afecto o simpatía hacia ella, sino lo contrario. Cuando aparece en el c. IX, le llama *aquella mujer*, que aparte de expresar distancia temporal en el relato indica también distanciamiento del narrador, *autoritaria, descortés y tímida*; este último adjetivo podría tener connotaciones positivas en caso de serlo ante sus iguales, pero aquí no significa otra cosa que «rastrera» (p.36).

Tan sólo en dos ocasiones le llama *amiga*; pero en una de ellas toda la carga afectiva que pudiera tener la palabra en cuestión se ve restada por el plural masculino («mis amigos», p. 159) en el que incluye a don Francisco; y en la otra por el posesivo *nuestra* en lugar de *mi* (p. 175). A propósito, éstos serían los únicos posesivos que utiliza el narrador al referirse a ella, y los diminutivos brillan por su ausencia, dada quizás su voluminosa masa. En una ocasión le llama *honesta señora*, pero la carga irónica es tan fuerte que no nos serviría para el caso.

Con Manuel María José del Pez ocurre algo distinto. Cuando lo introduce al principio del c. II le llama *próvido sujeto administrativo* (p. 9), lo que no deja de ser bastante despectivo; en otra ocasión le llama *el tal* (p. 111), término con idénticas connotaciones. Sin embargo, en tres ocasiones le dice *mi amigo* (pp. 146, 177 y 178), sintagma que, aparte de demostrar familiaridad, demuestra afecto y simpatía, tanto por parte del posesivo como por el nombre. Así quedaría contrarrestada la antipatía mostrada anteriormente. Da la impresión de que Galdós utiliza esta técnica para hacerlo más real, de otra forma —viendo sólo lo negativo— se podría dar el caso de que en lugar de crear un personaje de carne y hueso creara la caricatura del politiquillo barato de la España de entonces.

Refugio aparece poco en la novela, pero también se puede ver por el lenguaje que utiliza el narrador que le cae bien, sobre todo físicamente. Cuando la introduce en el c. XVI la llama *capiliga*, que no deja de ser un pipopo a sus «pulmones» y que al lector que ha leído *Tormento* no se le escapa. Le llama además *la joven y la chica* (p. 107). Si el primero es más frío y distancia, el segundo es más familiar y acerca. Para completar su retrato echa mano de los diminutivos *graciosilla* (p. 107) y *diablillo* (p. 197), que, francamente hablando, expresan el punto de vista de Rosalía, pero, si se puede decir con Sánchez Barbudó¹⁵ que Galdós califica a sus personajes con adjetivos que indicarían el punto de vista de otro personaje en la novela, también se podría señalar con igual razón que el narrador compartiría aquí el punto de vista de uno de los personajes.

Ahora bien, ¿afectan esa ironía y esa actitud de simpatía o antipatía del narrador hacia los personajes a su fiabilidad como narrador? No creo, de ningún modo, que el lector tenga que dudar de lo que nos dice el narrador de *La de Bringas* a pesar de narrar en primera persona, ser amigo de los personajes y mostrar de vez en cuando sus preferencias. Booth dice que se puede uno fiar de un narrador cuando «he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms)»¹⁶. Y esto es justamente lo que pasaría aquí en esta obra, que tanto el autor implícito como el

narrador coinciden en su visión del mundo, o lo que es lo mismo, que la distancia entre ellos es nula. Aquí no suele pasar como en *Huckleberry Finn* —éste es el ejemplo que pone Booth— donde autor y narrador se contradicen. Asimismo, tampoco hay distancia entre el yo personaje en *La de Bringas*, que es por lo que el narrador de la picaresca dejaría muchas veces de ser fiable, ya que normalmente es el viejo arrepentido el que narra las aventuras de su loca juventud. En principio, otra de las razones por las que el narrador no sería fiable es la ironía y ya hemos visto la gran dosis que tiene *La de Bringas*, pero «difficult irony is not sufficient to Bringas, pero «difficult irony is not sufficient to make a narrator unreliable»¹⁷, continúa el eminente crítico. Finalmente, se podría decir que el narrador-personaje de esta obra no es fiable porque escribe en primera persona y esto sería óbice para su objetividad. Este sería el caso de novelas escritas en primera persona pero por un narrador que es a la vez el protagonista de la novela, como ocurre precisamente con *Lo prohibido* y *El amigo Manso*, donde:

...in both cases, between the reader and novelistic reality there stands the very ambiguous personality of the narrator himself: José María, whose «madness» seriously affects the way he perceives the world; and Máximo Manso, the nature of whose very existence is so equivocal that the reader is never sure where and how the narrator stands in relation to his story¹⁸.

En *La de Bringas*, en cambio, ni el narrador es el protagonista, ni está «tarado», y, puestos a ser exactos, ni está escrita en primera persona.

Quiero concluir diciendo en primer lugar que la presencia de un narrador en la obra, a la vez personaje con escasa participación en la acción, no sólo se reduce a los puntos ya mencionados (epítetos, verbos y pronombres en primera persona, tono irónico, etc.). La mano del narrador se hace patente en cada frase. Luego, que su simpatía o antipatía por algunos de los personajes es más difícil de detectar por estar contrarrestada por la ironía —el mismo perro con distinto collar— pero que poniendo atención se puede ver. Y finalmente, que esta simpatía o antipatía del narrador por algunos de sus amigos ficticios, dentro de la novela, no trasciende al lector salvo contadas excepciones, lo cual, tal vez, sea prueba de la objetividad tanto del narrador como de Galdós.

Notas

1. B. Pérez Galdós, *La de Bringas* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1954), p. 210. Desde ahora las citas de esta novela las haré por aquí.
2. F. Montesinos, *Galdós II* (Madrid: Castalia, 1969), p. 120.
3. Kay Engler, «Notes on the Narrative Structure of *Fortunata y Jacinta*, *Symposium* (Verano, 1970), p. 112.
4. Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (Lund: Haakan Olsons, 1962), p. 9.
5. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), p. 152.
6. Romberg, p. 59.
7. Ricardo Gullón, «Introducción a *La de Bringas*, *Insula*, 238 (1966) p. 12.
8. W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid: 1965), pp. 262-263.
9. Romberg, p. 123.
10. Booth, pp. 160-63.
11. A. Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado* (Madrid: Guadarrama, 1968), p. 35.
12. Kay Engler, *The Structure of Realism* (Chapel Hill: 1977), p. 56.
13. Michael Nimetz, *Humor in Galdós* (New Haven: Yale University Press, 1968), p. 101.
14. Nimetz, p. 104.
15. Barbudo, pp. 35-40.
16. Booth, pp. 158-59.
17. Booth, pp. 159.
18. K. Engler, *SOR*, p. 140.