

# El erotismo de los trapos

Sílvia Tubert

*Benito Pérez Galdós es un sutil analista de las pasiones humanas. Una de sus novelas, La de Bringas, estudia minuciosamente el «erotismo de los trapos». Se trata una obra compleja, imposible de abordar desde una perspectiva parcial sin empobrecer la vasta red de significaciones que su trama genera. Ésta remite, por un lado, a la realidad histórico-social en la que se sitúa; sus coordenadas témporo-espaciales están bien delimitadas: la acción transcurre en Madrid, entre marzo y septiembre de 1868. Sin embargo, aunque la frenética atracción del personaje central por los trapos es producto, sin duda alguna, de un mundo dominado por las apariencias, el análisis de toda pasión ha de centrarse en la dimensión subjetiva. Me referiré, precisamente, a la problemática de la protagonista como sujeto deseante, sin pretender abarcar la polivalencia de sentidos de la novela.*

## El personaje

Rosalía de Bringas «era una dama hermosa, mucho más joven que su marido, que en edad aventajábala como unos tres lustros» (*La de Bringas*, 17).<sup>1</sup> Pero la descripción de su tipo de belleza es más precisa: se trata de «una de esas hermosuras gordas, con su semblante animado y facciones menudas, labradas y graciosas, que prevalecen contra el tiempo y las penas de la vida. Su vigorosa salud, defendiéndola de los años, dábale una frescura que le envidiarían otras» (*La de Bringas*, 18). Para ayudarnos a imaginarla, el autor añade que se la solía comparar con los tipos de Rubens. Esta representación de la heroína como una Venus barroca sugiere desde el primer momento la psicología del personaje y la sitúa, al mismo tiempo, como símbolo de una clase social.

En efecto, algunos caracteres del arte barroco son también rasgos de Rosalía y de su medio: el gusto por lo aparatoso, las formas ampulosas, el tono triunfalista, la preocupación por la apariencia, el afán de impresionar y de deslumbrar. Si la pintura busca lograr estos resultados mediante efectos de

luz, de masa y de movimiento, nuestro personaje lo hace al darse a ver como una obra de arte o como un espectáculo. Esta vertiente de su personalidad, motivo central al que se subordinan todos los demás, comienza a manifestarse ya en *Tormento*, donde nos enteramos de que

[...] se le había desarrollado el gusto en las galas, y despuntaban en ella coqueterías y pruritos de embellecerse, que antes sólo tenía cuando se presentaba en público. Dentro de casa, no estaba ya nunca la vanidosa dama tan desgarbada ni con tanto desaliño vestida como antes. Ella misma se había hecho dos batas bastante bonitas; usaba casi siempre el corsé, y en todo se echaba de ver que no quería parecer desagradable. (*Tormento*, 172).

Este deseo de «hacer patente su hermosura» mediante «el esmero del vestir y por los aliños y adornos de búsqueda oportuna» se asocia con su actitud seductora hacia su primo, el riquísimo indiano Agustín de Caballero, de quien espera sacar todas las ventajas posibles. Galdós refiere «cómo enseñaba sus blancos dientes, cómo contorneaba su cuello: cómo se erguía para dar a su bien fajada cintura esbeltez momentánea [...]» (*Tormento*, 226). Se articulan en esta escena varios términos que pasarán a ser *leitmotiv* en *La de Bringas*, atrapándola en un círculo vicioso: adornar su cuerpo para seducir al hombre; emplearlo entonces como instrumento para conseguir dinero; comprar luego nuevas galas con que adornarse. De este modo, la vestimenta pasa a ser el objeto privilegiado de sus sueños: «Y después de recebar su imaginación en las hermosuras de la casa de la calle del Arenal, vivienda de ricacho soltero, veía montones de rasos, terciopelos, sedas, encajes, pieles, joyas sin fin, colores y gracias mil; los sombreros más elegantes, las últimas novedades parisienses, todo muy bien lucido en teatros, paseos, tertulias» (*Tormento*, 242).

Es en esta escena fantasmática donde Rosalía puede articular su deseo. Aunque, al convertirse en una verdadera pasión, acabará por alienarla: «Y esta

grandiosa visión, estimulando dormidos apetitos de lujo, le mareaba el cerebro y hacía de ella otra mujer, la misma señora de Bringas retocada y adulterada, si bien consolándose de su falsificación con las ardientes borracheras del triunfo» (*Tormento*, 242). Así, retocada, adulterada, falsificada, sólo podrá organizar su subjetividad colocándose en el lugar de un objeto que se luce, que se ofrece a la mirada, admiración, envidia o deseo de los otros.

¿Qué es lo que la conduce a ese lugar de alienación, de falsificación, en que las ropas y otros adornos, máscaras que encubre su ser, dejan de significarlo para sustituirlo, ocupando su lugar? ¿Qué es lo que le impide asumir una posición de sujeto? Para aproximarnos a estas cuestiones, debemos tener en cuenta diversas perspectivas que el texto nos ofrece: la situación social y los valores en que el personaje está enmarcado; su posición, como sujeto sexuado femenino, en relación al hombre; y la estructuración de su subjetividad (y los obstáculos para ello) desde el punto de vista de su personalidad singular.

## Marco social y valores culturales

Galdós organiza la ficción a partir de las estructuras de la historia,<sup>2</sup> pero me limitaré al punto en que la realidad social y sus valores e ideales se articulan con los rasgos singulares de nuestra heroína. Rosalía procedía de una familia opulenta, arruinada después de la guerra, pero «tenía un orgullete cursi, que le inspiraba a menudo, con ahuecamiento de nariz, evocaciones declamatorias de los méritos y calidad de sus antepasados. Gustaba, asimismo, de nombrar títulos, de describir uniformes palaciegos, y de encarecer sus buenas relaciones» (*Tormento*, 28). De este modo, su anhelo de ser reconocida como sujeto se traduce en la búsqueda de una identidad social, definida más por el parecer que por el ser y extraída fundamentalmente del roce con otros, a los que supone poseedores de esa codiciada y supuestamente auténtica identidad. Pero esta dimensión del *como si* en la que el personaje se busca, lo lleva a perderse cada vez más, en la medida en que la fuente de su posible identidad está exteriorizada y alienada: el deseo de tener un lugar como sujeto se ha transmutado en el anhelo por un determinado espacio social, con una localización bien particular: «Para esta señora había dos cosas divinas: el Cielo, o mansión de los elegidos, y lo que en el mundo conocemos con el lacónico sustantivo

de *Palacio*. En *Palacio* estaba su historia, y también su ideal, pues aspiraba a que Bringas ocupase un alto puesto en la administración del Patrimonio y a tener casa en el piso segundo del regio alcázar» (*Tormento*, 18).

La novela *Tormento* comienza prácticamente con el relato de la mudanza de los Bringas a una casa mejor que la que habían habitado hasta entonces. Aunque Rosalía se enorgullece de enseñarla a sus amistades, pues en ella «habíase arraigado la creencia de que los bienes propios eran siempre muy superiores a los que disfrutaban los demás tristes mortales», esta ilusión narcisista de ser y tener lo mejor no logra ocultar un anhelo de tener casa en el piso segundo de *Palacio* (*Tormento*, 18). En *La de Bringas* la hallaremos ya instalada en ese sitio tan sobrevalorado, pero ello no habrá acabado con las miserias de la vida cotidiana de

los pobres y menguados Bringas que, por no bajar un ápice de la línea social en que estaban, sabían imponerse sacrificios domésticos muy dolorosos. En el verano del 65, recién abierto el ferrocarril del Norte, la familia no consideró decoroso dejar de ir a San Sebastián. Para esto, don Francisco suprimió el principio en las comidas durante tres meses, y el viaje se realizó en agosto, por supuesto consiguiendo billetes gratuitos. Por no poder sostener dos criadas, el santo varón se embetunaba todas las mañanas sus propias botas, y aún es fama que se atrevió a componerlas alguna vez, demostrando así su prurito económico como su saber en toda clase de artes. Rosalía barría y arreglaba su cuarto. [...] Las comidas eran, por lo general, de una escasez calagurritana, por cuyo motivo estaban los chicos tan pálidos y desmedrados (*Tormento*, 50).

Don Francisco llegaba a recoger taponos de corcho y clavos en la calle, y sabemos también que no gastaba en periódicos ni en libros. Luego, es lícito pensar que los cambios de casa no reflejan una verdadera modificación en la situación social de Rosalía, sino que anticipan la mudanza psíquica que habrá de operarse en nuestro personaje para poder aproximarse a la realización de sus aspiraciones.

Aquí interviene otra variable, podríamos decir otro obstáculo, otra mediación que hay que construir para acceder al ideal soñado: los puestos que otorgan el estatuto social de *ser alguien* están destinados exclusivamente a los hombres. Para Rosalía, su condición de mujer suma carencia a la carencia.

## La posición femenina y su relación con el hombre

Rosalía había elegido el matrimonio, pero la renuncia a la libertad no le había brindado muchas satisfacciones. Francisco de Bringas era ágil y fuerte, de temperamento sociable, decir ameno, voluntad obsequiosa y cortesía servicial; «se jactaba de poseer la mejor salud de su tiempo, desempeñaba su destino con puntualidad inverosímil en nuestras oficinas, y llevando sus asuntos domésticos con intachable régimen, cumplía como el primero sus obligaciones en la familia y en la sociedad. No sabía lo que era una deuda; tenía dos religiones, la de Dios y la del ahorro» (*Tormento*, 15). Pero nadie es perfecto: «no faltaba en Bringas más que el mirar profundo y todo lo que es de la peculiar fisonomía del espíritu; faltábale lo que distingue al hombre superior, que sabe hacer la historia y escribirla, del hombre común, que ha nacido para componer una cerradura y clavar una alfombra» (*Tormento*, 20). Esta descripción, no muy seductora por cierto, añadida al hecho de que era tres lustros mayor que su mujer, nos impide sospechar que este «espejo de los comineros» (*Tormento*, 121), capaz de bajarse a recoger en la calle un tapón de corcho, pudiera tener algún atractivo erótico para su hermosa mujer, en la que él mismo tampoco parece estar muy interesado.

A. Blanco y C. B. Aguinaga han hallado en el dinero el «motor» de las relaciones sociales en esa época de transición, en la que se confunden el ser, el querer ser y el parecer, y en la que medran la frivolidad, la inmoralidad y el oportunismo. En el caso de *La de Bringas*, como en otras novelas dominadas por figuras femeninas, se pone de manifiesto que, si el dinero es la mercancía suprema sin la cual es imposible la adquisición de ninguna otra mercancía, las mujeres, salvo raras excepciones, no tienen acceso a él sino por la mediación de los hombres. Así, la comprensión del papel que juega el dinero en esta estructura, basada en el fetichismo de la mercancía, permite entender, al mismo tiempo, el papel asignado a la mujer en la sociedad burguesa.<sup>3</sup> En *Tormento* observamos que la mujer pobre sólo puede encaminarse por la vía tradicional del matrimonio. Cuando ello no es posible, tampoco tiene otra posibilidad más que la de relacionarse con el mundo a través de los hombres, que controlan el dinero.

Esto es lo que ejemplifica el destino de las hermanas Amparo y Refugio, huérfanas del conserje de un establecimiento de enseñanza, que no tienen más remedio que hacer «ese voto de heroísmo que

se llama *vivir de su trabajo*», lo que para «la mujer sola, soltera y honrada, era y es como una patente de ayuno perpetuo» (*Tormento*, 28). Amparo, humilde y de carácter débil, convencida de que «la libertad era más triste y más peligrosa que la esclavitud» (*Tormento*, 30), trabaja en la casa de los Bringas, a los que la une cierto parentesco y con los que mantiene esa relación ambigua en la que «se confunden las relaciones de amistad con las de servidumbre» (*Tormento*, 27). Acabará viviendo en unión libre con Agustín Caballero, «un severo, generoso, enamorado y —relativamente— moderno indiano». <sup>4</sup> Refugio tenía, en cambio, un «carácter bravío y amaba la independencia», por lo que rechazó la dudosa protección de sus parientes para trabajar como costurera. Pronto pasó a ser modelo de pintores y acabó por dispararse «sin freno por la pendiente abajo, y ya no era posible contenerla» (*Tormento*, 169). Amparo consigue la seguridad económica por su unión con Agustín, y Refugio recibe dinero de los hombres que la frecuentan.

Esta situación conduce a Blanco y Aguinaga a centrar su interpretación de la novela en el conflicto entre dos sistemas o principios económicos (pagar a tocateja o comprar a crédito) en una situación histórica concreta y a partir de la relación entre la mujer, la mercancía y el dinero. La mujer está al margen de la relación directa con la mercancía, sólo puede acceder a ella a través del hombre, o bien estableciendo una relación de crédito. Cuando Rosalía, a través del crédito, establece una relación con la mercancía al margen del circuito tradicional, por mediación del hombre, comprende que este circuito, sobre el que no puede actuar directamente, es el fundamento de su falta de libertad. Desde este momento, su anhelo de libertad va a ir en aumento hasta el desenlace. Creo que esta interpretación es correcta pero parcial, ya que no toma en consideración la dimensión inconsciente de la subjetividad de la mujer ni la economía libidinal de la pareja.

Ya he mencionado que Bringas no parece ser muy atractivo para Rosalía, ni tampoco satisfacer su necesidad de ser apreciada y admirada. Es lógico suponer que este hombre carente de espíritu y espejo de comineros no debe ser muy pródigo en sus afectos. A lo largo de todo el desarrollo de *La de Bringas*, don Francisco parece tener un único centro de interés: si los trapos son objeto erótico para Rosalía, el pelo con que elabora su cenotafio no lo es menos para él. Creo que el deseo de lograr la producción de un regalo «original, admirable y valioso que al bendito señor no le costara dinero» (*La de Bringas*, 58) no basta para explicar el hecho

de que se aplique a la obra con tanto fervor. Veamos cómo lo cuenta Galdós: la señora de Pez «conservaba los hermosos cabellos de Juanita [su hija de quince años muerta un año antes] y andaba buscando un habilidoso que hiciera con ellos una obra conmemorativa y ornamental» (*La de Bringas*, 58). Le enseña a Bringas la trenza de su hija y éste exclama, «temblando de gozo»: «¡Oh, sí, soberbio!» (*La de Bringas*, 59). Cuando ella le entregó pelo de sus otros hijos para completar el cuadro, «Don Francisco tomó, no ya entusiasmado, sino extático, la guedeja que se le ofreció» (*La de Bringas*, 59). Para no dejar duda alguna sobre el papel que su creación juega en su economía libidinal, Galdós escribe: «La obra, recién encarnada en su mente, anunciaba ya con íntimos rebullicios que era un ser vivo, y se desarrollaba potentísima oprimiendo las paredes del cerebro y excitando los pares nerviosos, que llevaban inexplicables sensaciones de ahogo a la respiración, a la epidermis hormiguilla, a las extremidades desasosiego, y al ser todo impaciencia, temores, no sé qué más [...]» (*La de Bringas*, 60)

Emociones intensas como éstas, con un compromiso del cuerpo que revela la participación de las pulsiones sexuales, faltan por completo en la relación con su mujer, limitada a las prosaicas peripecias de su mezquina vida cotidiana. De este modo, el fetichismo se despliega en una doble dimensión: paralelamente al fetichismo de la mercancía en la economía de mercado, se desenvuelve el fetichismo sexual, que atribuye a ciertos objetos un valor erótico. Señalemos, al pasar, que la trenza remite metonímicamente a un cadáver.

Procuraremos ahora ahondar en la protagonista como sujeto deseante, una vez que hemos constatado que tanto su situación en la sociedad como su posición femenina en la relación —social e intersubjetiva— con el hombre obstaculizan su devenir como sujeto de su propio deseo. Como he intentado mostrar, por un lado se le impone una pseudo-identidad social alienada como única vía para ser reconocida por los demás y no tiene acceso a otra posición que la de objeto. Por otro, su relación matrimonial está completamente deserotizada; ella no tiene más que la función instrumental de esposa, madre y ama de casa, sin posibilidades de desear ni de ser deseada sexualmente.

## La subjetividad de Rosalía

La descripción inicial del carácter de Rosalía, en *Tormento*, presenta un personaje escindido entre una

realidad personal, familiar y social que se niega a aceptar, y unas aspiraciones o ideales difíciles de alcanzar. Ella llena ese vacío insoportable entre su yo real y su yo ideal con ilusiones: «evocaciones declamatorias de los méritos y calidad de sus antepasados» (*Tormento*, 28) e intentos de figurar y de «encarecer sus buenas relaciones». Ya me he referido a la falta de «iniciativa individual», es decir, a la imposibilidad de encontrar formas personales de realización desde una posición de sujeto deseante, que llevan a Rosalía —que, en este sentido, es emblema de su tiempo— a recurrir a la mediación de terceros para lograr sus afanes: «Los bien relacionados lo esperan todo del pariente a quien adulan o del cacique a quien sirven, y rara vez esperan de sí mismos el bien que desean» (*Tormento*, 28). Algunos críticos se han ocupado de estudiar el carácter de Rosalía de Bringas. Martinell,<sup>5</sup> por ejemplo, realiza un análisis de las formas imperativas que caracterizan sus manifestaciones lingüísticas, y concluye que Rosalía aparece «como una persona nerviosa, que se muestra dinámica y muy expresiva; egocéntrica hasta el punto de ser grosera y desconsiderada con la gente de su alrededor, tan segura y arrogante que intenta ejercer su dominio y autoridad sobre todos».<sup>6</sup> Es posible formular la hipótesis de que su egocentrismo corresponde a su posición irreductiblemente narcisista, en la que se refugia para compensar sus carencias, y que la lleva a tratar a los demás como objetos que pueden estar eventualmente a su servicio y no como sujetos autónomos con valor propio, es decir, como medios y no como fines en sí mismos. Pero su aparente arrogancia no parece denotar seguridad, sino todo lo contrario: no se trata sino de una máscara con la que encubre su profunda debilidad y la pobreza de su vida psíquica, resultante precisamente de su narcisismo y de la dificultad para establecer relaciones libidinales con objetos externos. Me refiero específicamente a las relaciones con seres humanos, ya que, además de los títulos nobiliarios, lo único que Rosalía puede desear son bienes suntuarios que, supuestamente, habrían de enriquecer su yo y permitirle aproximarse al ideal.

En *Tormento* vemos a Rosalía hacerse ilusiones con respecto al primo Agustín que, aunque tosco y desmañado por haber vivido años en América, lejos del mundillo burgués con sus pequeñeces e hipocresías, está dotado de «una vigorosa constitución física, medio vencida en ásperas luchas con la Naturaleza y los hombres; una fuerte salud gastada en mil pruebas; una hermosura tostada al sol. Aquella cabeza y aquel cuerpo, bien cuidados

por peluqueros y sastres, habrían sido algo más que medianamente hermosos» (*Tormento*, 35).

Está claro que a Rosalía le interesa, ante todo, como fuente de dinero y de las mercancías fetichizadas que tanto la atraen. En efecto, cuando se rompió el compromiso matrimonial de Agustín con Amparo,

Rosalía empezó a dar palmadas, como si estuviera en un teatro, y su alborozo era tan vivo que no acertaba a expresar su júbilo de otra manera. Más tarde, camino de su humilde morada, soñaba despierta por las calles. «Es nuestro —pensaba— es nuestro» ... [Se refiere a que ya no había obstáculos que le impidieran obtener de él beneficios económicos] y después de recebar su imaginación en las hermosuras de la casa de la calle del Arenal, vivienda de ricacho soltero, veía montones de rasos, terciopelos, sedas, encajes, pieles, joyas sin fin, colores y gracias mil, los sombreros más elegantes, las últimas novedades parisienses, todo muy bien lucido en teatros, paseos, tertulias. Y esta grandiosa visión, estimulando dormidos apetitos de lujo, le mareaba el cerebro y hacía de ella otra mujer, la misma señora de Bringas retocada y adulterada, si bien consolándose de su falsificación con las ardientes borracheras del triunfo. (*Tormento*, 242)

He citado este extenso párrafo porque condensa magistralmente varios aspectos que me interesa subrayar: la calidad de instrumento que tiene para ella Agustín; el goce sensual —fantaseado por ahora— que le proporcionan las telas y otros adornos; el pasaje de la «grandiosa visión» de estos objetos a un engrandecimiento de su propia imagen, con el consiguiente goce narcisista; el carácter de adulteración y falsificación que tiene esa imagen. No en vano habla el autor de la «borrachera del triunfo», que remite a una posición de alienación, de pérdida de sí misma en la imagen. Observemos, al pasar, que adulterar significa «viciar, falsificar alguna cosa», pero también «cometer adulterio». <sup>7</sup> Intencionalmente o no, Galdós anuda el erotismo de los trapos, la alienación en una autorrepresentación idealizada y el adulterio, que el significativo anuncia. <sup>8</sup>

En efecto, si bien es cierto que Agustín aparece ante todo como posible mediación con el mundo de las riquezas, también lo es que existe una fantasía erótica agazapada en sus pensamientos:

Si por disposición del Señor Omnipotente, Bringas llegase a faltar [...] y sólo de pensarlo me horripilo, porque es mi esposo querido [...]; pero supongamos que Dios quisiese llamar a sí a este ángel [...] Yo lo

sentiría mucho; tendría una pena tan grande, que no hay palabras con qué decirlo... Pero al año y medio, o a los dos años, me casaría con este animal [...] Yo le desbastaría, yo le afinaría, y así mis hijos, los hijos de Bringas, tendrían una gran posición. (*Tormento*, 42)

Aunque ella lo sueñe como una alianza de conveniencia, la idea de matrimonio no deja de tener connotaciones eróticas. Rosalía sabe que su primo le ayudaría en caso de viudez, sin necesidad de casarse con él; alguna razón más habrá para que piense en el matrimonio. Quizá la palabra «animal» sea la clave, puesto que alude a la tosquedad de Agustín, pero también al vigor y a la belleza de su cuerpo.

Esto podría explicar el hecho de que haya sido Agustín precisamente, «generosamente y sin pensarlo, el corruptor de su prima; había sido la serpiente de buena fe que le metió en la cabeza las más peligrosas vanidades que pueden ahuecar el cerebro de una mujer.» (*La de Bringas*, 92- 93) Se produce, de este modo, una transformación en Rosalía, que Galdós describe como un auténtico episodio de tentación y caída: «Su antigua modestia, que más tenía de necesidad que de virtud, fue sometida a una prueba de la que no salió victoriosa [...] Es el incidente primordial de la historia humana, y el caso eterno, el caso de los casos en orden de fragilidad. Mientras no se probó la fruta, prohibida por aquel dios doméstico, todo marchaba muy bien. Pero la manzana fue mordida [...]» (*La de Bringas*, 92).

Durante su estancia en Madrid, Agustín había hecho muchos regalos a su prima pero, finalmente, decide marchar a Francia con Amparo, después de ceder a la de Bringas «todas las galas que había comprado para su boda», que no llegó a celebrarse, despertando así en ella «la pasión del vestir» (*La de Bringas*, 92). Es lógico, «después de haber estrenado tantos y tan hermosos trajes, ¿cómo resignarse a volver a los trapitos antiguos y a no variar nunca de moda?» (*La de Bringas*, 92).

El interés por los trapos, entonces, no se limita a ser un mero producto de la vanidad o un capricho femenino; se trata de una verdadera pasión, es decir, un deseo que conduce al sujeto a perder su posición como tal, para convertirse en esclavo del objeto que anhela poseer. Esta pasión se constituye como la cicatriz de una doble pérdida: por un lado, Rosalía había encontrado en los vestidos un objeto con que llenar las carencias que padecía en lo que Galdós llama irónicamente «aquel Paraíso en que su Bringas la tenía tan sujeta» (*La de Bringas*, 93).

La partida de Agustín la privó nuevamente de tal objeto. Por otro lado, los vestidos, galas y adornos son un *resto* de su relación con Agustín. Hemos visto que nuestra heroína alentaba ilusiones con respecto a su primo, que en su fantasía se convertía en fuente inagotable de toda clase de regalos, y quizás en algo más. La mención de la tentación y caída de Eva tiene innegables connotaciones sexuales, que retornarán en la pasión por los trapos, configurando su dimensión erótica. Galdós describe no sólo el deseo de Rosalía de adquirir nuevos vestidos, sino también una permanente actividad que despliega con los que ya tiene: «[...] ella afectaba despreciar las novedades; pero a cencerros tapados estaba siempre haciendo reformas, combinando trapos e interpretando más o menos libremente lo que traían los figurines» (*La de Bringas*, 93).

En este momento entra en escena Milagros, marquesa de Tellería, que desempeñará el papel de mediadora en un doble sentido: por un lado, proporcionando el acceso al mundo de los trapos y los goces que ellos pueden generar; por otro, como modelo que Rosalía situará en el lugar de su ideal del yo. A pesar de la edad de Milagros, «la defendían del tiempo su ingenio, su elegancia, su refinado gusto en artes de vestimenta», que deslumbran a Rosalía, para quien la marquesa pasa a ser «ídolo» y «maestro» (*La de Bringas*, 92).

## La pasión *trapística*

Hasta ahora nos hemos referido a la prehistoria de la pasión de la de Bringas por los trapos; la historia propiamente dicha se inicia cuando se anuda la relación de Rosalía con Milagros. Si observamos la descripción de uno de sus frecuentes encuentros, en casa de Rosalía y a escondidas de Bringas, veremos que los trapos no son sólo un objeto de lujo o vanidad, sino que tienen una función muy compleja, en la que se articulan diferentes aspectos: ante todo, el mundo de los trapos representa la ruptura con una cotidianeidad asfixiante; las palabras empleadas al hablar de las telas y los trajes remiten a un espacio diferente, a una escena deslumbrante, en la que, sin embargo, Rosalía se construye a sí misma como una marioneta, como una muñeca de trapo, en su intento por definirse, por atrapar y retener un contenido que llene su vacío interior y le proporcione sustancia. No obstante, paradójicamente, como escena ajena a la vida conyugal, es para ella, en lo imaginario, un espacio no sólo de identidad sino también de libertad.

Se aprecia, asimismo, el goce sensual: tocar las diferentes texturas, ver los modelos y colores, oír los sonidos que producen las telas al moverse, y hasta oler ciertos aromas: «De aquel bonito desorden salía ese olor especialísimo de tienda de ropas, que es un resto de los olores del tinte fabril, mezclado con los del papel y la madera de los embalajes» (*La de Bringas*, 120). Esta estimulación de los sentidos incluye la emoción asociada siempre al placer erótico, y le permite recrear una presencia, allí donde sólo había ausencia.

Otro aspecto importante es la relación especular entre las dos mujeres, en la que cada una se contempla en la imagen que le devuelve la otra, lo que, a su vez, nos conduce a la referencia al cuerpo, tanto en su materialidad como en su representación imaginaria.

En efecto, las ropas, que desde el nacimiento constituyen un elemento esencial de nuestro contacto con el mundo, son portadoras del recuerdo de los cuerpos que las llevan y, también, de los intercambios entre los cuerpos.<sup>9</sup> Los trajes encubren, pero al mismo tiempo ponen en evidencia, lo real de nuestro cuerpo, y heredan su geografía erótica, a la que hacen presente, además de representarla. De este modo, pasan también a formar parte de nuestra imagen corporal, tanto en nuestro propio imaginario como en lo que ofrecemos a la mirada del otro.

Finalmente, reconocemos la mediación de un ideal del yo, sobre todo estético, que se simboliza exclusivamente en una imagen corporal trasmutada en vestimenta, pero que le permite a Rosalía acceder a una representación de sí misma, en la medida en que sus galas son «aquellos pedazos de su corazón que se manifestaban en el mundo real en forma de telas, encajes y cintas» (*La de Bringas*, 144). Logra así una unificación, que se contrapone a la imagen fragmentada de sí misma, representada por «un lío compuesto de informes retazos, cintas y recortes» (*La de Bringas*, 227).

En el párrafo que cito a continuación se pueden apreciar todos estos aspectos:

Tiraba Rosalía de los cajones de la cómoda suavemente para no hacer ruido; sacaba faldas, cuerpos pendientes de reformar, 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. [...] y era su cuchicheo rápido, ahogado, vehemente, a veces indicando indecisión y sobresalto, a veces el entusiasmo de una idea feliz (*La de Bringas*, 94).

El diálogo acerca de las diferentes telas, modelos, figurines, se acompaña de una gestualidad muy significativa: las dos mujeres hablan «con ansioso interés», «con emoción estética, poniendo los ojos en blanco», «uniendo a la palabra la mímica descriptiva de las manos en su propio talle», etcétera (96-97)

También suelen ir las dos de tiendas, pero Rosalía compra poco, generalmente retales para combinar con lo que ya tiene en casa, y a tocateja. Hasta que un día, en casa de *Sobrino Hermanos*, ve una manteleta, auténtica «manzana de Eva», excesivamente cara, que se le queda fijada en la imaginación «y de tal modo arrebatada su sangre el ardor del deseo, que temió un ataquillo de erisipela si no lo saciaba» (98). Al verla, «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” (98). Esto la lleva a comprar por primera vez a crédito y a entrar en el circuito de deudas y mentiras, en cuyo detalle no entraré. Ya está nuestra heroína «bajo la acción intoxicante de una embriaguez de trapos» (104).

No se trata de un mero capricho ni es casual que el objeto elegido haya sido la vestimenta, puesto que ésta, más allá de su simbolismo social que puede encubrir la particularidad de cada sujeto, interviene, en la medida en que se personaliza, como vehículo de fantasías singulares, en las que se articulan reminiscencias y anhelos. Las ropas se tornan *simbólicas* porque son portadoras de un diálogo interior, entre sí mismo y el otro. Nótese la alusión a la manzana de Eva, que anuda esta escena con la seducción de Agustín. De este modo, en la superficie del cuerpo se pone en escena un deseo, o un conflicto, inconsciente. Pero también se revelan heridas psíquicas profundas —como veremos más adelante— proyectadas en la superficie en un intento de desprenderse de sus huellas insoportables. Las ropas se convierten así en un mensaje cifrado en busca de un destinatario.<sup>10</sup>

La belleza de las ropas que Rosalía busca es un medio para superar sus carencias y fracasos: si bien lo que quiere es *poseer* un objeto hermoso, al mismo tiempo busca algo que la signifique como sujeto, que la unifique, que la compense y que le permita simbolizar su necesidad de relación con otro. El *fetichismo* de los trajes traduce el anhelo de reencontrar un objeto perdido, como si se tratara del intento de elaboración de un duelo. Ya me he referido a la pérdida de Agustín y al fracaso de la relación conyugal, pero también podría haber reminiscencias de vínculos más antiguos. En este

sentido, hay un detalle muy sugerente, que no puede ser casual: Rosalía, para justificar ante su marido la adquisición de nuevos trajes, alega que ha sido la reina quien se los ha regalado. Lo que aparentemente es una mentira urdida para engañar a Bringas, revela la verdad de su fantasma: la tela sería el medio de unión-separación con la madre, en este caso a través de un sustituto materno hallado en la real persona — función que también cumple, para ella, su amiga Milagros.

No sabemos nada de la historia temprana de Rosalía, pero quizá podamos tomar a la figura de su hija como una imagen de su propia infancia, si aceptamos que la relación con los hijos reedita, con mayor o menor posibilidad de modificación, la relación con los padres y si admitimos la hipótesis de que la hija puede ser, en el espacio literario, un doble infantil de la protagonista, una forma de actualizar su pasado o, al menos, un *síntoma* de su madre. Isabelita es una niña enfermiza, epiléptica, de cuya personalidad el narrador destaca dos aspectos: en primer lugar su alianza con el padre, al que cuenta todo, dejando muchas veces malparada a la madre. Si esta niña es un espejo literario de Rosalía, podríamos inferir que ésta se hallaba situada en una posición de rivalidad y enfrentamiento con respecto a su propia madre; que se sentía traicionada y resentida por su exclusión de la pareja parental, y que su identificación con la madre estaba marcada por la ambivalencia.

En segundo lugar, su hipersensibilidad a todos los acontecimientos que se producen en su entorno. La niña parece carecer de un espacio psíquico en el que elaborar y simbolizar sus experiencias. Una fiesta en palacio o la enfermedad de su padre, por ejemplo, excitan sus sentidos en exceso, y lo que en otro niño podría dar lugar a un sueño o a un juego dramatizado, en ella provoca pesadillas que agitan su *cuerpo* y culminan en vómitos. De este modo, aquello que no puede simbolizar en la fantasía, el pensamiento o el sueño, tiene para ella el valor de un objeto real alojado en su cuerpo, que es necesario expulsar violentamente. La dificultad para verbalizar las emociones impide que la niña organice su cuerpo —y su subjetividad— como un espacio diferenciado de los padres; los vómitos pueden entenderse como un intento psicossomático de lograr esa diferenciación.<sup>11</sup>

En cuanto a Rosalía, el hecho de embellecerse con trajes y adornos —desde la perspectiva que introduce el personaje de Isabelita— cumple diversas funciones en su economía psíquica: ante todo, le permite recuperar, a través del contacto íntimo con las ropas femeninas, la unión temprana,

preedípica, con la madre, la fusión previa al reconocimiento del triángulo edípico y de la diferencia entre los sexos, la posición narcisista en la que, imaginariamente, no carecía de nada y era una con su objeto de amor. En este sentido, la vestimenta representa una segunda piel, maternal y protectora. Luego, parece encubrir su identidad femenina deficitaria, resultante de no haber podido elaborar o simbolizar la ambivalencia que marca su identificación con la madre (por un lado modelo ideal y, por otro, rival por el amor paterno), mediante una imagen externa que la haría sentirse una *verdadera* mujer. En efecto, sabemos que sus ropas contribuyen a *modelar*, a *dar forma* a unas carnes algo informes; la masa de su cuerpo adquiere unos contornos femeninos atractivos al meterse dentro de los ceñidos trajes. Pero no se encuentra a sí misma por esta vía, en tanto se aliena en la exterioridad de la apariencia que la recubre, lo que la obliga a buscar nuevos trajes, que podrían garantizar lo real de su propio cuerpo, cuyos límites parecen borrosos y, simultáneamente, restañar su narcisismo herido. Finalmente, las ropas podrían servir para elaborar experiencias *indigestas*, a través de la composición de algo que es, al mismo tiempo, una imagen que da a ver a los otros, un objeto transicional (la ropa es real pero también es soporte de sus fantasmas, parte de su realidad psíquica) y un molde en el que pueden introducir sus carnes.

La práctica clínica con niños revela que, cuando los padres no pueden contener ciertas emociones y excitaciones, cargan al hijo con ellas, como le sucede probablemente a Isabelita, que sufre una doble violencia: externa, originada en la actuación y los deseos de los adultos, e interna, derivada de las respuestas excesivas de su propio organismo. Esta situación contribuye a anular la diferencia entre exterior e interior; las experiencias externas pasan a ser objetos internos. De este modo, la niña traduce corporalmente el conflicto psíquico del adulto; el deseo y su rechazo toman cuerpo —se encarnan— en ella. Isabelita representaría, en este sentido, aquello que Rosalía no puede simbolizar.

A partir del momento de la «tentación y caída», podemos seguir al menos cinco hilos en la trama que va envolviendo a la protagonista, cinco procesos que se desarrollan simultáneamente, articulados entre sí, hasta conducirla al desenlace. Primero, la *pasión trapística* se torna cada vez más intensa e irresistible. Segundo, se produce un endeudamiento progresivo, ya que sólo puede pagar sus cuentas pendientes contrayendo nuevas deudas. Tercero, salen a la luz la rabia, desprecio y rencor que experimenta hacia su marido, a quien denomina en

sus pensamientos «ese poquita cosa» o «pisahormigas» (129), «maldito cominero», «bobito, ñoñito, ratoncito Pérez», puesto que considera que la mezquindad de Bringas es la causa de sus penurias. Cuarto, se hace consciente su anhelo de «algo más que vida y salud», el deseo de «un poquito siquiera de lo que nunca había tenido, libertad» (196), que la lleva a hacer «planes de emancipación gradual» para «romper aquella tonta y ridícula esclavitud» (215). Por último, su entusiasmo por Manuel Pez es cada vez mayor.

Los coqueteos con Pez habían comenzado anteriormente, cuando Bringas emprendió la realización del cenotafio. Sabemos que «Don Francisco, absorto en el interés de su obra, no se apartaba ni un punto de ella, aprovechando todo el tiempo que le dejaba libre su descansado empleo» (105). Al no salir más a pasear por las tardes, como era su costumbre, su amigo Pez comenzó a visitarlo en su domicilio. Y como Bringas se negaba igualmente a abandonar su trabajo, Pez salía con Rosalía a dar paseos por la terraza de Palacio. Ambos «tenían respectivamente sus motivos de disonancia conyugal, él por causa de las furibundas santidades de su esposa, ella por las sordideces de su marido». Desde que los Bringas regresaron a Madrid de la luna de miel, «había empezado aquella vida matrimonial reglamentada, oprimida, compuesta de estrecheces y fingimientos, una comedia doméstica de día y de noche» (196). Esta descripción de una vida matrimonial sórdida abona la hipótesis de que Rosalía tenía más motivos que el económico para sentirse insatisfecha con su marido. Bringas es igualmente incapaz de intervenir como tercero en la relación dual con la otra mujer —que, como ya he indicado, evoca la relación con la madre— en la que los trapos equivalen a una piel que sirve para unir y para separar, al mismo tiempo. Ese lugar de tercero habrá de ser ocupado por Manuel Pez. Aunque el interés que éste despierta en Rosalía parece secundario al que le suscitan los trapos, se le hace atractivo por varias razones, todas ellas relacionadas con nuestra visión del personaje: es un alto empleado de la Administración —sabemos lo que esto significa para Rosalía— un personaje oficial, fastuoso y cortesano, que parece no sólo tener dinero sino también ser capaz de gastarlo en símbolos de *status*. Su aspecto es agradable, su cara simpática, sus cincuenta años parecen poco más de cuarenta: «medio siglo decorado con patillas y bigote de oro oscuro con ligera mezcla de plata, limpios, relucientes, declarando en su brillo que se les consagraba un buen ratito en el tocador» (107). Viste «casi casi

como un figurín», lo que tampoco carece de importancia para Rosalía.

Pez había comenzado a adular a Rosalía, tan ávida de lograr el reconocimiento y la admiración de los demás que las lisonjas la ahogaban como «bocanadas de incienso», inflándole «el depósito de la vanidad» (125). Hasta este momento, nuestra protagonista poseía «un temperamento inaccesible a toda pasión que no fuera la de vestir bien», a tal punto que el mismo Pez la compara con «los toros, que acuden más al trapo que al hombre» (229). Sin embargo, ella no escapa a la seducción de «ser objeto de pasión tan formidable» como la que le declara su admirador (232). Finalmente, ante las quejas de Rosalía por la sordidez de su marido, Pez se brinda a prestarle «su desinteresada ayuda» (174). La multiplicidad de funciones que este señor llega a desempeñar en la economía psíquica de Rosalía, lo colocan para ella muy por encima del poquita cosa de Bringas: «Este Pez sí que es un hombre [...] ¡Si yo tuviera a mi lado un sujeto semejante!» (128-29). Esto se suma al «hábito de eludir secretamente las reglas de la Orden bringuística», que le proporcionaba el placer de hacer su gusto después de haber sido esclava durante tanto tiempo (236). Si la única forma de salir de la jaula en que está presa es disponiendo de dinero, y el dinero lo tienen los hombres, ella comienza a fantasear con lo que podría obtener de sus supuestos admiradores y, en especial, de Manuel Pez.

Finalmente, agobiada por el vencimiento del plazo para pagar una deuda, se entrega a su admirador, pero «de balde», puesto que él no le dará el dinero prometido. No encuentra entonces otra salida que la de recurrir, muy a pesar suyo, a Refugio, la próspera cortesana. Y en este encuentro es cuando habrá de enfrentarse con su propia imagen especular invertida:

Nunca había visto desbarajuste semejante ni tan estrafalaria mezcla de cosas buenas y malas. [...] Encima de todas las sillas no se veía otra cosa que sombreros armados y por armar, piezas de cinta, recortes, hilachas. Destapadas cajas de cartón mostraban manojos de flores de trapo, finísimas, todas revueltas, ajadas en lo que cabe, tratándose de flores contrahechas. Esta masa caótica de objetos de moda extendíase hasta el gabinete, invadiendo algunas de las sillas y parte del sofá, confundiendo con las ropas de uso, como si una mano revolucionaria se hubiera empeñado en evitar allí hasta las probabilidades de arreglo. [...] Las láminas de las paredes estaban torcidas, y una de las cortinas desgarrada; el piso, lleno de manchas; la lámpara colgante, con el tubo ahumadísimo» (275-76).

Se trata de una metáfora de la fragmentación y dispersión de Rosalía como sujeto, fundada en una doble desorganización: por un lado, la familiar y social, ya que esta escena tiene lugar en plena Revolución de Septiembre del 68 (tanto el marido como el hijo han quedado cesantes); por otro, la de su vida personal, desencadenada por su pasión trapística, teniendo en cuenta siempre la significación compleja que tienen para ella los trapos.<sup>12</sup> Los trajes, como un verdadero *doble*, que inicialmente le servía para reconocerse, acaban por suplantarla, por vaciarla, por convertirla en una cosa. En casa de Refugio los bellos modelos, significantes del ideal del yo, se encuentran descompuestos, reducidos a retazos ajados, como los restos de un naufragio social, psíquico y moral, como los fragmentos de una ilusión que se ha derrumbado definitivamente.

La única vía —anunciada por su encuentro con Refugio, que se convierte en su tabla de salvación— que ha de hallar Rosalía para alcanzar la reorganización y reunificación, tanto de su familia como de su propia persona, es la prostitución en las altas esferas financieras, que le permitirá sacar adelante a sus hijos y satisfacer las exigencias de su pasión. Una vez más, se plantea el interrogante de si lo que le interesa es llegar al trapo por la mediación del hombre, o llegar al hombre por la mediación del trapo, o si ambos no son más que símbolos de su búsqueda de reconocimiento como sujeto deseante. Aunque es evidente que esta ruptura con la pseudoidentidad asumida hasta entonces y con su esclavitud no es más que una falsa ruptura puesto que la conduce a la posición de objeto del placer ajeno, no podemos ignorar que su decisión incluye también el intento de asumir su deseo y de alcanzar la libertad.

**Sílvia Tubert**  
San Ernesto, 16  
28002 Madrid  
Tel. 91 562 32 22  
stop@correo.cop.es

## Notas

1. Las citas han sido tomadas de las siguientes ediciones: *La de Bringas* (Madrid: Cátedra, 1991); *Tormento* (Madrid: Alianza, 1991).

2. A. BLANCO y C. BLANCO AGUINAGA, «Introducción» a *La de Bringas*, ed. cit., 44.

3. A. BLANCO y C.B. AGUINAGA, «Introducción», ed. cit., 20. 4 *Ibid.*, 22.

4. *Ibid.* 22.

5. EMMA MARTINELL GRIFE, «Formas imperativas de la caracterización lingüística de Rosalía de Bringas en *Tormento*», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1989) (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990), 251-59.

6. *Ibid.*, 258.

7. Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, Vigésima edición (Madrid: Espasa-Calpe, 1984).

8. Jo Labanyi ya ha observado la superposición de diferentes planos de «confusión» en esta novela: el caos se manifiesta en lo político, en el campo de la visión, en el adulterio y en las ropas. Así, afirma que la pasión de Rosalía por las ropas no es simplemente la causa de su adulterio, sino que sus combinaciones cada vez más extravagantes de diferentes materiales (como telas francesas sofisticadas y plumas de la selva) duplica el proceso de adulteración. (cf. Jo Labanyi, «The Problem of Framing in *La de Bringas*», *Anales Galdosianos*, XXV [1990], 25-34)

9. YOLANDE TISSERON y SERGE TISSERON, L «Érotisme du toucher des étoffes». París: Librairie Séguier-Archimbaud, 1987.

10. Y. y S. TISSERON, *L'Érotisme du toucher des étoffes*. Peter Bly ha señalado, asimismo, el valor simbólico de la distancia: mientras Rosalía se avergüenza de su pasión por los trapos (durante las primeras tres cuartas partes de la novela) sus salidas son apresuradas y secretas; Galdós omite toda descripción de escenas callejeras en sus visitas a las tiendas, en tanto que en otras novelas ofrece descripciones meticulosas de los trayectos que recorren los personajes y menciona los nombres de las calles. En la parte final del libro, en cambio, desaparecen sus reparos no sólo con respecto a su pasión por las ropas sino también a su posible relación con Pez; ya no le importa engañar a su marido. Galdós refleja este cambio describiendo los desplazamientos de Rosalía por las calles de Madrid y su regodeo ante los escaparates de las tiendas (cf. PETER A. BLY, «The Use of Distance in Galdós' *La de Bringas*», *MLR*, LXIX [1974], núm. 1, 88-97.)

11. Jo Labanyi ha indicado que los vómitos de Isabelita corresponden a un verdadero «retorno de lo reprimido», al expulsar una intolerable confusión de objetos. («The Problem of Framing in *La de Bringas*», 32)

12. Robert H. Russell destacó el papel de la *decepción* (desilusión y engaño) como uno de los focos morales de la novela: los primeros capítulos tienen, para él, un carácter emblemático: no se acierta a percibir, nombrar y medir en referencia a la obra de pelos que realiza Bringas. Luego, la compulsión por cubrir con meras telas es el símbolo material de las mentiras de Rosalía. Las expectativas de la heroína con Pez también se ven defraudadas. La larga serie de engaños y precepciones falsas equivalen, para Russell, a la decepción con respecto a la revolución del 68 (cf. ROBERT A. RUSSELL, «Percepción, proporción y onomástica en *La de Bringas*», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990) Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, II, 817-22.

## Bibliografía

- PÉREZ GALDOS, B. *La de Bringas*, Madrid: Editorial Cátedra, 1991  
— *Tormento*, Madrid: Alianza editorial, 1991.
- BLANCO, A. y BLANCO AGUINAGA, C. «Introducción» a *La de Bringas*, Madrid: Editorial Cátedra, 1991.
- MARTINELL GRIFE, E. «Formas imperativas de la caracterización lingüística de Rosalía de Bringas en *Tormento*», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* 1989 Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990, pp. 251-59.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- LABANYI, J. «The Problem of Framing in *La de Bringas*», *Anales Galdosianos*, XXV, 1990, pp. 25-34
- TISSERON, Y y TISSERON, S. *L'Érotisme du toucher des étoffes*. París: Librairie Séguier-Archimbaud, 1987.
- BLY, P.A., «The Use of Distance in Galdós' *La de Bringas*», *MLR*, LXIX [1974], núm. 1, 88-97.
- RUSSELL, R. A. «Percepción, proporción y onomástica en *La de Bringas*», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990) Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, II, 817-22.