

EL CAMÓN: EL ESPACIO Y LA INTIMIDAD EN *LA DE BRINGAS* DE BENITO PÉREZ GALDÓS

The Camón: the space and the intimacy in *La de Bringas* by
Benito Pérez Galdós

*Luciana Andrea Mellado**

Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas, la localización de nuestra intimidad en los espacios.
Gastón Bachelard.1965:42

La de Bringas, novela escrita por Benito Pérez Galdós en 1884, describe distintos espacios exteriores e interiores.¹ Uno de ellos, el Camón, es esencial para el desenvolvimiento de la subjetividad de la protagonista: Rosalía Pipaón de la Barca. Esta habitación, donde la encontramos frecuentemente, funciona como una alcoba-guardarropas que se instala no como un estático telón de fondo de los sucesos que le acontecen a “la de Bringas”, sino como una dinámica escenificación de sus acciones y pensamientos. En términos subjetivos, ella es ama y señora de este lugar. En términos objetivos, no es la auténtica propietaria, puesto que, junto con su familia, vive en el Palacio, “en una de las habitaciones del piso segundo que sirven de albergue a los empleados de la Casa Real” (III, 12). Inquilina y no dueña, Rosalía recién se preocupa por esta condición al final de la narración: cuando cae el trono, los republicanos llegan al poder y su marido, contrario a estos últimos, quiere marcharse “de lo que había venido a ser el Palacio de la Nación” (L, 223) y quiere manifestar su desprecio por la revolución desalojando la vivienda que no les pertenecía.

¹ Benito Pérez Galdós, 1994 (1884). *La de Bringas*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Biblioteca Castro-Turner, Vol. V. 1-226. *La de Bringas* forma —junto con *El doctor Centeno* y *Tormento*— un ciclo de novelas, pero la concebimos independiente de las otras en esta oportunidad, acordando con la idea de Germán Gullón, que “pueden ser leídas como novelas autónomas, pues la trama es diferente en cada una de ellas y la relación entre los elementos que componen la estructura es diferente en cada obra” (75).

EL CAMÓN: ESPACIO DEL BOVARYSMO Y LAS MANÍAS

El Camón es un espacio que, al igual que todos los aposentos de la morada de los Bringas, es bautizado con un nombre que imita el de una famosa estancia del piso principal. El narrador no puede indicar con certeza si la acción de nominar las habitaciones de la casa copiando los mote de los espacios reales “partió de la fértil fantasía de Bringas o de la pedantesca asimilación de Paquito”, su hijo mayor, pero sí nos informa que “(a)l mes de habitar allí, todos los Bringas chicos y grandes” (V, 21) los designaban con los nuevos apodos, en una acción que revela claramente la inadecuación entre la modestia del mundo real y el lujo del mundo ideal. Rosalía es quien evidencia con mayor claridad esta inadecuación, en una constante actitud bovarysta que podemos definir como una particular condición de la persona que consiste en creerse otra cosa de lo que es.² Ahora bien, ¿cómo se manifiesta en los espacios de Rosalía este bovarismo, esta condición espiritual que —como advierte Correa— es frecuentemente explorada por Galdós “en la serie de novelas escritas entre 1880 y 1885”? (1982:25).

Las respuestas a la pregunta anterior nos llevan al Camón, lugar donde se despliega uno de los conflictos principales de la protagonista: la manía por los trapos. Allí vemos, hasta la hiperbolización, el despliegue de telas, paños, cintas, pruebas de ropa, figurines; observamos con detalle “la acción intoxicante de una embriaguez de trapos” (XI, 47) que empuja a Rosalía a una serie de acciones desventuradas que, tal como plantea Varey, pueden resumirse en dos renglones: “su seducción por Pez, y los arreglos monetarios, cada vez más desesperados” (1966:64) que realiza para cubrir sus gastos en las tiendas de modistas. El Camón actúa como un escenario donde la protagonista puede exhibir sin tapujos su pasión por los trapos, pasión por un lujo que la acerca simbólicamente a personas de más alta posición socio-económica, pero que no es acorde con los ingresos de su marido, un modesto empleado de la administración que sostiene —además de una estricta economía familiar— una actitud opuesta frente al capital. Mientras ella, al inicio de la novela, “si algo compraba, después de pensarlo mucho y dar mil vueltas al dinero, pagaba siempre a tocateja” (X, 42), él “tenía por sistema no comprar nada sin el dinero por delante” (XI, 45). A estas diferentes apreciaciones económicas entre Rosalía y Don Francisco, su esposo, debe

² “Le pouvoir departi à l’homme de se concevoir autre qu’il n’est” (25) es la definición general del bovarismo a las que nos atenemos. Fue acuñada por Jules de Gaultier en *Le Bovarysme* (París, 1902) y citada por Correa, G. en “El bovarismo y la novela realista española”. *Anales Galdosianos* XVII, 1982.

sumársele —para comprender la conflictiva posición de la protagonista respecto de los gastos que afronta— el hecho significativo de que, como afirma Blanco Aguinaga, “en el capitalismo naciente de la Restauración empezaba a ser contradictorio que, siendo ya la circulación del dinero la clave de todo valor social, todavía las mujeres sólo pudieran acceder a él por mediación de los hombres” (1994:24). Materialmente dependiente de su esposo e ideológica y celadamente enfrentada a él, en una relación asimétrica de poder, la única salida que encuentra Rosalía para proseguir consumiendo objetos suntuosos es la mentira, cuyos encadenamientos la llevan a peligros crecientes y la obligan a “ocultar las adquisiciones que hacía de continuo por los medios más contrarios a la tradición económica de Bringas” (XV, 60), siendo, por antonomasia, el Camón el lugar de sus escondites.

EL CAMÓN: ESPACIO DE LAS EXAGERACIONES

No hay en las descripciones del Camón demasiadas marcas referidas a su conformación arquitectónica o a su diseño interior. No se nombran colores, materiales de construcción, detalles sobre la edificación. Sí, aparecen consignados algunos mobiliarios: una cómoda, un sofá con brazos, unas sillas, baúles. La amplitud de la habitación se señala directa e indirectamente, ejemplificando el primer modo el capítulo V, donde se describen, de manera general, los “pocos pero tan grandes aposentos” de Bringas (20). El segundo modo lo ejemplifica el capítulo XV, donde se retrata el desorden de telas esparcidas por un espacio que muestra una gran capacidad de contención y de despliegue de objetos. Espacio de las exageraciones, el Camón —y lo que en él ocurre— es conocido, recurrentemente, a través de cadenas enumerativas, yuxtaposiciones, hipérbolos, recursos todos que acentúan la paradoja de un lugar que es, a la vez, la dilatada zona donde Rosalía despliega su sociabilidad y sitúa la estrecha región de su intimidad.

En esta habitación, la protagonista esconde sus telas y vestidos; así, evita desprenderse de ellos y, consecuentemente, de su manía. En el capítulo X, mientras su esposo estaba “zambullido en el microcosmos de la obra de pelo”, ella y Milagros “se encerraban en el Camón, y allí se despachaban a su gusto sin testigos” (39). Entonces, sin el control masculino, “(t)iraba 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, empezaba un febril consejo sobre lo que se debía hacer para lograr el efecto mejor y más llamativo dentro de la distinción” (X, 39). Esta escena pone de relieve tres puntos que reaparecen en otras descripciones de esta “alcoba-guardarropa”: primero, la hiperbolización de lo suntuario a

través de una profusa enumeración de telas y vestidos de rasgos refinados; segundo, 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; tercero, y último, la acción femenina de imaginar modelos, diseños, seleccionar telas y detalles para futuros trajes, revela una pasión que debe esconderse de la autoridad marital, por lo que es imprescindible guardar silencio.

Veamos cómo los tres puntos delineados reaparecen en la novela cuando Rosalía se encuentra en el Camón. En el capítulo XV aparece un claro ejemplo de la exageración de lo fastuoso. Allí se narra cómo Don Francisco —al regresar antes de lo acostumbrado de la oficina— sorprende “a Rosalía en lo más entretenido de su trabajo, funcionando en el Camón, como si este fuera un taller de modista”, a lo que el narrador agrega “(m)ás que taller parecía el Camón la sucursal de Sobrino Hermanos” (XV, 61). Las dos comparaciones equiparan un espacio casero con uno comercial; operan como imágenes aumentativas que preceden y anticipan la hiperbolización del arrebató y el desenfreno por los trapos que afecta a “la de Bringas” y que se patentiza en la descripción del caótico cuadro visual que halló, ese día, el esposo de Rosalía en el Camón:

Había allí como unas veinticuatro varas de Mozambique, del de a dos pesetas vara, a cuadros, bonita y vaporosa tela (...) 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 (...) 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” (XV, 61/2).

La escena citada ejemplifica, simultáneamente, tanto la exageración de lo suntuario como el emborronamiento de los límites funcionales del espacio. La exageración se muestra en predicaciones cuantitativas y cualitativas. Las primeras incluyen números, cantidades, medidas, con lo que se retrata el carácter geométrico de un espacio continente afectado por la desmesura y el caos de lo contenido. Las segundas valoran los objetos de deseo de la protagonista desde una perspectiva narrativa doble que, por un lado, emite juicios estéticos y, por el otro, juicios éticos, ambos a través de un conjunto de calificativos disímiles y opuestos.

El espacio es estéticamente apreciado por la belleza de las telas y de sus colores, pero es ideológicamente despreciado por el exceso acumulativo de elementos suntuosos, así como por el también excesivo valor que la

protagonista le adjudica a estos últimos. Los “figurines”, con que la descripción se cierra, bien pueden interpretarse como sinécdotes, partes antropomórficas que aluden a una realidad humana y femenina criticada, que se caracteriza por promover un desmedido deseo de lujo y ostentación y por obstruir, con ello, el desarrollo de la inteligencia de damas que, entonces, al igual que los figurines, se condenan a mirarse “unas a otras con fisonomía de imbecilidad”.

EL CAMÓN Y LOS MOVIMIENTOS EMOCIONALES

El Camón aparece desordenado en tanto realidad física, pero sucede que —tal como nota Bachelard— “(e)l espacio habitado trasciende el espacio geométrico” (83) y se humaniza al funcionar “como un espacio de consuelo e intimidad” (85), razón por la que es posible entender que esta habitación no sólo visibiliza una desordenada exterioridad objetiva, sino, también, una perturbada interioridad subjetiva que encuentra en este espacio la posibilidad de compartir su pasión y de resguardarla de la autoridad y del control marital que la inhibe. Allí la protagonista conversa con la marquesa de Tellería sobre ropas; pero, también, sobre mujeres, sobre sus proyectos, sus pensamientos y sus evaluaciones del mundo social y familiar propio y ajeno.

En esta habitación, Rosalía entabla diálogos con una par, hecho no común en una sociedad patriarcal que se reproduce en el ámbito familiar, junto con un verticalismo que ejerce sobre la protagonista un constante enmudecimiento de su voluntad y de sus gustos. Pero este verticalismo, relativizado en parte por ser noble Milagros y no “la de Bringas”, no impide que esta última siga teniendo que dar cuenta de sus actos a su marido, a quien debe esconderle sus constantes compras y su progresivo endeudamiento. El silencio es, entonces, crucial para llevar a cabo el engaño. Las amigas, cuando conversaban sobre telas y ropas, “hablaban en voz baja para que no se enterase Bringas, y era su cuchicheo rápido, ahogado, vehemente, a veces indicando indecisión y sobresalto, a veces, el entusiasmo de una idea feliz” (39).

Así como el Camón le permite a Rosalía comunicar y compartir su fervor por los trapos, le posibilita realizar dos movimientos emocionales: el de alejarse y aislarse de la familia y de sus problemas, y el de acercarse a ella misma, al autoconocimiento. Estos diferentes movimientos se traducen en una idéntica acción espacial: los encierros de la protagonista en esta habitación. En el primer caso, cuando ella se aparta de los conflictos hogareños, bien lo ejemplifica la escena del capítulo XXXIII en la que Rosalía, harta de la vigilancia doméstica de su marido ciego, “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” (144). Su reclusión tiene mucho de conducta reactiva y evasiva. Por un lado, el lugar resguarda a la mujer del mandato marital que se verbaliza en órdenes y prohibiciones referidas a la economía casera, contrarias todas a los deseos de consumo de Rosalía. Por otro, el lugar posibilita a “la de Bringas” escaparse de la realidad e ingresar en un mundo de ensueños y pomposidad donde ella reafirma su convicción “de que tal vida es la que le corresponde a ella por derecho, sin tener en cuenta que las entradas que tiene su marido, como modesto empleado de la administración, no le permiten tales extravagancias” (Correa 27).

El segundo caso de movimiento espacio-emocional muestra que, tal como afirma Bachelard, “las pasiones se incuban y hierven en soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas” (42). Tres momentos narrativos ilustran este punto. Uno se encuentra en el capítulo XVII, otro en el XIX y el último en el XLIII. En el primero de ellos, el narrador nos informa que “(e)n su casa, cuando trabajaba en el Camón (...) la de Bringas solía rumiarse 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” (XVII, 68). En el segundo, más breve, pero no menos importante, se nos presentan las cavilaciones de Rosalía sobre el modo de resolver sus deudas y seguidamente su desplazamiento al Camón “para pensar mejor, pues allí tenían siempre sus ideas más claridad” (XIX, 82). Y, finalmente, en el último se describe cómo —luego de su adulterio— Rosalía “encerróse (...) en el Camón, 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” (194).

Los tres casos citados muestran cómo la intimidad se asocia con la espacialidad. El primero exhibe cómo el Camón permite a “la de Bringas” verbalizar, en un discurso interior y subjetivo, sus opiniones sobre un orden social que encuentra perfectible; opiniones que, por otro lado, ni siquiera ella, mujer “inserta socialmente en la pequeña burguesía” (Blanco Aguinaga 23), puede expresar públicamente, limitada a pronunciarse dentro de los estrechos límites del ámbito de lo privado y familiar. El segundo y el tercero presentan la “alcoba-guardarropa” como un lugar que favorece la reflexión e introspección de la protagonista, presuponiendo que la preferencia de esta por la habitación se motiva en sus dos virtudes espaciales encadenadas: a la vez que propicia la autocognición en soledad, permite el aislamiento y el retiro que dicho conocimiento requiere para desarrollarse.

EL CAMÓN: ESCENARIO DE RELACIONES INTERPERSONALES

Si bien el Camón se instala recurrentemente como espacio de la intimidad, es cierto, también, que cumple un importante rol como escenario de relaciones interpersonales, las que vienen a resultar disfóricas para la protagonista que ve cómo sus expectativas quedan trucas y sus pactos rotos. Dos desengaños de desigual importancia impactan a “la de Bringas” estando en este espacio. El primero, menor aunque desencadenante de males mayores, se describe en el capítulo XXXVI; y el otro, en el que cae en la cuenta de lo “improductivo” de su adulterio, en el XLIV.

En el primero de estos capítulos la marquesa de Tellería le dice a Rosalía, “a solas con ella en el Camón” (161) que no le entregará antes de irse de viaje, como habían acordado, el resto de dinero que le debe. Le pide a su amiga que espere “unos días” y se compromete a entregarlo en una fecha próxima, con una responsabilidad que los lectores sabemos, finalmente, no asumirá. Este primer acto fallido forma parte de una secuencia de endeudamiento creciente que el Camón ayuda a silenciar, escenario de malas relaciones comerciales que harán que ella sea “obligada a vender su honor” (Correa 27) y a malvenderlo a don Manuel de Pez, quien será el otro personaje cuyo engaño Rosalía experimente en el Camón no a través de una interlocución inmediata como la mantenida con Milagros, sino con una comunicación mediatizada por una misiva que éste le envía a “la de Bringas”.

Cuando esta carta llega a manos de Rosalía, esta se mete “en el Camón para abrir el sobre a solas, pues andaba por allí Cándida con cada ojo como una saeta”. Al abrirlo, descubre con cólera, que “la carta no traía consigo compañía de otros papeles”. Las tres carillas que Pez le había escrito sólo pudieron desilusionarla al informarle que —contrariamente a lo que ella esperaba— el hombre a quien se entregó, interesadamente en adulterio, no le brindaría ninguna ayuda económica. A Rosalía “(c)ada frase de ella le desgarraba las entrañas como si las palabras fueran garfios” y, por eso, “no pudo acabar de leer. La ira, la vergüenza la cegaron”. En el Camón, entonces, ella termina rompiendo la carta y echándose a llorar por un dolor que no se debe tanto a la infidelidad que la epístola recuerda como a la falta de ganancia material por dicho acto, al carácter ineficaz de la entrega. Piensa la de Pipaón: “¡Qué error y qué desilusión! (...) 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...! (197). Rosalía ofreció a Pez, tal como observa Blanco Aguinaga, el “cuerpo propio como mercancía” (24), en una relación que suponía un compromiso económico, una retribución que Pez no asumió. En este sentido, tanto la marquesa de Tellería como Pez vendrán a quebrar, en el espacio del Camón, cara a cara la primera y por escrito el

segundo, la posibilidad del lucro y de la ganancia que Rosalía espera como consecuencia de sus vínculos comerciales.

EL CAMÓN: GUARIDA PARA LA TRASGRESIÓN

La alcoba-guardarropas es el lugar en donde la de Bringas conoce el engaño de la que fue objeto, pero, también, es el lugar donde esta realiza sus tretas y mentiras. Dos son las artimañas que Rosalía realiza en el Camón: el engaño de la bata y el del dinero falso. El primero se narra en el capítulo XXIII y el segundo en el XXXIV. En ambos el destinatario del ardid es el marido ciego. La primera trampa que la protagonista lleva a cabo en el Camón consiste en cambiarse allí una bata de seda por otra de algodón, para así engañar a su marido que, exigente de una conducta ahorrativa, la ha regañado, porque su “pícaro retina enferma” le permitió reconocer que su vestimenta era de seda, una tela cuyo costoso valor era contrario a los apretados gastos permitidos por el jefe de hogar. Una vez que su marido la increpa por dilapidar su dinero, ella “salió prontamente”, y “(e)n el Camón mudó la bata que tenía puesta por otra muy vieja, que era la que generalmente usaba”. Luego del cambio de muda, se presenta Rosalía nuevamente ante su marido, quien nota que la bata que ella lleva puesta no es de seda y, estrujando entre sus dedos la tela, expresa “(l)o que es al tacto, lana es, y muy señora lana” (98). Una vez que Don Francisco ha hecho esta comprobación, el engaño ha concluido, a pesar de la suspicacia que le permite pronunciar la duda de que ella se haya cambiado.

La segunda trampa que se realiza en el Camón tiene también, como la primera, un fondo de engaño económico que manifiesta el problema de la relación mujer-dinero y la desigual y asimétrica posición de los géneros en el control y la distribución de los gastos. Pero, además, nos muestra el bovarysismo de la protagonista que —como ya dijimos— frecuentemente manifiesta su inadaptabilidad al ambiente en que vive, a causa —diría Correa— “de una falsa apreciación de su naturaleza o de sus circunstancias personales (27). La maquinación del dinero falso es el segundo paso de un engaño previo que consistió en el robo del dinero guardado en el doble fondo de la caja de Bringas. Rosalía, entonces, planifica falsificar los billetes “(p)or si por segunda vez se le antojaba registrar el doble fondo” a su marido. Para realizar esta tarea “(e)ncerróse en el Camón para evitar indiscreciones”, “allí arrugaba el papel, dejándolo como una bola. Luego lo estiraba, lo planchaba con la palma de la mano, hasta que los repetidos estrujones le daban la deseada flexibilidad” (149).

En síntesis, el Camón opera, entonces, como guarida en la que la protagonista lleva a cabo acciones transgresivas; la mentira y el robo serán

prácticas que este espacio le permite planificar y ejecutar. Por lo mismo, en esta novela de Pérez Galdós se observa cómo toda subjetividad se manifiesta espacialmente, de modo tal que si analizamos los lugares propios de un sujeto, su hábitat, podemos conocerlo mejor. En consecuencia, en *La de Bringas* se puede describir e interpretar la interioridad de la protagonista, observando las formas expresivas y las funciones narrativas que asume el Camón.

*Universidad Nacional de Patagonia San Juan Bosco**
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Ciudad Universitaria. Ruta 1. Km. 4.
Comodoro Rivadavia.
Chubut. Argentina. C.P. 9005.
lucianamellado@infovia.com.ar

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: F.C.E, 1965.
- BLANCO Aguinaga, Carlos. “De vencedores y vencidos en la Restauración, según las Novelas Contemporáneas de Galdós”. *Anales Galdosianos XXIX-XXX*, 1994-5. 13-49.
- CORREA, Gustavo. “El bovarysismo y la novela realista española”. *Anales Galdosianos XVII*, 1982. 25-32.
- GULLÓN, Germán. “Tres narradores en busca de un lector”. *Anales galdosianos V*, 1970. 75-80.
- PÉREZ Galdós, Benito. *La de Bringas*. Edición de Domingo Ynduráin. Vol. V. Madrid: Biblioteca Castro-Turner, 1994. 1-226.
- VAREY, John. “Francisco Bringas: nuestro buen Thiers”. *Anales Galdosianos I*, 1966. 63-69.