

INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this document, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help clarify markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark, it is an indication of either blurred copy because of movement during exposure, duplicate copy, or copyrighted materials that should not have been filmed. For blurred pages, a good image of the page can be found in the adjacent frame. If copyrighted materials were deleted, a target note will appear listing the pages in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed, a definite method of "sectioning" the material has been followed. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For illustrations that cannot be satisfactorily reproduced by xerographic means, photographic prints can be purchased at additional cost and inserted into your xerographic copy. These prints are available upon request from the Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.

**University
Microfilms
International**

300 N. Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48106

8511711

Trivinos-Araneda, Segundo Gilberto

GÁLDOS EN LA JAULA DE LA EPOPEYA: PRIMERA SERIE DE
"EPISODIOS NACIONALES." (SPANISH TEXT)

The University of Arizona

PH.D. 1985

**University
Microfilms
International** 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

GALDOS EN LA JAULA DE LA EPOPEYA:
PRIMERA SERIE DE
EPISODIOS NACIONALES

by

Segundo Gilberto Triviños-Araneda

A Dissertation Submitted to the Faculty of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
In Partial Fulfillment of the Requirements
For the Degree of
DOCTOR OF PHILOSOPHY
WITH A MAJOR IN SPANISH
In the Graduate College
THE UNIVERSITY OF ARIZONA

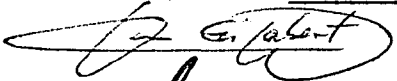
1985

THE UNIVERSITY OF ARIZONA
GRADUATE COLLEGE

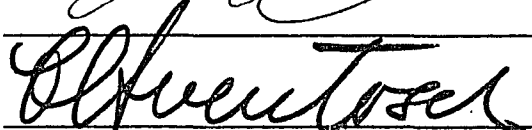
As members of the Final Examination Committee, we certify that we have read
the dissertation prepared by Segundo Triviños-Araneda

entitled "GALDOS EN LA JAULA DE LA EPOPEYA: PRIMERA SERIE DE EPISODIOS NACIONALES"

and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement
for the Degree of Doctor of Philosophy.



December 21, 1984
Date



December 20, 1984
Date




December 26, 1984
Date

Date

Date

Final approval and acceptance of this dissertation is contingent upon the
candidate's submission of the final copy of the dissertation to the Graduate
College.

I hereby certify that I have read this dissertation prepared under my
direction and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation
requirement.



Dissertation Director

December 21, 1984
Date

STATEMENT BY AUTHOR

This dissertation has been submitted in partial fulfillment of requirements for an advanced degree at The University of Arizona and is deposited in the University Library to be made available to borrowers under rules of the Library.

Brief quotations from this dissertation are allowable without special permission, provided that accurate acknowledgment of source is made. Requests for permission for extended quotation from or reproduction of this manuscript in whole or in part may be granted by the head of the major department or the Dean of the Graduate College when in his or her judgment the proposed use of the material is in the interests of scholarship. In all other instances, however, permission must be obtained from the author.

SIGNED:

Segundo Trivinos

RECONOCIMIENTOS

Deseo dejar constancia de mi sincero reconocimiento intelectual y personal a los profesores Joan Gilabert y Dana Nelson, catedráticos del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Arizona.

CONTENIDO

		Página
ABSTRACT		vi
CAPITULO		
1	INTRODUCCION	1
2	LA GUERRA Y LA FIESTA	11
	Trafalgar o el desengaño de la hermosa fiesta	11
	El exorcismo del odio: Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870	30
	Gabriel Araceli como prefigura de Juan Santiuste	35
3	MOZAS DEL PARTIDO, HEROES Y MONSTRUOS	42
	El encuentro con las mozas del partido: La corte de Carlos IV	43
	El encuentro con los monstruos y los héroes: El 19 de marzo y el 2 de mayo	48
	El pueblo se engrandece o se degrada según las circunstancias	70
4	EL RECHAZO DE LA REPRESION DE LAS VOCES AMOROSAS	79
	<u>Bailén</u> o la rebelión de Venus contra Marte	81
	<u>La escritura</u> de los mundos desordenados	87
	El triunfo de las voces guerreras en el drama <u>Zaragoza</u>	114
	Héroes, náufragos y ratas en Gerona	116
	La protesta contra la bárbara epopeya	160
	Conclusión	177
5	PAZ PRIVADA, PAZ ENTRE NACIONES, PAZ SOCIAL	179
	El vulgar anhelo de la paz oscura: de Gabriel Araceli a Juan Martín	181
	El entierro simbólico de la gloria militar	201
	Conclusión demasiado larga pero necesaria	216

CONTENIDO--Continuación

	Página
6	EL TERMINO DE LA GUERRA HEROICA 236
	El imperio de la desmandada bala 239
	Esto no tiene gracia (el lado feo del asunto) 255
	Conclusión 274
7	LA REPRESION DE LOS DESEOS PERTURBADORES 275
	Infelices réprobos y ángeles de paz 275
	Caballero Araceli, me fastidio aquí 286
	Conclusión 293
8	CONCLUSIONES 297
	BIBLIOGRAFIA SELECTA 311

ABSTRACT

Esta disertación estudia la Primera Serie de Episodios Nacionales con el propósito de refutar la tesis sobre el carácter esencialmente épico de este grupo novelístico, particularmente la afirmación según la cual determinados Episodios tienen todas las características propias de la epopeya.

El estudio en el nivel de la historia y del discurso de la serie muestra que Galdós no escribió relatos con las características de la epopeya sino novelas singularizadas por el triunfo de los protagonistas y los narradores sobre la fascinación ejercida por la "épica militar" y sobre el discurso que la exalta. El desengaño de la identificación de la guerra con la fiesta (Capítulo 2); la metamorfosis de los combatientes en monstruos o demonios; la tensión voces del individuo-vozes de la familia-vozes de la humanidad; los motivos del naufragio y del niño abandonado; el sistema analógico que equipara los horrores de la guerra con los horrores del infierno o de la pesadilla (Capítulo 4); el contraste entre el discurso militarista y el discurso pacifista o el predominio de las historias de hombres anónimos y célebres que sueñan con la paz y no con la guerra (Capítulo 5) son las principales constates que muestran la distancia irreductible entre el Episodio y la Epopeya. Es posible hablar de una épica galdosiana únicamente en el caso de comprenderse por tal la escritura del martirio de los hombres y naciones en la época del triunfo de la "guerra nacional" sobre la "guerra caballerisca" (Capítulo 6).

Este estudio no evidencia sólo el rechazo del Episodio a la represión ejercida en la Epopeya contra las voces amorosas, pacifistas o antiheroicas. Reducir la Primera Serie a su dimensión liberadora sería, sin duda, mistificador, pues ella tiene también un reverso represivo. El análisis de las ceremonias de expulsión o censura de los deseos guerreros, libertinos, románticos o revolucionarios (Capítulo 7) permite concluir que las novelas de guerra escritas por Galdós están regidas por la característica tal vez más distintiva de la novela realista del siglo XIX: el miedo a los deseos socialmente perturbadores o peligrosos.

CAPITULO I

INTRODUCCION

El período 1950-1980 señala un cambio cualitativo en la historia del conocimiento de los Episodios Nacionales publicados entre 1873 y 1875.¹ Los libros sobre Galdós, especialmente los de Casaldueiro (1951), Gullón (1966), Montesinos (1968-1970), Gilman (1981) y Beyrie (1980); las monografías de Hinterhäuser (1963), Regalado García (1966) y Rodríguez (1967), con los artículos de Scraibman (1962), Clara E. Lida (1968), Lloréns (1968), Pattison (1970), Seco Serrano (1970-1971), Gogorza Fletcher (1974), Ferreras (1976 y 1979), Casaldueiro (1977) y Chamberlín (1977), sobre todos los Episodios (1873-1912); los estudios de Rojas (1965), Dennis (1968), Glendinning (1970), Gullón (1972), Arnáiz (1980), y Soto (1981), sobre la Primera Serie y, por último, los análisis de textos específicos del grupo inaugural, especialmente de Zaragoza, Gerona, Juan Martín el Empecinado y Cádiz, hechos por Gilman (1952), Larrea (1964), Rodríguez (1963, 1964, 1978), Lovett (1969), Alvar (1970),

1. El cambio comienza en realidad con la fecha de celebración del centenario de Galdós. J. E. Varey señala la importancia de este suceso recordando que 1943 es el año, por ejemplo, en que Guillermo de Torre señala la necesidad de estudiar a Galdós con "una nueva escala de valores, otra estimativa harto diferente de la que establecieron los coetáneos del autor" (J.E.Varey 1970:4). Es también la fecha en que Rafael Alberti destaca la vigencia de la Primera Serie durante la época de la guerra civil y en que Joaquín Casaldueiro publica en Buenos Aires, Editorial Losada, la versión inicial de Vida y obra de Galdós (1843-1920), primer intento riguroso de estudiar toda la producción literaria del escritor.

Devoto (1974), Scraibman (1976) y Domínguez (1977), representan un notable progreso en el estudio de la génesis, estructura, temas, símbolos, visión histórica, problemática del héroe, técnicas narrativas, intención didáctica y sentidos de las novelas protagonizadas por Gabriel Araceli. Es sorprendente, sin embargo, la ausencia de reflexiones sistemáticas sobre el modo de inscripción de estas novelas en la historia del relato épico occidental. Se ha afirmado, por ejemplo, que la Primera Serie es "esencialmente épica" (Andrenio 1918:16) o "predominantemente de carácter épico" (Díez-Echarri y Roca Franquesa 1979:1064), que "forma una epopeya, la más alta epopeya que un escritor hubiera podido concebir para su tierra" (Donoso 1925:214), que fue concebida como "un gran fresco en donde figurarían los acontecimientos más notables, heroicos y extraordinarios de la lucha librada por los españoles contra el ejército de Napoleón Bonaparte" (Gullón 1966:56) o que narra una época guerrera, heroica, juvenil, activa, con pocos conflictos interiores y muchos valores positivos (Ferrerías 1976:13), pero nadie ha precisado con rigor lo que se comprende por epopeya, especialmente en los casos específicos en que se dice que Zaragoza es un "poema épico más que otra cosa" (Montesinos 1968:295), que Gerona es un relato con "todos los elementos propios de una epopeya" (Domínguez 1977:154) y que en ambos Episodios "la idea de la patria se eleva a su máxima potencia, encarnada en la voluntad heroica del pueblo, que adquiere la categoría de personaje colectivo de epopeya" (Regalado García 1966:43)

La excepción es el análisis de Gerona (Domínguez 1977:152-163). El problema está, sin embargo, en que ninguno de los ocho rasgos señalados para probar que Galdós "escribe una Epopeya para la burguesía" (relato

indirecto, objetividad, un héroe, elementos narrativos, ausencia de paisaje, comienzo y fin de gran intensidad, disculpas del narrador y fondo popular) es en estricto rigor un "elemento propio" de dicha clase de relato, sea en el sentido de Hegel (representación objetiva de un mundo independiente con el cual sepa identificarse el poeta), de Ortega (evocación de un pasado ideal), de Lukács (universo en el cual las respuestas están dadas antes de formular las preguntas), de Jaeger (el valiente es siempre el noble, el hombre de rango; tono ennoblecedor y transfigurador), de Finley (relato en que ni el poeta ni los caracteres discuten el código heroico), o de Kristeva (discurso regido por el ideograma del símbolo).²

En el ya clásico libro Vida y obra de Galdós (1843-1920), versión de 1951, Casaldueiro hace una observación que pone el problema en sus justos límites. El no ha podido dar con la nota épica que todo el mundo parece haber encontrado en la Primera Serie. Lo que en cambio ha percibido es que Galdós observa la guerra con mirada moderna, es decir, que no advierte en ella nada heroico. Los triunfos militares no encuentran eco en el corazón del novelista, pero para todos, ingleses y franceses, tiene el mismo amor. La guerra le parece la forma más alta del crimen y del desorden. "A un Napoleón rodeado de estandartes, clarines y tambores, él prefiere un tribunal que dirima las contiendas entre las naciones, una federación o sociedad de naciones" (1951:60-61). La tesis sobre el espíritu antiépico de los Episodios, contraria a la opinión

2. Hegel (1908:307-397), Ortega (1963:90-99), Lukács (1966a: 29-66), Jaeger (1967:30-66), Finley (1966:126), Kristeva (1976:56-62).

predominante, queda entonces formulada con toda nitidez. Casaldiero la enuncia pero no la prueba. Su propósito es estudiar la vida y obra de Galdós, no la relación Episodio-Epopeya. O tal vez pensó que el análisis detallado de la cuestión era innecesario. Desafortunadamente su breve formulación no fue suficiente para deshacer el mito de Galdós escritor de epopeyas. Historiadores de la literatura española, entre ellos, García López (1961:517), Díez-Echarri y Roca Franquesa (1979:1064), y, a veces, los mismos especialistas, continúan repitiendo, sin discutirla, la opinión de Andrenio sobre el carácter "esencialmente épico" de la Primera Serie, llegándose a afirmar, por ejemplo, que Zaragoza es una novela histórica en la que el sentido del heroísmo tiene caracteres épicos revelados en ese "darlo todo, hacienda y vida, en ese existir intrépido y glorioso donde todo aparece deslucido, sin importancia, frente a los valores, a los ideales" heroicos (Larrea 1964:270).

Otros autores de libros sobre Galdós han hecho precisiones también valiosas para comprender la especificidad de los Episodios como relatos de guerra. Gullón señala que la Primera Serie es una "gigantesca parábola de afirmación vital. Frente a la guerra, frente al combate y la muerte el sencillo Araceli y su pequeño amor, ¡tan grande!" (1966:59), que el protagonista "odia la guerra, pero admira al pueblo en su lucha" (1966:59) y que Doña Francisca introduce en Trafalgar una perspectiva antiheroica (1972:307). Beyrie es aún más explícito. Afirma que Galdós evita los excesos de la épica en nombre de consideraciones morales; que critica sin tregua la vanagloria militar; que no idealiza el pasado; que la Primera Serie, en fin, dice bien alto la verdad suprema: si la guerra es a veces necesaria, siempre es un sucio negocio

(1980:160-161, 184-185). Ambos galdosianos tienen, sin embargo, intereses más generales. Por eso sólo señalan, sin desarrollo exhaustivo, la "perspectiva antiépica" de la Primera Serie.

La posición de Montesinos sobre la dimensión épica de estos textos es ambivalente, pues la niega y la afirma a la vez. Galdós odia la guerra, "que si puede ser ennoblecida por el ideal, casi siempre se desarrolla en la penumbrosa zona de los primarios instintos sobrehumanos" (1968:112). Podría pensarse que el autor de estos juicios contradictorios quiere decir que el sexto Episodio constituye una excepción dentro de la serie escrita por un novelista que "odia la guerra, todas las guerras, mucho más ésta de la Independencia, fuente de todos los males de nuestra historia moderna, por haber sido causa fatal de la irremediable escisión de las dos Españas" (1968:102-103). El autor del valioso libro Galdós afirma, sin embargo, que "admira el soplo épico que anima algunos de los mejores Episodios, y que se siente en ellos desde el comienzo" (1968:112). No sólo eso. Los textos publicados entre 1873 y 1875 representarían en España un nuevo gusto por lo épico, "muy raro en la novela del siglo XIX, con excepciones contadísimas, como La guerra y la paz de Tolstoy (1866) y muy posteriormente algo de Zola, por ejemplo, La Débauche (1892), y lo primero de seguro no lo conocía el autor de los Episodios"(1968:122).

La percepción de las novelas de Tolstoy, Galdós y Zola como épicas permite distinguir con nitidez el problema teórico implícito en la tesis que reduce el Episodio a la Epopeya. La guerra y la paz, la Primera Serie y La Débauche pueden llamarse así cuando se considera que son narrativas (épica=narración), lo que no es el caso, o cuando se

estima, erradamente, que un relato es épico, epopeya o poema heroico porque narra historias de guerra, pero la denominación es inadecuada cuando designa los textos que narran o cantan "con brío y entusiasmo" hazañas gloriosas o hechos grandes y memorables (R.A.E. 1970:703) o que tienen elevado estilo, acción grande y pública, personajes heroicos de suma importancia y elementos sobrenaturales o maravillosos (R.A.E. 1970:549). El narrador de la Primera Serie, por ejemplo, describe la guerra con horror y espanto, no con "brío y animación", y rechaza la jerarquía narrativa predominante en los relatos épicos: "¿Hemos de sobreponer el interés de los conjuntos lanzados a bárbaras guerras al interés del inocente individuo que a solas lucha por el bien y por el amor?" (Bailén, Cap. XXVIII, O.C., I:544). El sentido estricto es aún más restringido. No detallaré, por considerarlo innecesario, las diversas teorías sobre la Epopeya expuestas en la Estética, de Hegel; en Meditaciones del Quijote, de Ortega; en Teoría de la novela, de Lukács; en Paideia, de Jaeger; en El mundo de Odiseo, de Finley; o en Le texte du roman, de Kristeva. Sólo he señalado entre paréntesis los aportes que, independientemente de los estatutos epistemológicos en que se inscriben, muestran que el "estado de guerra", los personajes heroicos o la grandeza de lo narrado, no son suficientes para incluir un relato en la serie llamada epopeya. La descripción de este tipo de texto está por hacerse. La determinación de lo que Todorov llama "propiedades discursivas" de un género (1978:50) muestra, en todo caso, que el relato épico se singulariza por la representación positiva de la guerra, perceptible, por ejemplo, en el relato gozoso de los combates ("¡Dios, qué bueno es el gozo por aquella mañana!"), en la descripción de victorias bellas, en el predominio

del código heroico (valor, gloria, medida, clemencia, fama), en la nobleza de los héroes, en el motivo de la "muerte hermosa", en la exaltación de la gloria militar, en los héroes sin miedo, en la identificación de la guerra con la fiesta o con el torneo, en los dualismos de tipo disyuntivo, en el vituperio de las armas "innobles" (cañón y fusil) que impiden el modo de lidiar que es "crisol de valentía", en el privilegio narrativo otorgado a los combates singulares o en la ausencia de discusión sobre la licitud de la muerte del hombre por el hombre. Las novelas de Tolstói, Galdós o Zola no evidencian en este sentido un nuevo gusto por lo épico en la narrativa del siglo XIX. Los narradores de La guerra y la paz, de los Episodios o de La Débauche no exclaman gozosamente que es bello contemplar a los hombres exterminarse mutuamente; no censuran las voces amorosas diciendo que 'Venus y Amor "no alcanzan parte" donde sólo domina el "iracundo Marte" (La Araucana); no narran combates en que la "inexorable muerte allí se vía / hermosa y toda llena de alegría" (La Austriada). Representan, por el contrario, el rechazo de la "muerte airada de nuestros emejantes", el gusto antiépico, en el período europeo en que se escriben las "primeras grandes apologías de la guerra" (Caillois 1975:189): La guerre et la paix (1861), de Proudhon; La couronne d'Olivier sauvage (1866), de Ruskin; y los artículos "La guerra. Nosotros somos los más fuertes", "No siempre es la guerra un azote; a veces es hasta la única salvación" y "¿Puede salvar la sangre vertida?", incluidos en Diario de un escritor (1877), de Dostoyevski.

Hinterhäuser, autor del primer estudio sistemático sobre los Episodios, propone una tesis que permite concluir que habría una etapa belicista en el patriotismo galdosiano, susceptible, por consiguiente,

de generar relatos regidos por la representación feliz de la guerra. La narración de las hazañas del pueblo español durante la Guerra de Independencia queda en un plano realista, "antiépico, al fin y al cabo". El amor santo de Galdós no se resuelve en el deseo místico de morir por la patria. En los casos en que este ideal se proclama de modo explícito su personaje es un personaje quijotesco, esto es, "muy necesitado de enmienda" (1963:164-165). El análisis de los textos prueba la validez de estas observaciones. No sucede lo mismo, sin embargo, cuando Hinterhäuser afirma que Galdós puso en Aita Tettauen, "un epílogo al anterior proceso ideológico de su juventud", exponiendo "otra vez, dialécticamente, y personificándolo, el camino que va de la vieja a la nueva concepción" (1963:172). El cronista Pedro Antonio de Alarcón "escribe y actúa de acuerdo con el tradicional 'concepto de patria y nación'; en cambio su amigo Juan Santiuste . . . marcha a la guerra con los mismos conceptos previos, pero las experiencias bélicas le llevarán del 'nacionalismo épico' al humanitarismo pacifista" (1963:172). En la concepción de "Galdós viejo" la "religión de la Patria" ha sido sustituida por la "religión de la Humanidad" y el patriotismo belicista por la compasión humanitaria, por el amor al prójimo (1963:173).

La postulación de dos épocas en los relatos de guerra escritos por Galdós ("nacionalismo épico" y "humanitarismo pacifista") no es privativa de Hinterhäuser. Está implícita también en el importante libro Galdós's Novel of the Historical Imagination, publicado por Bly en el año 1983. El paso de un período a otro, en este caso, se advierte ya en Angel Guerra, es decir en los años 1890-1891. Bly habla específicamente de muy amarga desilusión, a propósito de las ideas del protagonista sobre

los sucesos históricos que se denominan infames (Diecinueve de septiembre) o sublimes (Dos de mayo), sin importar para nada el cristianismo, el sentimiento humano. Angel Guerra estará aquí expresando la desilusión de Galdós con todos los conflictos armados de los españoles entre ellos o con extranjeros, materia tradicional de la historia española y base de la novela histórica y de las dos primeras series de Episodios. El novelista, a través de su personaje, consideraría ahora que las relaciones de los individuos con los individuos son más importantes que las hazañas militares de la colectividad. La frase "todo es lo mismo" capturaría su creencia en el carácter arbitrario de la selección hecha por la historia oficial y, a la vez, su rechazo de dicha arbitrariedad (Blay 1983:156-157).

La revisión anterior permite precisar el objetivo de este estudio, que no es otro que (de)mostrar que los Episodios publicados entre 1873 y 1875 son predominantemente antiépicos. El análisis, en los niveles de la historia y del discurso, de las novelas más representativas del grupo evidenciará que no hay dos tipos de relatos de guerra en la escritura galdosiana, ya que las diferencias entre los relatos de "juventud" y de "vejez" se producen dentro de la semejanza que les da su carácter de textos regidos por el rechazo del sistema de valores (axiología) exaltado en el discurso de la gloria, particularmente en la epopeya cristiana (Chanson de Roland, Poema del Cid, La Araucana, La Austriada, La Jerusalén Liberada, etc.) y en la pseudo epopeya nacionalista española del siglo XIX (Romancero de la guerra de Africa, Diario de un testigo de la guerra de Africa). Probará, asimismo, que la reducción de Galdós a un escritor de novelas que tienen todos los elementos

propios de una epopeya, que son poemas épicos más que otra cosa o que narran historias en que todo aparece deslucido, sin importancia, frente a los valores heroicos, impide percibir el carácter transgresivo de la inscripción del Episodio en la historia de los relatos que convierten la guerra en fiesta hermosa, tiempo de gloria o poesía singular. Se ha querido exaltar a Galdós diciendo que es autor de epopeyas, sin advertir que la importancia literaria de la Primera Serie comienza precisamente ahí donde ella deshace (mediante la problematización de los valores heroicos, la ironía, la parodia y la liberación de las "voces amorosas") los velos morales, estéticos y verbales que disimulan la esencia criminal de la muerte del hombre por el hombre.

CAPITULO 2

LA GUERRA Y LA FIESTA

La novela Aita Tettau (1904-1905), cuyo protagonista afirma que su piedad borra las nacionalidades y el abolenjo, es el Episodio en el cual Galdós puso, según Hinterhäuser, un epílogo al proceso ideológico de su juventud, sustituyendo la religión de la patria por la religión de la humanidad y el "patriotismo belicista por el amor al prójimo, por la compasión humanitaria y por la ley cristiana en su pureza originaria" (1963:173). El análisis del cuento Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870, escrito en 1870, pero publicado en 1896 (Hoar 1970-1971:312-339), y de la novela histórica Trafalgar evidencia, sin embargo, que la religión de la humanidad existe ya en los dos primeros relatos de guerra escritos por Galdós y que, por consiguiente, la distinción entre una época de patriotismo belicista (juventud) y otra de compasión humanitaria (vejez) es totalmente discutible.

Trafalgar o el desengaño de la hermosa fiesta

La lectura de Trafalgar (1873) como relato de aprendizaje de la idea de la Patria es hecha por el mismo narrador de la Primera Serie cuando afirma, en La corte de Carlos IV (1873) que su primer libro narra una adquisición de inmenso valor. "Los que no hayan leído en el primer libro de mi vida el capítulo en que di cuenta de mi inútil presencia en el combate de Trafalgar, recordarán que en tan alta ocasión . . . pude

concebir de un modo clarísimo la idea de la Patria" (Cap. XXIX, O.C., I:343). Generalmente se ha privilegiado esta lectura de la novela, olvidando que el narrador que la interpreta no es ya el mismo que la escribió; que sus palabras proponen un sentido, pero no los sentidos de Trafalgar. Del mismo modo que La corte de Carlos IV no se agota en el aprendizaje de la noción del honor, pues también es, por ejemplo, el encuentro con el mundo de la ficción, la novela inaugural de la serie no narra sólo adquisición de las ideas de "patria" y "nación". También relata la adquisición del conocimiento del heroísmo como "forma de pundonor", de la "sublimidad" y, sobre todo, el descubrimiento del enemigo como "hermano", "prójimo" o "semejante".

Los personajes de Trafalgar son protagonistas, emisores o receptores de historias de guerra. El primer Episodio es, en este sentido, un relato de relatos (Triviños 1980a: 145-178), una historia donde se narran otras historias de una época que el narrador llama "época de grandes combates navales". Las historias contadas por Marcial y Alonso Gutiérrez, en el capítulo IV, incluyen el desastre de Trafalgar dentro de otros desastres navales contemporáneos. El significado de estas duplicaciones narrativas es evidente: la derrota no es excepcional en la historia militar de la España del Antiguo Régimen. Es típica. Los relatos de Rafael Malespina (Cap.XIII) y del marinero anónimo (Cap.XIV) amplían el conocimiento del combate de Trafalgar, hacen que el heroísmo español deje de ser excepción contemplada por Gabriel para convertirse en la norma de una grandiosa tragedia. El primer Episodio no se reduce, sin embargo, a esta serie de relatos de derrota "sublime". Las

historias contadas en los capítulos I, IV y XIV forman un grupo que invierte totalmente las derrotas incluidas en el grupo ya mencionado. Los españoles triunfan siempre sobre sus enemigos en el reino imaginario en que transcurren las batallas representadas por los niños (Cap.I), figuradas por Marcial, don Alonso y Gabriel (Cap.IV) y soñadas por Gabriel (Cap.I). En ellas no existe la derrota. Tampoco el miedo o el horror provocado por el espectáculo de los muertos. Sólo victorias y agradables sorpresas que convierten la guerra en una "hermosa fiesta" naval. "En aquel reñido combate forjado dentro de mi propio cerebro, derroté a todos los ingleses habidos y por haber, con más facilidad que si sus barcos fueran de cartón y de miga de pan sus balas" (Cap.XIV, O.C., I:258).

Los sociólogos de la guerra, particularmente Caillois (1946 y 1975) y Bouthoul (1951), han mostrado la analogía de los dos paroxismos en que la sociedad revela de modo súbito su omnipotencia sobre el individuo: la guerra y la fiesta. Uno y otro constituyen el lazo social por excelencia, el momento máximo de cohesión, movimiento y derroche. El estado de exaltación, de intensas emociones, singulariza la reunión de individuos generalmente separados, alterando la tranquila monotonía de los días. La transgresión de los valores evidencia igualmente la semejanza. En la una y la otra se permiten los actos que, fuera de ellas, se consideran los más francos sacrilegios y los crímenes más inexcusables. En la guerra es lícito el homicidio. Se puede y se debe matar. Los gestos prohibidos y reputados abominables en la paz traen ahora gloria y prestigio. "La guerra no hace honrar solamente el asesinato del enemigo, sino el conjunto de los actos y actitudes que censura la moral propia de la vida civil y que los padres prohibieron al niño, la

opinión y las leyes al adulto" (Caillois 1946:84). Así también en la fiesta. Las orgías, simulaciones, obscenidades y juramentos; el incesto; las apuestas, desafíos y atrocidades, son la manifestación de un tiempo de excesos, de un momento en el que las reglas morales están abolidas (Caillois 1975:259). La intensa similitud posibilita afirmar que la guerra es la "fiesta suprema", de la cual todas las demás no son más que meras imitaciones.

Dans la guerre les déguisements son des transfigurations, les représentations et les jeux tragiques ne sont pas des simulations, les orgies ne sont pas des simulations, les destructions sont entières et les gaspillages sans limite. La guerre est une fête intégrale et sans retenue. Elle est pour ses acteurs la fête par excellence, au sens sociologique du mot (Bouthoul 1951: 334).

La identificación de la guerra con la fiesta en la novela inaugural de la Primera Serie es evidente en la primera historia del grupo que transcurre en el reino de lo imaginario. Es el momento de mayor apoteosis heroica en Trafalgar. La guerra es entonces espectáculo estético, fiesta, "cosa muy bonita". Dominados por el "placer entusiasta", los niños bailan de regocijo cuando contemplan el combate de sus flotas de papel en cualquier charco de Puntales o en La Caleta. Hacen una "completa fiesta naval" imitando la dicha de las naciones que contemplan la victoria de sus grandes escuadras. Nada perturba el mito heroico en este momento del relato. Sólo en el tiempo del discurso el narrador se distancia de esta representación feliz afirmando que los "chicos ven todo de un modo muy singular". Diferente es la conclusión del triunfo narrado en el capítulo IV. Aquí es ya ostensible la ley del contraste, en este caso irónico, que rige la estructura narrativa de Trafalgar. Lo representado es entonces la batalla misma de Trafalgar, antes de que ella

acontezca en la realidad. Los protagonistas son Gabriel, don Alonso y Marcial. Los dos últimos son ya ancianos, pero la expectativa de la guerra, el amor por ella, los convierte otra vez en niños. Los tres imitan con el mismo entusiasmo la marcha de las escuadras, el hundimiento de los barcos, el estruendo de los cañones, los juramentos y singulares voces del combate. La identificación de la guerra con la fiesta es aún total, con una variación importante respecto de la historia imaginaria singularizada por la apoteosis heroica. Los héroes de esta segunda victoria naval tienen un final imprevisto que convierte su heroísmo en espanto. Doña Francisca ha regresado de la parroquia. Cuando los guerreros adultos la escuchan disimulan su entusiasmo comenzando a hablar de cosas sin interés. No así Gabriel. El guerrero heroico continúa mostrando su entusiasmo bélico sin advertir la entrada de su ama. Doña Francisca entra en el cuarto sin previo aviso y movida de su intenso odio a la guerra da una inmensa zurra a Gabriel. El héroe no puede defenderse contra enemigo tan superior. Ya sin dignidad, "echa el ancla en la cocina", considerando lo mal que ha concluido el glorioso combate marítimo. La realidad, representada en este capítulo por la indignada señora, hace la irrisión del mito heroico identificándolo con la visión infantil. "Mi respetable amo, el mutilado guerrero, tan niño como yo en aquella ocasión" (Cap. IV, O.C., I:217). El narrador de La Regenta, novela publicada por Clarín en 1884, lo dirá después de modo explícito: "La poesía épica predomina lo mismo que en infancia de los pueblos en la de los hombres" (Clarín 1967:69).

El sugerente estudio de Gullón sobre la Primera Serie evidencia que Doña Francisca representa el buen sentido y la negación de la

aventura. La perspectiva antiheroica se introduce de modo inesperado en la novela y queda de "algún modo justificado y actuante como lo que es, hogareña oposición al mito, y no por el mito mismo, sino por sus consecuencias. Singular dialéctica en que alternan lo mitologizante y lo desmitificador" (1972:307). La crítica del sueño épico no se limita, sin embargo, a la desvalorización prosaica del militarismo exaltado de don Alonso, de Marcial, de doña Flor y, en el comienzo, de Gabriel. El relato en su totalidad, no sólo la crítica de doña Francisca, está escrito en una perspectiva anteheroica. El mito, mostrado en forma apoteósica en el capítulo I y de modo irónico en el capítulo IV, se desintegra totalmente en la narración misma de Trafalgar. No ya en el reino de lo imaginario sino en el de la realidad, la guerra muestra lo que disimula su semejanza con la fiesta: el encuentro con el horror.

El inicio del combate coincide totalmente con la mitología épica. El entusiasmo, el placer y el deleite dominan a los tres amantes de la guerra cuando, huyendo de la oposición de doña Francisca, abandonan furtivamente la casa de Veger de la Frontera para participar en la lucha contra los ingleses. El caballero anciano sólo desea presenciar la derrota de sus mortales enemigos; el mutilado marino, sin recordar las tareas de distraer y hacer dormir a su nieto, sueña que manda a la marinería en el alcázar del Santísima Trinidad; Gabriel imagina un regreso glorioso que lo haga digno de la admiración de su amada Rosita. Ya en el Santísima Trinidad, el niño contempla fascinado el espectáculo formado por la reunión inestable de la escuadra combinada, el desarrollo de las maniobras, la diversidad de las fragatas y bergantines, la belleza del mar. Todo reproduce el mundo heroico de las historias de

ficción narradas en los capítulos I y IV. La guerra es una hermosa fiesta cuyos participantes sólo piensan en triunfos y agradables sorpresas. La escritura misma de este momento inicial se hace eufórica.

¡qué placer! Navegar en aquel gigantesco barco, el mayor del mundo; presenciar una batalla en medio de los mares; ver cómo se apresaban los buques enemigos..., ¡qué hermosa fiesta!, y luego volver a Cádiz, cubiertos de gloria... Decir a cuantos quisieran oírme: "yo estuve en la escuadra, lo vi todo..."; decírselo también a mi amita, contándole la grandiosa escena, excitando su atención, su curiosidad, su interés (Cap. IX, O.C., I:236).

La representación que privilegia la semejanza de la guerra con la fiesta excluye la duda sobre el sentido de la guerra, el temor de morir o de luchar, el horror por el espectáculo de los muertos. Esta dimensión de la guerra, ausente en los relatos épicos, se convierte en dominante en el desarrollo del combate naval. El espectáculo inicialmente hermoso y atrayente se transforma en espectáculo evocador de los horrores del infierno. El texto comienza privilegiando la semejanza de la guerra y la fiesta, la cohesión de los participantes, el entusiasmo y la exaltación, el predominio del placer, pero termina convirtiéndose en la exhibición de las diferencias, en el descubrimiento de la heterogeneidad de ambos paroxismos. La escritura antes eufórica expulsa del relato el lenguaje del placer y del deleite para multiplicar los signos de lo atroz. Las expresiones "general terror", "terrible desorden", "escenas de desolación", "terribles momentos", "horroroso desorden", "pavura de semejante escena", "tragedia espantosa", "atroz martirio", "horroroso luchar", "espantosa agonía", "oscuridad horrrrenda", "mortal angustia", "inhumana crueldad", "grande estrago", y otras, reiteran una y otra vez la revelación de la guerra como reino de la muerte y del horror.

En el tiempo en que la realidad de la guerra ha mostrado lo que la distingue de la fiesta el narrador incluye, por última vez en su "existencia escrita", la representación que la convierte en espectáculo hermoso y placentero. Se trata de la última historia de las tres que forman el grupo de relatos con final feliz. Incluida en el capítulo XIV, tiene la forma de un sueño durante el amanecer del 23 de octubre de 1805, mientras Gabriel está prisionero de los ingleses en el Santa Ana. El texto muestra de nuevo una de las características más distintivas de la escritura galdosiana: la repetición con variaciones de una misma historia. El relato de la irrisión del mito heroico (Cap.I), experimenta una nueva transformación en pleno relato de los horrores de Trafalgar. El protagonista del nuevo triunfo imaginario de los españoles es Gabriel. El dispone las piezas; él recorre las baterías estimulando a los artilleros; él manda la flota de unos mil navíos; él derrota a todos los ingleses habidos y por haber. La representación dichosa de la guerra queda entonces totalmente desmitificada. Ella es hermosa, "cosa muy bonita", sólo en los laberintos del sueño, en el mundo de la imaginación pura. "Más, al fin todas estas glorias se desvanecieron; lo cual, siendo como eran puramente soñadas, nada tiene de extraño, cuando vemos que también las reales se desvanecen" (Cap.XIX, O.C., I:258). En pleno siglo XIX un personaje galdosiano ha aprendido lo que los sociólogos nos enseñan en el siglo XX: la fiesta y la guerra son semejantes, pero también diferentes. "Sin duda, la guerra es horror y catástrofe, y la fiesta, consagrada a los desbordes de la alegría, superabundancia como la otra es inundación de muerte. Se oponen término a término, todo lo declara contrarias" (Caillois 1946:81). El narrador se

libera de tal modo del mito heroico (guerra=fiesta o torneo) que la materia predominante de los siguientes Episodios son los horrores de la guerra y no sus placeres. La representación feliz de la guerra se asociará siempre con los niños o con los grandes que no han dejado de serlo. Los protagonistas pueden amarla en el comienzo, pero finalmente también se desengañan. Así, por ejemplo, tres décadas después de Trafalgar, el predicador de la guerra en la novela Aita Tettauen termina convertido en Yahia, el apóstol de la paz que se sorprende de haber amado un día la gloria militar ("¡Matar hombre a hombre! ¿Y yo. . . las llámé glorias?").

La singular dialéctica en que alternan lo mitologizante y lo desmitificador, señalada por Gullón, se advierte también en el nivel de las representaciones patrióticas. En el caso del mito del heroísmo nacional el relato del "gran desastre" no lo destruye sino que lo identifica con la misma realidad. Las historias de Gabriel, del marinero y de Malespina muestran que el valor es norma en la nación española, virtud de los grandes hombres y a la vez de los hombres oscuros. Por eso Gullón puede decir con razón que las crónicas de Araceli contribuyeron a difundir en España el mito de la valentía nacional, especialmente el mito del heroísmo vencido por la fatalidad, por el destino y no por errores de cálculo, ineficiencia o torpeza (Gullón 1972:305). No sucede lo mismo con otros mitos patrióticos. El texto los incluye sólo para criticarlos, para mostrarlos como ficción, análogamente a lo que sucede con la representación feliz de la guerra. El marinero que relata a Gabriel la historia de la muerte heroica de Alcalá Galiano cuenta también la historia del capitán que, sin tener dinero para mantener a sus hijos,

tuvo que pedir trabajo en una posada. El deseo del narrador de esta historia (no servir más a un rey injusto) relativiza, en Trafalgar mismo, la idea de la patria como lugar de individuos fraternalmente unidos y anticipa narrativamente la desintegración total del mito consumada en Napoleón en Chamartín.³

Los críticos han privilegiado el momento en que el protagonista comprende el significado de la "divina palabra" patria, sin destacar suficientemente que es precisamente esta conquista de inmenso valor la que le permite descubrir la humanidad del enemigo ocultada por la representación que reduce España a una casta de matadores. Los capítulos XII y XIII son, en este sentido, particularmente interesantes. La adquisición hecha por Gabriel destruye, en el primero de ellos, la visión negativa, maniquea, predominante en los relatos regidos por la idea guerrera de la patria. La contemplación del orgullo, gozo y satisfacción de los ingleses cuando toman posesión del Santísima Trinidad y, después, los signos de su cortesía y generosidad, hacen pensar al niño que también ellos tienen una patria querida, que también ellos constituyen nación, que también en Inglaterra hay gente honrada. Los enemigos dejan de ser "gen tezuela aventurera", "salteadores de los mares", y revelan por primera vez su semejanza con los españoles. Más importante aún es el capítulo XIII. Las grandes cosas pensadas por Gabriel, las "reflexiones filosóficas" suscitadas por el espectáculo de españoles e ingleses amparándose

3. El término "mito" es empleado aquí en el sentido de imagen cuya función es aunar a los hombres e incitarlos a una acción solidaria. "El mito pone fin al aislamiento de los individuos. Suprime el aislamiento. El mito consume la obra de coordinación. Hace surgir el consenso. Es el agente organizador" (Hans Barth 1973:88).

unos a otros en momentos terribles, representan el momento de mayor potencialidad crítica en Trafalgar: los mitos patrióticos muestran entonces toda su inanidad; el sentido de la guerra se convierte en sin sentido; las diferencias entre los hombres de distintas naciones revelan su carácter ilusorio. No es sólo la irrisión doméstica del militarismo exaltado ("esos caballeros, sin dejar de decir que han alcanzado mucha gloria volverán a casa con la cabeza rota") ni la crítica de una guerra inútil ("¿a España que le va ni le viene en esto?"). Se trata, sobre todo, del rechazo humanista de las guerras como forma de relación entre los hombres. Momentáneamente la escritura expulsa del texto todo lo que separa a las naciones (discordia, odio, envidia) para destacar sólo lo que las une: las mismas señas señales de terror o de esperanza, la expresión del "santo sentimiento de humanidad y caridad". La pregunta "¿Para qué son las son las guerras, Dios mío?... Esto que veo, ¿no prueba que todos los hombres son hermanos?" evidencia la distancia entre el mundo de la Epopeya y el mundo del Episodio.⁴ Las respuestas no están dadas antes de formular las preguntas. El protagonista no se singulariza por obedecer el código heroico sin discusión. El narrador no se identifica con los valores de la guerra. Los dualismos disyuntivos se desintegran para dar paso a la no disyunción, a la idea antiépica de la hermandad de

4. Los efectos épicos en Trafalgar, según Beyrie, están en la participación de la naturaleza; en la personificación, acompañada de una tendencia al gigantismo, de las naves de guerra; en la existencia de premoniciones y en la irrupción del tema del Destino. Pero estos efectos, lo señala el mismo Beyrie, no son suficientes para construir con ellos una epopeya. "Mais ces effets ne saurient suffire à constituer une épopée, surtout si l'on tient compte de la peur, dépeinte à diverses reprises, et du constant processus de dégradation burlesque dont l'épique est victime en la personne de l'inénarrable Malespina" (1980:184-185).

las naciones. La conquista de la noción de "patria" no es, por consiguiente, el momento final del aprendizaje narrado en Trafalgar. Es sólo el inicio de la conquista de un conocimiento que primero muestra a los combatientes como enemigos irreconciliables (nobleza versus vileza, gente versus gentezuela, lealtad versus traición), que después los descubre como miembros dignos de distintas naciones y que, por último, los reconoce como amigos o hermanos separados por diferencias artificialmente aumentadas por quienes desean las guerras para su provecho particular. El primer Episodio publicado por Galdós narra así el triunfo de su protagonista sobre la noción guerrera de la patria. Su nueva idea, esencialmente pacífica, le hace comprender que las guerras són sólo un "gran disparate". Ya desengañado de sus ilusiones heroicas, de la identidad de la guerra con la fiesta, Gabriel sólo sueña con una humanidad redimida por el amor: el odio entre las naciones ya no puede durar. Llegará un momento en que los hombres de unas y otras "islas" se convencerán de que hacen un gran disparate armando tan "terribles guerras" y convendrán en no formar más que una sola gran familia (Cap. XIII, O.C., I:253).

En el tiempo de la escritura, sin embargo, el narrador está de nuevo desengañado. La posibilidad de la paz se ha convertido en utopía, en imposibilidad. "Así pensaba yo. Después de esto he vivido setenta años, y no he visto llegar ese día" (Cap. XIII, O.C., I:253). Es sorprendente que haya podido hablarse del "candor" o "ingenuidad" de Gabriel. Esto es tal vez válido para el personaje, pero no para el narrador. El capítulo XIII no puede ser más explícito. En el tiempo de la escritura Araceli ya sabe que la idea de una familia de naciones es sólo un ideal, un sueño hermoso que tal vez nunca se convierta en realidad.

La historia privada narrada en Trafalgar muestra también el triunfo del protagonista sobre el odio. Gabriel relata con melancolía los momentos gozosos de su amistad con Rosita convertidos en momentos de desventuras cuando la hija de sus señores se interesa sólo por Rafael Malespina, apuesto oficial de artillería. Análogamente a Marcial, que muere sin consumir sus sueños guerreros; a don Alonso, que regresa a su casa sólo para morir de melancolía, Gabriel contempla también el desvanecimiento de su ensueño. No regresa convertido en héroe fascinante que conquista la admiración de su amada sino tan sólo para anunciar la muerte de Malespina. La escena deseada, el relato asombroso de sus proezas, se convierte en la contrario, en la contemplación de las angustias de Rosita. Desecho el error, producto de la novela heroica inventada por el padre del militar, puede por fin realizarse el matrimonio postergado por la guerra. La historia de amor es dichosa para Rosita y Rafael pero desdichada para Gabriel quien comprende entonces la doble superioridad, de hermosura y de clase, de su antigua amiga. Puede pensarse que esta historia amorosa se asemeja a la historia guerrera sólo en el final infeliz. Esta es, sin embargo, la analogía más obvia. Hay otra similitud mucho más importante para percibir el riguroso método de composición empleado por Galdós en la novela inaugural de serie y, a la vez, para determinar con exactitud el sistema axiológico de Trafalgar. Se trata del triunfo del protagonista sobre la fascinación del odio. En la historia pública Marcial muere perdonando a los ingleses y así "mesmamente" a los franceses que provocaron la guerra. Su amigo Gabriel aprende que "todos los hombres son hermanos" y los ciudadanos de Cádiz auxilian con igual piedad a los heridos ingleses y españoles. El

narrador se identifica a su vez con la práctica del "santo sentimiento de humanidad", reflexionando que es triste considerar que sólo la desdicha hace hermanos a los hombres. Los mismos valores son exaltados en la historia privada. Gabriel se libera del odio que siempre sintió por su tío y lo perdona cuando lo encuentra muerto y despreciado por todos. La historia amorosa muestra el otro gran triunfo del protagonista. El narrador recuerda en varios momentos el odio que le produce el novio de Rosita, pero privilegia el relato del combate moral que se produce en su interior cuando sabe que el joven militar no ha muerto en el espantoso combate. Primero siente placer y después tristeza. Es el momento del resurgimiento del rencor, confesado con vergüenza por Gabriel, aunque dice en su descargo que fue una sensación momentánea y fugaz. Preguntando a los lectores si todos pueden decir lo mismo del dominio de la zona perversa de su ser, dice que pudo dominar en un instante su resentimiento, acorralándolo en lo más hondo de su ser. La derrota amorosa se convierte en triunfo cuando toma conciencia de su soledad y decide no servir ni en la casa nueva de Medinasidonia ni en la casa de Veger. Recordando melancólicamente los lejanos días en que fue lo primero del mundo para Rosita, Gabriel huye a Cádiz, ya liberado de la atracción del odio, tranquilizado por una resignación que, renunciando a toda esperanza, es un consuelo parecido a la muerte, y por eso es un gran consuelo (Cap.XVII). La semejanza de la historia de amor con la historia de guerra no se reduce, pues, a la conclusión novelesca. Se advierte también en el desarrollo mismo de las dos historias comprendidas como combates protagonizados por el protagonista en los momentos en que predominan los poderes destructores de un modo ostentoso: el odio sobre

el amor, la indiferencia sobre la compasión, el resentimiento sobre el perdón. La ejemplaridad antiépica de Gabriel en el primer Episodio se manifiesta en el nivel público (guerra) y a la vez en el nivel privado (amor). Su escritura privilegia en uno y otro caso el relato de los momentos en que el hombre se siente unido a sus enemigos. Trafalgar inaugura así un sistema de valores (axiología) que se reproduce con variantes en todos los textos galdosianos (cuento, novela y teatro) cuya materia es la muerte del hombre por el hombre (guerras entre naciones, guerras entre españoles). Las oposiciones amor a la paz- amor a la guerra, tolerancia-intolerancia, perdón-rencor, humanismo pacifista-nacionalismo épico, compasión-indiferencia, y sus equivalentes, no son, en efecto, privativos de Trafalgar. También se perciben, por ejemplo, en Bailén, Zumalacárregui, Luchana, Zaragoza, La batalla de los Arapiles, Juan Martín el Empecinado, La campaña del Maestrazgo, Vergara, Prim, Ai-ta Tettauen, Carlos VI, en la Rápita, La de los tristes destinos o Gerona (drama).

La lectura de Trafalgar como relato de guerra que privilegia el amor sobre el odio permite precisar, por último, el sentido internacional de este Episodio. Bouthou estudia en su libro Les guerres (1951: 478-482) el desarrollo en Europa del principio de la nacionalidad, señalando que a fines del siglo XVIII se advierte ya la necesidad de encontrar un nuevo sistema de constitución del Estado que suprima una de las más importantes causas de la guerra: la reivindicación territorial. Hasta entonces existe oficialmente sólo el principio dinástico, considerado por Joseph de Maistre el único principio válido de orden y estabilidad política. A este criterio fundado en derechos patrimoniales se opone

el del Estado Nacional, donde cada entidad política debe estar formada por gentes de la misma nacionalidad, es decir, que hablan la misma lengua (Bouthoul 1951:478). La partición de Polonia, la larga ocupación de Alemania por las tropas napoleónicas, las insurrecciones irlandesas, la resistencia española contra los invasores franceses, intensifican en Europa el sentimiento nacional. Con el fin de las guerras del Imperio la idea de fundar el Estado sobre la misma nacionalidad se convierte en predominante. La nueva teoría termina por imponerse a medida que se desprestigia la creencia en la legitimidad dinástica, coincidiendo, especialmente en el comienzo, con las ideas liberales para las cuales los pueblos europeos, una vez emancipados, se unirán fraternalmente. La realidad destruye, sin embargo, el sueño de paz universal. El sistema que prometía la estabilidad de los Estados, la supresión de la agresión, termina creando una sicosis de inseguridad hasta entonces desconocida. Las fronteras de Europa estarán más defendidas que nunca, con cada nación sintiéndose amenazada por otra. La transformación del principio de nacionalidad en una especie de sociolatría de la nación, en "nacionalismo integral" y en "nacionalismo totalitario", es sólo la evidencia más extrema de que la práctica de la nueva teoría, en vez de llevar a la Humanidad a una era idílica, se convierte en causa de guerras aún más terribles que las producidas por el principio dinástico.

Des actes aussi féroces que la transplantation de populations entières pour le seul motif de modifier la carte géographique des nationalités, au plus encore les massacres auxquels se sont livrés les Allemands en 1940-45 sus les Slaves et les Juifs, sont à mettre au compte du nationalisme (car le racisme n'est autre chose qu'un nationalisme exaspéré). Ils suffisent à rejeter l'espoir d'une "internationale pacifique des nationalismes" dont parlaient certains (Bouthoul 1951: 482).

La idea galdosiana de una organización federal de las naciones es análoga, según Hinterhäuser, a la de Mazzini y Victor Hugo. Después de recordar el capítulo XIII de Trafalgar, menciona el capítulo XXVI de Gerona, donde el narrador pide no reírse por su idea de una "Policía de las naciones". Esto evidenciaría que a Galdós le es más difícil que a Mazzini, el "candoroso Gabriel" y a Hugo, creer en la posibilidad de paz internacional. El análisis de la novela en el nivel del discurso muestra, sin embargo, un proceso diferente. Gabriel es candoroso sólo en el tiempo de la historia. La singularidad de Trafalgar reside precisamente en su carácter de texto que inscribe la desilusión en el mismo relato del surgimiento de la ilusión. El narrador sabe ya lo que su personaje ignora: el principio de nacionalidad, convertido en nacionalismo, no termina con las guerras. Su petición de no reírse cuando formula la necesidad de una policía internacional que proteja a la Humanidad de los rebeldes contra ella no es inusitada. ES sólo otro de los indicios reveladores de la duda galdosiana sobre la paz prometida por el liberalismo. La apuesta hecha por Gabriel en el tiempo del enunciado ya se ha perdido en el tiempo de la enunciación. Los hombres de las diferentes naciones no se han convencido aún de que hacen un "gran disparate" armando terribles guerras. Trafalgar muestra así que también es un episodio internacional característico del siglo del triunfo del principio de nacionalidad sobre el principio dinástico. Ese episodio no es otro que el fin de la ilusión traída por el nuevo criterio de constitución de los Estados. La importancia de la crítica hecha por el "candoroso" Gabriel a la conversión del principio de nacionalidad en nacionalismo contrario a los intereses de hombres que son "hermanos" justifica reproducir su extensa reflexión

sobre las "islas" que lo echan todo a perder.

--¿Para qué son las guerras, Dios mío? ¿Por qué estos hombres no han de ser amigos en todas las ocasiones de la vida como lo son en las peligrosas? Esto que veo, ¿no prueba que todos los hombres son hermanos?

Pero venía de improviso, a cortar estas consideraciones, la idea de nacionalidad, aquel sistema de islas que yo había forjado, y entonces decía:

--Pero ya; esto de que las islas han de querer quitarse unas otras algún pedazo de tierra, lo echa todo a perder, y, sin duda, en todas ellas debe haber hombres muy malos, que son los que arman las guerras para su provecho particular, bien porque son ambiciosos y quieren mandar, bien porque son avaros y anhelan ser ricos. Estos hombres malos son los que engañan a los demás, a todos estos infelices que van a pelear; y para que el engaño sea completo, los impulsan a odiar a otras naciones; siembran la discordia, fomentan la envidia, y aquí tienen ustedes el resultado. Yo estoy seguro --añadí-- de que esto no puede durar; apuesto doble contra sencillo a que dentro de poco los hombres de unas y otras naciones se han de convencer de que hacen un gran disparate armando tan terribles guerras, y llegará un día en que se abrazarán, conviniendo todos en no formar más que una sola familia.

Así pensaba yo. Después de esto he vivido setenta años, y no he visto llegar ese día (Cap.XIII, O.C., I:1253).

Es interesante señalar que esta reflexión de Araceli sobre el para qué de la guerra anticipa los temas más característicos de la literatura antibélica del siglo XX. Los oscuros camaradas de El fuego en las trincheras (Le feu) por ejemplo, aprenden que la guerra que soñaron hermosa sólo es una monotonía infinita de miserias, interrumpida por terribles dramas ("es una mentira . . . todo lo que se da por hermoso en la guerra"); que dos ejércitos que se pelean son como un gran ejército que se suicida; que los hombres han nacido para ser maridos, padres, hombres, en fin, pero no para ser bestias que se embistan y se degüellan; que los que deciden las guerras no son los pueblos sino los amos

que los dirigen. La "carne fresca" sacrificada al Idolo de la guerra es por la satisfacción personal de algunos "jefes de bando". Los pueblos van a la matanza, atropados en rebaños de ejércitos, para que una casta con galones escriba sus nombres en la Historia, para que esos mismos privilegiados abarquen más negocios personales o mercantiles. Las multitudes que forman las llanuras de muertos y los ríos de sangre deben entenderse a expensas de quienes de una u otra manera las explotan y cuando caiga la venda se verá que las separaciones entre los hombres no son las que se cree, y que las que se cree no existen en realidad (Barbusse 1917:296-308). Los protagonistas de Después del bombardeo, de Spencer Dunmore, también aprenden que los "ricos logran que todos los pobres tipos que no lo son peleen para poder mantener ricos a los ricos", que los combatientes no mandan nada, ni siquiera a sí mismos, porque ellos mandan todo (1972:90-91). La semejanza entre estos textos es intensa, pero también su diferencia. Los personajes de Barbusse, por ejemplo, aprenden también el medio para matar la guerra. Los "hombres malos" que en Trafalgar arman las guerras para su provecho particular tienen aquí nombres concretos: privilegiados, casta con galones, esgrimidores de sables, explotadores. La palabra paz es una palabra sublime, pero también lo es la palabra igualdad. Los hombres del pueblo, protagonistas de la novela de Barbusse, perciben aún oscuramente un uso distinto de su fuerza. El término de la guerra, el "alba", no significa para ellos el regreso a su hogar, a la "aurea mediocritas". Representa sobre todo la posibilidad de convertirse en fuerza de una revolución social más grande que la francesa, en fuerza que logre la igualdad en todos los hombres y, con ello, su unión para matar el "espíritu de la guerra". Cuando todos

los hombres sean iguales, tendrán necesidad de unirse y no ocurrirán hechos espantosos perpetrados por millones de hombres (Barbusse 1917:302). Otros protagonistas de textos galdosianos son más explícitos que Gabriel Araceli para identificar a los "hombres malos" que engañan a los infelices que marchan a la guerra. En Aita Tettauen, por ejemplo, la guerra de los españoles contra los marroquíes, "remesa de imperialismo casero y modesto", sirve al plan político de dar "sonoridad, empaque y fuerza" al grupo gobernante, es decir, al provecho particular del partido de O'Donnell. Juan Santiuste, el amante de la épica militar, aprende que es repugnante llamar "glorias" a las "carnicerías", que la guerra es la máxima extensión del mal que se causa a sí misma la Humanidad. Se convierte en predicador de la paz de las naciones y de las religiones, pero nunca se une con otros para matar juntos el espíritu de la guerra. Sus aventuras pacificantes, narradas irónicamente, son siempre individuales, análogamente a la lucha de Pablo Nomdedéu -el médico de Gerona que intenta matar a Mariano Alvarez, el general-héroe-tirano- para liberar a la Humanidad de uno de los demonios que la martirizan.

El exorcismo del odio: Dos de mayo de 1808,
dos de septiembre de 1870

El 19 de marzo y el 2 de mayo expande narrativamente los cuadros de Goya sobre la carga de los mamelucos y los fusilamientos del 3 de mayo (Hinterhäuser 1973:84-85), pero sobre todo amplifica un relato breve escrito por Galdós en diciembre de 1870 y publicado sólo el 2 de mayo de 1896 en la revista ilustrada Apuntes, de Madrid, con el título Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de de 1870. Leo J. Hoar (1970-1971:312-339) ha probado la importancia de esta narración en el proceso creador

de Galdós, evidenciando detalladamente su carácter de "prototipo singular o versión anticipada de ciertos temas, acción, argumento y personajes, que luego alcanzarán distinto desarrollo en las novelas y episodios siguientes" (1970-1971:313). El tercer Episodio, específicamente el espacio narrativo comprendido entre los capítulos XXV y XXXIV, sería la proyección magnificada del posible prototipo de los Episodios, perceptible, por ejemplo, en el empleo de unas mismas fuentes (los cuadros de Goya sobre el 2 y el 3 de mayo), en el modo narrativo (relato en primera persona), en el el retorno de personajes (Bastiana, Pujitos, la Primorosa), en el desarrollo de la historia (resistencia civil-masacre de los madrileños-desaparición de una persona amada-macabra peregrinación entre cadáveres-encuentro con un moribundo-angustia y extravío del protagonista) y, por último, en el empleo de títulos con fechas paralelas que evocan sucesos horrorosos. El propósito de Hoar es, sin duda, demostrar que dicho texto es el "padre literario" o "prototipo" del que surgirán, en un sentido "temático, genérico y de inspiración" los Episodios Nacionales. Por ello, aunque precisa diferencias (pérdida de Remundo versus encuentro de Inés, extravío de un personaje versus extravío de tres personajes), privilegia sólo el parecido "tan sorprendente", las "notables analogías y coincidencias" entre el prototipo y su versión magnificada. Galdós escribe dos veces una misma tragedia para inscribir la diferencia en la semejanza, no para reiterar argumentos y personajes. La escritura de 1873 incluye pero también excluye; desarrolla pero también expulsa sentidos privilegiados por la escritura de 1870. Mientras las analogías evidencian que el cuento es el posible prototipo del Episodio, las diferencias permiten percibir, análogamente a lo ya advertido en Trafalgar,

el mecanismo de la variación predominante en el sistema narrativo de Galdós. La lectura del texto de 1870 como relato de guerra demuestra, asimismo, que su importancia no se limita a su carácter de texto que posee en germen los Episodios.

Trafalgar narra la destrucción de la idea maniquea de la guerra entre naciones. El protagonista aprende en la lucha misma que el enemigo es también hermano. La historia del desengaño de la identidad de la guerra y la fiesta representa el triunfo del protagonista sobre la fascinación del odio, la sustitución del amor a la guerra por el amor a la paz. Los Episodios que narran la Guerra de Independencia están regidos por la misma ideología pacifista surgida del desmoronamiento de lo que Santius-te llamará después el "castillo de la epopeya" ("nacionalismo épico"). Ninguno de estos textos, sin embargo, percibe la humanidad del francés del modo que se observa en el relato de la historia de doña Margara. Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870 es precisamente el texto donde Galdós se libera simbólicamente del odio como causa generadora de sus relatos sobre la guerra de emancipación nacional. El narrador lo afirma de manera explícita después de escuchar la trágica historia de la desaparición de Mundo durante la insurrección del Dos de Mayo de 1808: "Pues a estas alturas, señora mía, ya se impone el perdón".

El motivo del perdón en el primer relato de guerra escrito por Galdós es absolutamente revelador. Su desaparición en los Episodios posteriores confirma la interpretación de dicho cuento como momento de la escritura galdosiana en el que se consume y a la vez se consume la representación puramente negativa, maniquea, del francés, y hace necesario revisar la afirmación sobre la "vehemente postura antifrancesa" del

novelista, producto, según Hoar, no sólo de una temprana fase de su carrera, sino también de una atmósfera extrañamente mantenida por quienes han reiterado la ignominia de la invasión napoleónica, pero que han olvidado absolutamente la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis. Galdós rechazaría esta ingenua reacción en los Episodios y en los artículos de 1905 y 1915 sobre Francia y sus dirigentes (Hoar 1970-1971:327, nota 32). La llamada "postura antifrancesa" tampoco existe, sin embargo, en el breve relato protagonizado por Mundo y doña Margara. El cuento no es una especie de "satisfacción privada y literaria" del escritor por las atrocidades hechas por los franceses en el Madrid de 1808. O si lo es lo que interesa destacar es que exalta el perdón sobre el rencor, el olvido sobre el recuerdo de la tragedia, cosa muy distinta a lo que se observa, por ejemplo, en las Historietas Nacionales de Pedro Antonio de Alarcón, especialmente en El afrancesado (1856).

La relación entre sucesos distantes en el tiempo y en el espacio es el principal mecanismo productor de sentido en Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870. Aunque la historia de la derrota francesa en Sedán ocupa sólo una pequeña extensión del relato, no es de ningún modo un elemento secundario o prescindible. Por el contrario. Sin él, el texto se limitaría a narrar los horrores de 1808, simbolizados en la tragedia de la protagonista que todavía en 1870 conserva la monomanía adquirida el día en que perdió su Mundo: "todas las mañanitas me voy a Monteleón y grito: '¿Mundo, mi Mundo!'" (Galdós 1970-1971: 339). El título indica con nitidez que las tragedias evocadas por las fechas tienen la misma importancia estructural en el texto que las relaciona precisamente para convertirse en el relato de los horrores

de los españoles en 1808 expiados por los horrores de los franceses en 1870. El tiempo de la historia es el del predominio de la ira, después desconsuelo, producidos por la pérdida de Mundo, asesinado o raptado por los franceses y a quien Doña Margara continúa llamando en 1870. En el tiempo del discurso, sin embargo, el texto rechaza la fascinación ejercida por el recuerdo de los agravios. El narrador de primer grado, el señor que se digna escuchar los relatos de la anciana, interpreta la derrota de Sedán como expiación histórica de la nación cuyos soldados martirizaron un día a los españoles. Los franceses privaron a Margara de su Mundo el 2 de mayo de 1808, pero el 2 de septiembre de 1870 fueron privados del suyo. El suceso de guerra en que han quedado sin su Mundo se llama Sedán. El narrador de primer grado, ya liberado del odio, puede proponer entonces la necesidad del olvido generoso a la narradora de segundo grado:

--Pues a estas alturas, señora mía, ya se impone el perdón. Los agravios del Dos de Mayo deben ser generosamente olvidados. Las naciones viven más que los individuos, y tienen tiempo de expiar sus errores. Los matadores o raptadores del pobrecito Mundo caban de sufrir una pérdida semejante.

--¿Qué me cuenta, señor?

--Que ellos tenían también su Mundo, y acaban de perderlo.

¿Quién se lo ha quitado? ¡Ay! Ya nos lo han dicho los papeles. Ha sido el prusiano.

--Justo. La fecha triste para Francia es el 2 de Septiembre este mismo año. La acción de guerra en que le han quitado a su Mundo, se llama Sedán (Galdós 1970-1971: 339).

La importancia del cuento escrito en 1870 no se reduce, pues, a ser el prototipo de los Episodios. Su función de proto-episodio debe admitirse sólo en el caso de que ello no impida percibir su especifici-

dad de texto que, junto con prefigurar otros textos, es también irreducible a ellos, que es sobre todo la escritura galdosiana que consume, en el sentido de gastar, la galofobia. El novelista no escribió el relato de la pérdida de dos Mundos para tener una satisfacción privada y literaria de las atrocidades cometidas por los franceses en el Madrid de 1808, sino para gastar en él la memoria perturbada de la tragedia, simbolizada en el extravío de doña Margara. El señor que escucha la historia y que dice a la anciana que el presente es el tiempo del perdón, del olvido generoso, simboliza el triunfo del escritor sobre el resentimiento nacionalista. Después de esta preparación--no satisfacción--privada y literaria, Galdós podrá describir los horrores de la Guerra de Independencia liberado ya de las percepciones que habrían convertido los Episodios en lo que el maniqueísmo patriotero convirtió al Romance-ro de la guerra de Africa (1860), editado por Molíns, o al Diario de un testigo de la guerra de Africa, de Pedro Antonio de Alarcón: en subproductos artísticos.

Gabriel Araceli como prefigura de Juan Santiuste

La valoración del olvido sobre el recuerdo de los agravios en Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870 y el sueño de paz internacional en Trafalgar demuestran que los dos primeros relatos de guerra escritos por Galdós son el producto del triunfo del escritor --simbolizado en sus personajes y narradores que privilegian lo que une a los hombres y no lo que los separa-- sobre la atracción ejercida por la "épica militar". Los temas representativos del humanismo pacifista, predominantes en Aita Tettauen, se encuentran ya en la serie inaugurada en

1873, permitiendo afirmar, incluso, que la historia de Araceli es el modelo, la prefigura narrativa, de la historia de Santiuste. El protagonista de la Primera Serie, igual que el de Aita Tattauen, aprende en la guerra que ella no es hermosa sino horrorosa, que transgrede el principio humanitario que dice "no matar" y que la idea de nación ("estas islas") impide artificialmente el reconocimiento de los hombres como prójimos o semejantes. Los momentos significativos de las historias de desengaño de Araceli (Trafalgar: Caps. IX, XIII, XIV; La batalla de los Arapiles: Cap. XXXIX) y de Santiuste (Aita Tettauen, Parte Primera, Cap. III; Parte Seguhda, Cap. IV; Parte III, Cap. III) demuestran que la conversión espiritual narrada en el Episodio publicado en 1904-1905, aun cuando refleje en varios aspectos la influencia de Tolstoy, particularmente de Recuerdos de Sebastopol (1855-1856), probablemente leído por Galdós en una traducción francesa de 1808 (Colin 1970:836-841), existe en germen en la misma serie de Episodios publicados entre 1873 y 1875.

La semejanza no debe impedir, sin embargo, la percepción de las importantes variaciones introducidas por Aita Tettauen en la historia del desengaño de la "poesía militar" narrada en la Primera Serie. Araceli sueña con la paz de las naciones, pero nunca predica su nueva idea, lo que en cambio hace el protagonista de Aita Tettauen cuando, sin poder resistir más el espectáculo trágico de la "ferocidad con que unos y otros hombres acuden a matarse", huye del campamento cristiano y se convierte en Juan el Pacificante, el solitario, loco o extravagante apóstol que, inspirándose en el principio del amor, predica y practica la paz entre las naciones y las religiones. El Nasiry lo llamará Yahia, porque su semblante le recuerda el del profeta cristiano escogido

para enseñar la paz a los hombres, pero también dirá que tan pronto ilumina sus conversaciones con resplandores divinos como las oscurece con disparates manifiestos. El encuentro del "profeta gracioso y venturoso" con la bella Yohar y, posteriormente, la unión del cristiano y la judía, representan según El Nasiry el triunfo del amor y de la paz en el tiempo del odio y la discordia y, según Santiuste, un tipo de conquista que los españoles nunca imitarán. Nunca serán dueños de Marruecos a pesar de "estas guerras y de estas batallitas vis tosas". Su pregunta que opone una conquista de paz a una conquista de guerra ("¿Cuál será más duradera, Perico?") es respondida sólo en el Episodio siguiente. La historia narrada en Carlos VI, en la Rápita (1905) proporciona, en efecto, la clave para comprender la función del estilo irónico predominante en el relato de las "aventuras pacificantes" del desdichado poeta y orador, buen poeta de la paz o melancólico paladín de la paz: la conquista más duradera fue la hecha con el acero y la pólvora. La perpetua concordia de todos los pueblos, la amplia libertad de sus costumbres y de sus religiones, es utópica. No sólo porque aún no ha llegado el tiempo en que los hombres se convenzan del desvarío de las guerras, sino también por la inconstancia y soledad de su apóstol. Santiuste-Yahia-Profetángano-Don Bíblico-Confusio abandona Tetuán después de ser traicionado por la dulce Yohar. Su despedida lo muestra ya olvidado de domar los fanatismos y de aproximar las religiones a través del amor.

El estudio del procedimiento de repetición con variaciones es igualmente valioso para determinar con precisión el tipo de diferencia existente entre los relatos de Galdós "joven" y de Galdós "viejo". Con excepción de Juan Martín el Empecinado, donde el deseo épico de Antón

Trijuéque es suscitado por la lectura de libros de guerra, los discursos de la Primera Serie que representan la poesía militar son siempre orales. Especialmente en el caso del protagonista de Trafalgar, cuyo entusiasmo guerrero proviene de narraciones marineras reproducidas imaginariamente en cualquier charco de Puntales o la Caleta. Aita Tettauen muestra sobre todo el efecto de la lectura en la génesis del ensueño heroico. Juan Santiuste no desea la guerra según la ha escuchado sino según la ha leído en textos sobre el Cid, Fernán González, Granada, Pavía, Otumba o San Quintín. Ya desengañado puede entonces decir que el espectáculo de los hombres matándose sin piedad no es "maravilloso" y "artístico" sino "antipático" y "repulsivo"

Vine a esta guerra con ilusiones de amor. La guerra era mi novia, y yo el novio compuesto y lleno de esperanzas. Imagínate lo que habré sufrido al ver que mi amada se me vuleve fea y hombruna, que sus azahares apestan tanto como su boca... ¿Cársame yo con esa visión? ¡Quia! En vez de decir sí he dicho no, y he vuelto la espalda. La guerra, vista en la realidad se me ha hecho tan odiosa como bella se me representaba cuando de ella me enamoré por las lecturas (Parte Segunda, Cap.IV, O.C., III:254).

Las palabras de Américo Castro sobre la preocupación cervanti- por los efectos de la lectura en el proceso vital de las personas, por la vitalidad contagiosa de los libros percibidos como amantes o enemigos con los cuales convivir en enlac e de simpatía o antipatía (Castro 1967: 374-383) son totalmente válidas para el Episodio que tematiza de modo explí- cito la fascinación y la repugnancia, la atracción y el rechazo suscita- dos por la lectura de uno de los géneros narrativos más prestigiosos de Occidente: el relato épico. Los textos galdosianos cuyos personajes leen o han leído, escriben o están escribiendo, son numerosos, pero sólo Aita Tettauen desarrolla extensamente el tema de la importancia del

libro en la reproducción del mito épico, en la mantención del culto a las "brutalidades" transformadas en "glorias".

El diálogo de los personajes es uno de los mecanismos textuales que con mayor nitidez evidencian el carácter polémico del Episodio con la epopeya cristiana, en general, con el discurso de la gloria. El coloquio descrito en el capítulo II de la Segunda Parte es particularmente significativo. Juan Santiuste pregunta a su amigo Toribio Godino, sacerdote castrense, si cree en la existencia del llamado Dios de las Batallas, en la confusión de Cristo Redentor con el Marte pagano, en la Virgen dispensadora de victorias y en el apóstol Santiago como matador de moros. La ideología justificadora de los relatos en que la guerra es causa de Dios protagonizada por los soldados del Evangelio queda totalmente desenmascarada en su carácter de corrupción anticristiana de la doctrina de Jesús. El sacerdote no puede indicar el texto donde Cristo dice a sus discípulos que monten a caballo y que corten la cabeza de los hijos de Agar. Reconoce que a él, la verdad, no le caben en la cabeza "Dios guerrero, ni Jesucristo militar, ni nuestra señora con bastón de capitana generala", pero que respeta sin discutir dichas tradiciones por pertenecer al conjunto de creencias y de actos sacramentales que le dan de comer. Las conversaciones de Santiuste y Alarcón, doble literario del autor homónimo de Diario de un testigo de la guerra de Africa, son igualmente polémicas. En este caso, sin embargo, el Episodio desmitifica el proceso narrativo mismo que convierte las "carnicerías de ayer y de hoy" en estrofas sonoras y en endechas de prosa. España trae artilleros para los cañones y poetas que conviertan en poesía los hechos militares para fascinar al pueblo. "La lengua es una hoja bien afilada

para cortar cabezas mahometanas, y un instrumento sonoro y retumbante para dar al viento las fatuidades y jactancias históricas" (Parte Segunda, Cap.V, O.C., III:257). Esto explica que Santiuste maldiga con toda su alma las brutales guerras y a la vez las vanas historias que de ellas se escriben para inducir a los hombres a exterminarse mutuamente.

El narrador innominado de Aita Tettauen no se distancia irónicamente de los juicios críticos del desilusionado adorador de la gloria militar. Su narración muestra, por el contrario, el mismo rechazo de los velos morales ("guerra virtuosa, moral, santa"), estéticos ("poesía singular", "maravilloso espectáculo", "hermosa fiesta") y verbales (poesía épica) que impiden percibir que la guerra es puro crimen: "el campo quedó sembrado de cadáveres de enemigos, cosa muy bonita, que siempre relatan con hinchada satisfacción los narradores de batallas, diciendo a menudo con injuriosa y sacrílega frase que 'mordieron el polvo' " (Parte Segunda, Cap.X, O.C., III:269). La mención simultánea de la realidad que se quiere narrar (Guerra de Marruecos) y de las convenciones discursivas (Epopéya) que velan el carácter antihumano de esa realidad constituye de este modo la característica más distintiva de una escritura que, análogamente a Don Quijote, Madame Bovary, La Regenta o Boquitas Pintadas, es máquina perturbante que impide el reposo del sentido, contratexto que, mediante la refutación de la ley discursiva de los relatos de la serie épica, asume el rol de transformar, en el nivel del lenguaje, la conciencia humana (Triviños 1980b:32).

La religión de la patria y la religión de la humanidad existen, en síntesis, en todos los relatos de guerra entre naciones publicados

por Galdós, pero con diferentes grados de intensidad, tensión y desarrollo. Las distintas reescrituras de los textos, hechas por el mismo autor, muestran que el principio predominante, ilustrado por Aita Te-
ttauen, es en todo caso la victoria de los protagonistas sobre la pasión guerrera ("épica militar"). La relación entre la serie escrita entre 1873 y 1875 y su extracto para uso de los niños hecho por Galdós a finales de 1908 o comienzos de 1909 ilustra ejemplarmente este principio narrativo. El relato de don Gabriel Araceli se singulariza, en una y otra versión, por el distanciamiento de la epopeya, por el vulgar anhelo de la paz oscura.⁵

Las hadas seguían favoreciéndome; mas al llegar a la felicidad abandoné los ásperos trajines de la guerra. El amigo Marte y yo no hacíamos ya buenas amigas. Me retiré cuando me hallaba a las puertas del generalato. Registré mi alma buscando la ambición y vi que se había transformado y que, arrojadas la máscara y la vestidura heroicas, convertíase en vulgar anhelo de la paz oscura. Amorosa y risueña me incitaba a ser lo que soy, el perfecto ciudadano español (Navarro González 1977:171).

5. La portada de los Episodios extractados para uso de los niños evidencia gráficamente la importancia de la paz en los relatos de guerra escritos por Galdós. "En la portada a todo color, sentada sobre una roca y reclinada sobre el escudo nacional, la Patria, simbolizada en una robusta matrona . . . habla a dos niños que atentamente la escuchan. Al fondo se divisan un cielo y un mar serenos iluminados por el sol naciente. De paz, más que de encarnizados combates habla ya la portada, en la que como único símbolo guerrero, desapercibidamente asoma una espada desnuda que se entrecruza con la balanza de la Justicia y la reja de un arado" (Navarro González 1977:167).

CAPITULO 3

MOZAS DEL PARTIDO, HEROES Y MONSTRUOS

Es un hecho ya admitido que el protagonista heroico de la Primera Serie es el pueblo español. Regalado García, por ejemplo, afirma que la presencia y actuación del pueblo español en los primeros Episodios "gana en mérito artístico con la descripción de acciones de carácter colectivo, donde el individuo suele resaltar, no como personalidad, sino como tipo específico, representativo de una clase social" (1966:41). Galdós sabe sacar ventaja del costumbrismo, colocando los tipos de Los españoles pintados por sí mismos lo mejor que puede dentro del "cuadro épico" de la lucha de la nación por su libertad. El novelista reaccionaría de este modo contra la pobreza de una historiografía preocupada entonces de "casamientos de reyes y príncipes, de tratados y alianzas de las campañas de mar y tierra, dejando en olvido todo lo demás que constituye la existencia de los pueblos" (1966:42). No se ha destacado lo suficiente, sin embargo, que la valoración de las tormentas populares no es siempre positiva en la serie inaugural de Episodios. Regalado García señala con razón que donde el novelista logra con mejores resultados revestir al pueblo con caracteres protagónicos es en los asedios de Zaragoza y Gerona y no en los motines, batallas campales o guerrillas. La idea de la patria se eleva al máximo en dichos sitios, "encarnada en la voluntad heroica de la totalidad del pueblo que adquiere la categoría de personaje colectivo de epopeya (1966:43). Pero, por

ser otro su propósito, no analiza detalladamente El 19 de marzo y el 2 de mayo, cuya estrategia narrativa misma, visible ya en el título, tiene por objeto exhibir el contraste, importantísimo para la comprensión de la Primera Serie, de dos representaciones antagónicas sobre la función del pueblo en la Historia.

El encuentro con las mozas del partido: La corte de Carlos IV

La guerra no constituye la materia narrativa de la segunda novela de las que narran la historia del hombre que "nació sin nada y lo tuvo todo". Existe, sin embargo, en las profecías de Pacorro Chinitas, el único personaje de La corte de Carlos IV que comprende las intenciones de Napoleón, que sabe que los españoles tendrán que hacerlo todo en la nación cuyos reyes y príncipes gobiernan como mozas del partido. El narrador comprende sólo en el tiempo del discurso el sentido de las palabras del amolador de la calle del Baño. El Héroe del siglo, conocedor de España a través de los hombres que mandan, creía saberlo todo, pero no sabía nada. Su equivocación sobre el país que soñó conquistar se explica fácilmente: "supo, sin duda, lo que decía doña Ambrosia, don Anatolio, el hortero, el padre Salmón y otros personajes: pero. ¡Ay!, no oí hablar al amolador" (Cap.XXI, O.C., I:353). La historia narrada en el segundo Episodio, necesaria para el análisis del tercero, es precisamente el encuentro del protagonista con el mundo degradado del poder. La estructura del relato, la misma de Trafalgar, es la característica de la novela de formación (Bildungsroman). No es extraño que el narrador defina sus experiencias usando los sustantivos "lección" y "enseñanza"

y los verbos "conocer", "aprender" y "comprender". O en que en el momento de la ruptura con Amaranta se hable de la "universidad del mundo". Todos estos términos designan de modo inequívoco la especificidad narrativa de las novelas de la Primera Serie. Su pertenencia a la modalidad narrativa representada por Wilhelm Meister de Goethe es innegable. Las denominaciones novela de formación, novela de aprendizaje o novela de educación, indican un proceso semejante. Son las lecciones del mundo, no una doctrina o una escuela, un libro o una biblioteca, el principio formador (Jost 1969:97-115) que permite a Gabriel conocerse a sí mismo, transformarse en el ciudadano que su escritura convierte en digno de imitación. "La vida fue mi escuela, y la desgracia mi maestra. Todo lo aprendí, y todo lo tuve" (La batalla de los Arapiles, Cap.XLIII, O.C., I:1180).

En Trafalgar el protagonista conoce la guerra, momento de paroxismo de la sociedad, aprendiendo en él las naciones de patria y de humanidad. La corte de Carlos IV narra un aprendizaje positivo (Suleiman 1979:25), no ya en el mundo de la guerra (muerte, miedo, martirio, espanto), sino en el de la intriga palaciega, representada por Lesbia, el marqués Caballero, Pedro Collado, el príncipe Fernando y Amaranta, máxima personificación del temible espíritu que envilece lo mismo las monarquías y las repúblicas, los gobiernos despóticos y los libres. El comienzo del texto es de gran eficacia narrativa. La representación de El sí de las niñas hecha en el capítulo II tiene una función sin duda más importante que la mera evocación del mundo teatral español del siglo XIX o que el aumento de la ilusión de realidad mediante el mecanismo de duplicación que convierte a los personajes en espectadores de ficciones

teatrales. El ruidoso estreno en el que Gabriel interviene como conspirador contra el triunfo literario de Moratín anticipa irónicamente el relato de la conspiración de Fernando contra los reyes y su ministro. Los dos sucesos terminan grotescamente. Los silbidos de los conjurados antimoratinescos provocan una tempestad de aplausos y su organizador termina con la cabeza sepultada en el tenebroso recinto de su hiperbólico sombrero. El resultado de la intriga política es semejante. El príncipe pide perdón a sus padres y denuncia vilmente a sus cómplices después del encuentro de documentos comprometedores, entre ellos, un proyecto de conversación con la reina parecido a un sainete escrito para ser representado en el teatro. La función temática del relato del estreno de El sí de las niñas es también importante, ya que introduce la crítica del engaño y la simulación predominantes en el mundo de Amaranta. La corte de Carlos IV es en este sentido la amplificación de El sí de las niñas. La mentira singulariza también el universo de los hombres que mandan. El aprendizaje de Gabriel es precisamente el descubrimiento de la forma socialmente perturbadora del fingimiento: la intriga, el demonio de los palacios que a veces convierte a la historia en "maestra de enredos". Doña Paquita, Isidoro Máiquez y la González disimulan su amor; Lesbia y Amaranta disimulan su odio; la reina de España disimula su infidelidad y sus dientes postizos; Fernando, el marqués Caballero y Godoy disimulan su ambición. También Napoleón, el hombre que según muchos logrará arreglar las cosas del reino, disimula sus deseos de conquista.

La fascinación y la repugnancia, la atracción y el rechazo son también los momentos extremos del aprendizaje de Gabriel en La corte de Carlos IV. Los capítulos I a XVI son los de la ilusión. El deseo del

protagonista, compensatorio de su orfandad, es encumbrarse imitando a Godoy, el hombre que de humildísimo guardia ascendió todo lo imaginable. Su proyecto parece posible cuando, olvidándose de su idolotrada Inés, se convierte en servidor de la poderosa Amranta. La escritura critica entonces la exaltación novelesca del personaje. El joven que soñaba convertirse en un hombre importante matando a los enemigos del rey, desafiando a caballeros o amando en secreto a una hermosa dama, descubre un mundo ordinario, sin grandeza, con un rey ingenuo que recuerda a un almacenero de ultramarinos, con una reina que come sola para no mostrar sus dientes postizos, con un príncipe desleal que escribe sus conspiraciones en forma sainetesca, con damas con imaginación exaltada, con ministros de aspecto repugnante, con validos que maltratan a sus protectoras. En este espacio degradado no es posible la aventura. El único modo de ascender es escuchar tras los tapices y llevar y traer chismes de cámara en cámara. Los capítulos XVII a XXIX narran el desengaño. Cuando Amranta encarga a su servidor observar todo lo que pasa en la casa de la González y en el teatro del Príncipe para obtener información que permita destruir a Lesbia, Gabriel comprende que el ascenso no puede lograrse con medios nobles, sino sólo aprendiendo en la espantosa escuela del engaño, el fingimiento y la mentira. El narrador privilegia este momento de desilusión interpretando su segundo libro como relato de la catástrofe de las ilusiones ridículas. Recordando que en Trafalgar aprendió la idea de la Patria, afirma que en esta ocasión hizo una nueva conquista de inmenso valor: la idea del honor. La huida del Palacio, convertido en espacio que produce ahogo y espanto, el retorno a la sencilla, pura y discreta Inés y la decisión de aprender un oficio son las consecuencias

más importantes del desengaño que transforma a Gabriel en un hombre liberado del orgullo y la soberbia. El deseo según Amaranta es sustituido entonces por el deseo según Inés. "Estoy arrepentido de mi gran necedad, y he tenido la suerte de encontrar pronto el desengaño. Bien dicen que los jóvenes nos dejamos alucinar por sueños y fantasmas" (Cap. XX, O.C., I:348). El anhelo de ser más, sin embargo, no desaparece. Gabriel continúa deseando ascender, pero ya sin hacer nada que lo deshonre, que lo convierta en objeto de menosprecio de los demás. El desengaño y huida del mundo de las mozas del partido le ha permitido comprender el valor del mérito, la honradez y la decencia. La formación del "ciudadano perfecto", regido por la idea del honor burgués (Casalduero 1951:59), continúa. Falta aún el conocimiento de los "monstruos" que también pueden ser "héroes".

La conclusión novelesca no evoca ya el mundo del sainete sino el de la tragedia. La representación en el palacio de la marquesa de una versión española de Otelo (Caps. XXII-XXVI) indica el término de las ficciones aristocráticas. Isidoro sospecha que Lesbia, tan superior a él, ama a Juan de Mañara, y dominado por la desconfianza y por el temor de ser suplantado por otro, convierte lo fingido en verdadero. Gabriel-Pésaro (Yago) impide que Isidoro-Otelo mate en escena a Lesbia-Edelmira (Desdémona).⁶ Después de la identificación del drama teatral con el drama real no es posible continuar disimulando. La igualdad de las clases superiores e inferiores, personificada en la relación Lesbia-Isidoro, es ilusoria. El esposo de la duquesa no permitirá que ella salga de

6. Sobre la relación Galdós-Shakespeare, ver Alfredo Rodríguez (1963:89-98) y sobre la relación Galdós-Tamayo y Bauss, ver P.P. Rogers (1954:115-120).

nuevo a escena. Máiquez, ya desengañado, sólo siente desprecio por la aristocrática dama, "monstruo de falsedad e hipocrecía". La muerte de doña Juana deshace otra ficción. En sus últimos momentos revela que Inés no es hija suya. El protagonista regresa de nuevo a Madrid con el presentimiento de una catástrofe. Percibe en todo la imagen lúgubre, horripilante, de la guerra profetizada por Pacorro Chinitas. El relato concluye con el anuncio de los martirios de la huérfana Inés y de la huérfana España. Desengañado de la belleza de la guerra, el narrador no termina su historia ofreciendo el relato entusiasmado de una fiesta, sino hablando de su fatiga, de su falta de fuerzas para contar horrorosos acontecimientos.

El encuentro con los monstruos y los héroes:
El 19 de marzo y el 2 de mayo

La historia horrible que se promete narrar en la conclusión de La corte de Carlos IV es objeto de una nueva postergación en El 19 de marzo y el 2 de mayo. La escritura suspendida por falta de fuerzas para cumplir lo programado se reanuda con el recuerdo gozoso de los días felices con Inés en los primeros días de 1808. El narrador que ha prometido relatar la revolución de Aranjuez, la sangre y luto del 2 de mayo y la prisión de su amada, pide que primero se le permita gozar con el recuerdo de su ansiedad de reunirse con Inés, del placer de ir a Aranjuez, del encuentro en la misa, de los paseos por el Jardín del Príncipe. La postergación del relato de lo horroroso es, sin embargo, momentánea, pues lo diferido surge de la misma narración que intenta postergar. El relato gozoso de los encuentros con Inés termina convertido

en el relato horrorizado de la revolución de Aranjuez. Los momentos felices se evocan otra vez durante la insurrección de Madrid. El recuerdo de las arboledas de la ciudad, la quietud de las tardes y de los días, la casa de don Celestino y el sonido de las campanas permiten a Gabriel evadirse momentáneamente de la tragedia cuyo relato reproduce verbalmente los espantos pintados por Goya en La carga de los mamelucos y Los fusilamientos del 3 de mayo (Bergamín 1957:103-108; Hinterhäuser 1963:84-85; Hoar 1970:323-324).

El 19 de marzo y el 2 de mayo revela una vez más que el principio formador del aprendizaje narrado en la Primera Serie es la experiencia del mundo y no una doctrina, un libro o una biblioteca (Jost 1969:97-115). Los estudiosos de la novela de Araceli han advertido la importancia dada por la escritura a la conquista de las ideas de patria, honor, mérito o deber, pero no han destacado en el mismo grado la lección más "repugnante" aprendida por el protagonista en la universidad del mundo. El narrador privilegia este aprendizaje no sólo en el tiempo de la historia sino también en el tiempo del discurso. Don Gabriel Araceli reitera con orgullo la interpretación negativa de los sucesos de Aranjuez hecha en 1808 por Gabriel Araceli. "Aquel fue el primer motín que he presenciado en mi vida, y a pesar de mis pocos años entonces, tengo la satisfacción de no haber simpatizado con él" (Cap.XIII, O.C.,I:414). Es significativo, asimismo, que el narrador se sienta fatigado precisamente en este momento de su historia. El relato del motín, igual que el de la guerra, es una materia que la escritura quisiera diferir, no narrar o sustituir. La historia privada permite en este caso la suspensión momentánea. "Me siento fatigado; pero es preciso seguir contando.

Ustedes están impacientes por saber de Inés; lo conozco, y justo es que no la olvidemos" (Cap.XIV, O. C., I:414).

La irrupción del tiempo del discurso (fatiga del narrador) en el tiempo de la historia (revolución de Aranjuez) no es el único signo de distanciamiento en el tercer Episodio. Idéntica función tienen los contrastes semánticos predominantes en el relato mismo de los sucesos repugnantes. La taberna del tío Malayerba es una "academia de buenas costumbres" donde se reúnen los "famosos Hércules y Teseos de Lavapiés" y los "héroes de Zocodover y las Vistillas". Los conspiradores son "revolucionarios" con pensamientos "valientes" y "heroicos". Lopito, poseído de "generoso entusiasmo", censura el desinterés de Gabriel por la conspiración. Mariminguilla es la "ninfa de Perales de Tajuña". Pujitos es un "orador" que habla sobre un "escabel" y se encarga de la "caballerisca comisión" de llevar a la Princesa de la Paz al palacio de los reyes. Los conjurados, "bravos campeones" y "nuevos huéspedes" del Palacio de Godoy, conciben el "heroico pensamiento" de destruir los objetos valiosos que adornan el recinto invadido. Nuevamente en la taberna, quieren ampliar la esfera de sus "triumfos" o "proezas" y el cuchillo del "valiente pinche" describe "heroicas curvas en el aire". La misma multitud se apodera con heroico entusiasmo de Godoy y se frustra cuando no puede mostrar su "heroísmo" con el éxito deseado. Confirmando que el texto irónico ideal sería aquél donde hay ausencia total de signos de ironía (Alleman 1978:385-398), el narrador renuncia a utilizar señales que designen su intención (puntos suspensivos, puntos exclamativos, etc.). Sólo el empleo reiterado del término heroico, a, os, as en el relato de un suceso antiheroico permite advertir su rechazo de la proeza

contemplada por el protagonista. La eficacia artística del mecanismo retórico de la antifrase es superior a la hostilidad explícita contra lo narrado. Permite el distanciamiento crítico sin tener que interrumpir la historia con digresiones que interpreten su sentido. Los sucesos de Aranjuez se presentan juzgados en la narración misma. Se elimina la lectura neutra imponiendo, no proponiendo, un significado unívoco: los conspiradores no son revolucionarios; su entusiasmo no es generoso; la irrupción en el Palacio y la captura y la prisión de Godoy no son hazañas dignas de recuerdo; el pueblo agresor del Príncipe no es heroico. La desvalorización es completa. No hay tal vez otro momento de la Primera Serie en que la ironía sea más destructora, más negativamente crítica, especialmente si se considera que el objeto de la agresión verbal no es sólo lo que hace la multitud airada sino también la representación épica de su furia. Los valientes revolucionarios piensan que en realidad están realizando una empresa heroica. Imaginan que son protagonistas del cambio histórico, sin saber que sólo pueden hacer lo que otros han decidido que hagan. "Fácil era comprender la inteligente dirección del motín de que había sido brutal instrumento un pueblo sencillo. Este no hubiera podido dar un paso más allá de la línea que se le marcara sin sentir encima la fuerte mano de la autoridad (Cap.X, O.C.,I:405).

El estilo irónico predominante en el relato de la conjura no se limita a desvalorizar lo narrado en el nivel intratextual. El empleo de la antifrase como mecanismo retórico de distanciamiento comprende también la relación del texto con los textos, sean historias, diarios o memorias, que alaban la tormenta popular contra el Príncipe de la Paz, entre ellos, las Memorias de Juan de Escoiquiz y el Cuadro de

España, publicado por Eugenio Garciny en 1811, en donde se afirma que nadie puede dudar que el movimiento "acorde, unánime y decidido del generoso pueblo español se dirigió únicamente a romper las cadenas que con infame perfidia habían aprisionado a su idolatrado Monarca Fernando VII (Corona 1957:367). Lo que en este caso se presenta juzgado ya no es la conspiración o el discurso heroico de sus protagonistas sino los textos que interpretan la conjura como "movimiento revolucionario" unánime del "generoso pueblo español". La ironía muestra aquí toda su potencialidad polémica, pues pretende imponer una lectura de lo narrado y a la vez una lectura de los textos sobre lo narrado. El contraste entre el Episodio de Galdós y las Memorias o el Diario, representativos de los textos que justifican en tiempos de Fernando VII los acontecimientos que derribaron al Príncipe de la Paz, evidencia así que uno de los sentidos de El 19 de marzo y el 2 de mayo reside en su carácter de escritura que desvaloriza, mediante la inversión irónica, los textos apologéticos del "alboroto del pueblo" en Aranjuez.

La diferencia de vocabulario empleado por Escoiquiz o Garciny y Galdós para narrar la ira de la multitud es igualmente reveladora. El autor de las Memorias no emplea un lenguaje desestimativo para relatar el desarrollo del motín. Nunca usa los términos "conspiración" o "conjuración". Sólo habla de "conmoción", "motín", "desorden", "tumulto", "alboroto" y "asalto", lo que evidencia su intención de construir una historia de indignación pública generosa, de alboroto protagonizado por un pueblo naturalmente bueno. El propósito de Galdós es precisamente opuesto. Su relato presupone los enunciados valorizadores de los textos representados por las Memorias o el Diario, pero la inversión de

su sentido termina exhibiendo el carácter mistificador de dichos textos: la lucidez del pueblo se convierte en ignorancia; su indignación admirable, en indignación repugnante. El vocabulario desvalorizador, la ironía y las analogías zoológicas, son sólo los principales mecanismos que descubren verbalmente la conspiración palaciega y la monstruosa tormenta popular que le sirve de "brutal instrumento". El estudio de estos mecanismos demuestra que lo importante no es determinar una u otra fuente de las novelas históricas de Galdós sino precisar los procesos textuales, los procedimientos narrativos, a través de los cuales ellas transforman en la escena de la escritura los sentidos de los "discursos veraces" preexistentes. Podría decirse, parafraseando a Barthes, que el historiador Araceli reúne significantes lingüísticos más que hechos y los reelabora, es decir, los organiza con el fin de establecer el sentido negativo de la serie de historias, diarios y memorias que interpretan la revolución de Aranjuez como movimiento surgido de las pasiones más generosas. (Barthes 1970a: 37-50).

La construcción de un sistema analógico dominado por las analogías zoológicas es el otro mecanismo retórico que permite narrar desvalorizando en El 19 de marzo y el 2 de mayo. El distanciamiento crítico de la multitud haciendo justicia por sí misma es ya evidente en el empleo de un vocabulario que sustituye los sustantivos puramente descriptivos por otros de carácter negativo. El narrador rechaza la repetición de los términos "multitud" o "pueblo" para privilegiar el uso de los términos "populacho", "plebe", "turba", "vulgo" o "turbamulta". Los adjetivos seleccionados suprimen, asimismo, el intervalo entre el hecho pretendidamente descrito y la significación que se le atribuye. La plebe es

"vil", "estúpida", "ignorante", "terrible", "brutal". Sus declaraciones son "groseras"; sus dichos, "torpes"; sus gritos, "rencorosos" y "sinietros"; su faz, espantosa; su asombro, estúpido". El empleo de sustantivos, verbos y adjetivos despectivos es, sin embargo, el indicio sólo más evidente de la falta de identidad del narrador con lo narrado. Mayor eficacia desvalorizadora tiene la construcción de un sistema analógico donde la imagen de la comparación llega a invadirlo todo hasta hacerse hacerse pasar por la representación de lo real, que en el límite termina por eliminarse. Los casos de separación son infrecuentes: La erupción del rencor reprimido semeja la explosión de una mina; los incendiarios semejan o parecen cíclopes de una inmensa fragua. La relación predominante es, sin duda, la que suprime la distinción entre los órdenes de realidad relacionados. El odio del pueblo no se asemeja, en estos casos, a una hoguera. Es en sí mismo una hoguera que sigue ardiendo y chisporroteando cuando el fuego que iluminó la pavorosa escena del asalto ya se ha extinguido. La diferencia con la analogía mitológica (incendiarios-cíclopes) y la militar (erupción de odio-explosión de una mina) es notoria: lo imaginario no es ahora semejante a lo real sino lo real mismo. El mecanismo reductor de la humanidad de la multitud airada es sistemático en las analogías zoológicas. Una y otra vez el narrador asocia el asalto a la casa de Godoy y la posterior captura y "vía crucis" del privado con el asalto de una fiera o bestia terrible. La suplantación de lo real por lo imaginario es tan intensa que el Episodio se convierte en Bestiario, en narración horrorizada de la historia de un monstruo poseído por el instinto de exterminio. El gatazo repugnante, la bestia que brama de coraje, la terrible fiera, emplea a la vez

y en "espantosa coalición todas sus herramientas: las manos, las patas, las garras, las uñas y los dientes, repartiendo puñetazos, patadas, co-ces, rasguños, dentelladas, testarazos y mordiscos" (Cap.IX, O.C., I:409). La invasión de la historia por criaturas de bestiario llega a su grado máximo cuando el narrador habla del "mayor placer de esa bestia que se llama vulgo". La metamorfosis es completa, pues lo que ahora se desarrolla no es lo real, convertido ya en imaginario, sino lo imaginario, convertido ya en lo real. El vulgo ha dejado de llamarse bestia para convertirse en una bestia que se llama vulgo, consumándose en la escena de la escritura lo que Paul Lidski en el sugerente libro Los escritores contra la Comuna, percibe en la literatura anticomunarde: el poder de la palabra, en un período de tensión y de pasión política, para convertirse en un arma encargada de expresar los antagonismos sociales; para sugerir, en el caso de Galdós, que el pueblo haciendo justicia por sí mismo es aborrecible.

Los autores acumulan las imágenes, las repeticiones, como para hechizar a sus lectores. Este raudal de reiteraciones, de injurias, es también para ellos un medio de librarse de su miedo. Nos encontramos en presencia de una lengua que rechaza la demostración lógica y racional, de una lengua emocional que refleja el miedo y que debe, contradictoriamente, mantenerlo al mismo tiempo que conjurarlo . . . Lengua de combate, lengua que desdeña los matices, que acusa e invectiva, que utiliza todos los medios para forzar el juicio del lector. A este efecto, como hemos visto, los autores apelan a los sentimientos reprimidos, a la emoción, a la pasión, a la imaginación y a las asociaciones de imágenes (Lidski 1971:170).

No es irrelevante el orgullo con que el narrador de El 19 de marzo y el 2 de mayo declara, en el tiempo de su discurso, que tiene la satisfacción de no haber simpatizado con el primero de los trastornos contemporáneos españoles (Cap.XIII). Don Gabriel Araceli, el ciudadano

perfecto que escribe durante un período revolucionario, piensa que prácticamente todos los divertimientos periódicos, sin los cuales la historia moderna de España sería esencialmente fastidiosa, se han puesto en ejecución con los mismos elementos del motín de Aranjuez. Los amigos con quienes se reúne en el café del Pombo creen lo mismo, cosa que también le produce satisfacción, especialmente cuando estudiantes jóvenes, varios capitanes y tenientes de infantería y no pocos parásitos les ruegan que narren las felicidades pasadas para edificación de la edad presente (Cap.III). No sería errado pensar que la motivación que hace escribir a Gabriel Araceli es de carácter político. Tal vez su deseo de enseñar a los jóvenes del período revolucionario caracterizado por la inseguridad de los ciudadanos honrados y prudentes la lección que él aprendió en la primera, "la primerita", tormenta popular le hace escribir una historia en la que el pueblo airado termina convertido en personaje de bestiario. Su escritura muestra entonces lo que disimula su pretensión de historiador vera: el miedo del ciudadano honrado a la revolución social:

Cuando la puerta de la casa se abrió precipitóse la turba en lo interior, bramando de coraje. Su salvaje resoplido me causaba terror e indignación, mayormente cuando consideré que iba a saciar su sed de venganza en la persona de un hombre indefenso. Era aquella la primera vez que veía yo al pueblo haciendo justicia por sí mismo, y desde entonces le aborrezco como juez (Cap.IX, O.C., I:402).

Las historias narradas en El 19 de marzo y el 2 de mayo se relacionan, en un primer nivel de lectura, por el principio de la semejanza. El narrador organiza su discurso a través de una serie de dualismos que le permiten inscribir lo narrado dentro de un mismo sistema de valores. Las oposiciones generosidad-egoísmo, gratitud-ingratitude,

lucidez-ignorancia, clemencia-crueldad, grandeza-miseria, libertad-opresión, entre otras, se reproducen por igual, aunque con distintos grados de predominio, en las tres historias programadas en la conclusión de La corte de Carlos IV y diferidas en el comienzo de El 19 de marzo y el 2 de mayo: "la revolución de Aranjuez"; "el Dos de Mayo, día de sangre y luto", "Inés en poder de los invasores". Gabriel, Inés y don Celestino ocupan siempre el espacio moralmente valorizado por el texto, es decir, el de la gratitud, la generosidad, la compasión. El narrador sugiere la analogía de las historias mediante el empleo en las tres de la palabra martirio("vía crucis"). La prisión de Inés evoca la prisión de Godoy. El desamparo de los dos huérfanos reproduce el desamparo de la huérfana España. Inés defendida por Gabriel evoca a España defendida por el pueblo. Las analogías no son, sin embargo, el único modo de relación entre estas historias. Gabriel Araceli relata exhibiendo semejanzas pero también diferencias; repeticiones pero también inversiones: la caída de Godoy es ignominiosa, la derrota de los madrileños es sublime; el pueblo, martirizador en los sucesos de Aranjuez, es martirizado en los de Madrid; la historia del 19 de marzo es repugnante, la del 2 de mayo es admirable; los reyes abandonan a los españoles (historia pública), Gabriel nunca abandona a Inés (historia privada).

El sistema de estas relaciones permite distinguir con nitidez la singularidad del tercer Episodio como texto que narra el comienzo trágico de la guerra de liberación nacional. Podría pensarse que la contigüidad de los relatos del 19 de marzo y el 2 de mayo en el espacio novlesco es puramente accidental, exigida por la necesidad del autor de incluir dos episodios nacionales de 1808 en un sólo relato. El análisis

del texto como "artefacto literario", donde lo que importa es la elaboración del sentido, el proceso de "exclusión, selección, diferencia, oposición" (Hamon 1982:105), evidencia, sin embargo, que la razón de la narración en un mismo Episodio de dos sucesos que perfectamente pudieron haberse contado en novelas diferentes no es de carácter cronológico. Existe, primero, una relación causal entre los acontecimientos de Aranjuez y Madrid. El espectáculo de los reyes y príncipes disputándose el poder como mozas del partido es uno de los motivos que hicieron creer a Napoleón en la posibilidad de conquistar España sin mayor resistencia. Esto explica, por ejemplo, la repugnancia del narrador cuando describe el orgullo de los cortesanos que celebran el triunfo de la conspiración que convierte en rey a Fernando. "En su ignorancia y necedad, no se les alcanzaba que habían envilecido el trono, haciendo creer a Napoleón que una nación donde príncipes y reyes jugaban la corona a cara y cruz sobre la capa rota del populacho no podía ser inexpugnable" (Cap.XIII, O.C., I:413). La razón literaria, transposición de una razón política, es aún más determinante para precisar por qué Galdós reúne en un mismo Episodio el 19 de marzo y el 2 de mayo. Galdós construye su texto privilegiando el principio artístico del contraste. Del mismo modo que opone, por ejemplo, la grandeza y la miseria de Godoy, la omnipotencia y el vía crucis del privado, la compasión de don Celestino y la crueldad de Santurrias, la codicia de Mauro y el desinterés de Gabriel, opone también la historia de Aranjuez y la historia de Madrid. El título El 19 de marzo y el 2 de mayo así leído evoca el título Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870. La novela y el cuento se rigen por el mismo método de composición consistente en unir en un mismo relato dos sucesos

ocurridos en espacios y tiempos diferentes. Los sentidos son, no obstante, distintos, pues lo que en 1870 es una historia de expiación se transforma en 1873 en una historia de metamorfosis de monstruos y arpías en héroes y Amazonas. Los horrores del 2 de mayo tienen en cada texto una función narrativa diferente. La contigüidad con el 2 de septiembre o el 19 de marzo produce fundamentales cambios de sentido, evidenciando que lo importante en la escritura galdosiana no está en el decir sino en el modo de decir; no en la repetición de las historias sino en la variación de sus elementos.

En La corte de Carlos IV el narrador hace la apología de Pacorro Chinitas, el varón manso y discreto que comprendió que los españoles debían defenderse solos cuando Napoleón decidiera apoderarse del país. No es casualidad, por consiguiente, que el relato de la insurrección de Madrid, donde lo más notable fue la "dramática aparición de la masa popular como primer sujeto de la vida política española" (Vives 1960:182), comience con un diálogo en el que el amolador reitera su interpretación de la historia. Los errores que hicieron pensar al Héroe que la resistencia sería mínima en España fueron, según Pavón (1944:154-166), el religioso, el monárquico y el patriótico, pero el hombre de "más talento de ese tiempo", privilegiado por el texto, insiste sólo en el nacional, es decir, en el desconocimiento napoleónico de la importancia del patriotismo como factor de resistencia y entusiasmo guerrero. El conquistador de Europa ignoró o despreció el amor del pueblo español por su "hogar sagrado". Escuchó las palabras de los que pensaron que él iba a liberarlos del "tiránico gobierno" de Godoy, sin saber que Pacorro Chinitas le habría hecho saber que la nación, aun sin sus gobernantes, no estaba

desamparada. "Todos se han ido y nos han dejado solos con los franceses...Mira: yo soy hombre de paz; pero cuando veo que estos condenados franceses se van metiendo callandito en España...me dan ganas..., no de llorar, sino de matar" (Cap.XXIV, O.C., I:448). Puede decirse, en este sentido, que el relato del 2 de mayo muestra la irrupción en el espacio novelesco de las voces patrióticas del pueblo percibido como monstruo repugnante por Araceli en el relato del 19 de marzo y como populacho que puede ser dominado con "algunos castigos severos" por Napoleón en su diálogo de mayo de 1808 con Escoiquiz.⁷

Por lo que hace a sus españoles de v.m., o no harán resistencia alguna, o será muy débil. Por de contado, todos los Grandes, todas las personas acomodadas, se estarán quietos, para no perder sus propiedades, y aun emplearán todo su influjo con el pueblo para calmarlo. Además, el clero y los frailes, a quienes haré responsables de todo desorden, ejercitarán también el suyo, que es muy grande en aquel país, para el mismo objeto. Sólo, pues, el populacho podrá ejercitar en alguno que otro punto tal cual sublevación, y algunos castigos severos bastarán para volverle a su deber (Escoiquiz 1957:131).

La furia, ira o rabia del pueblo es también la materia predominante en el relato de la tragedia del 2 de mayo (Caps. XXV-XXXII). La diferencia lingüística con la narración del 19 de marzo es, sin embargo, notoria. El narrador describe interpretando, relata juzgando, no ya para desvalorizar, sino para inscribir lo narrado dentro de los sucesos

7. La historiografía del siglo XX destaca especialmente este error de Napoleón. Pierre Vilar afirma, por ejemplo, que los malos consejeros del Emperador le hablaron solamente de la decrepitud de la dinastía gobernante de España y que Napoleón no supo medir la "fuerza instintiva" o el "instinto de resistencia" del pueblo español (1970:79). Sobre la transformación de lo que Napoleón pensó que sería una guerra dinástica o guerra limitada en guerra nacional sin merced, ver Artola 1964:12-43.

jemplares de la humanidad. La ausencia de la antifrase es el indicio retórico que con mayor nitidez muestra la transformación de la estrategia narrativa. El empleo reiterado de los sintagmas nominales "constancia inverosímil", "heroica embriaguez", "gran acción", "heroicos hombres", "ocasión memorable", "heroicos paisanos", "valerosa fusilería", "heroicas Amazonas", "inmortal artillería", "heroica mujer", "combatientes aguerridos", "movimiento sublime", "valor inmenso, extraordinario, sobrehumano", "soldados aguerridos", "heroica lucha", "valiente paisanaje" y "honrosa lucha", entre otros, excluye la ambigüedad, los contrastes semánticos, para designar de modo unívoco el carácter sublime de la insurrección madrileña. La ironía desaparece totalmente de un relato regido por la valoración positiva de la "tormenta popular" del 2 de mayo. La desaparición de los términos despectivos para describir la ira de la multitud es igualmente notoria. El pueblo furioso deja de ser "populacho", "vulgo", "turba", "plebe" o "turbamulta" para ser sólo "gran gentío", "reunión de gente", "los madrileños", "pueblo", "paisanos", "gentío", "grupo de personas", "multitud" o "inmenso oleaje humano". También desaparecen las analogías zoológicas. La única evocación de este tipo, la semejanza de los brazos españoles que aprisionan a los franceses con los tentáculos de un pulpo, no produce repugnancia, terror o indignación. Envía, por el contrario, a las analogías utilizadas en los relatos épicos canónicos para representar de modo plástico la fuerza física, la energía heroica de los combatientes. La exclusión de momentos desvalorizadores es completa. Sólo así el texto puede convertir a los madrileños en protagonistas idealizados de una historia de heroísmo y martirio, de resistencia y de inmolación. Los modelos del

relato no son, en este sentido, los relatos épicos que terminan con la apoteosis de los héroes victoriosos (La Austriada, La Jerusalén liberada, Arauco Domado, etc.). Son aquéllos que concluyen con el martirio de los protagonistas. La denominación "epopeya trágica", utilizada por Lope de Vega para indicar la diferencia entre el final desdichado de la Jerusalén Conquistada del final dichoso de la Jerusalén liberada, singulariza también el relato de la insurrección de Madrid, regido por la representación trágica de la guerra aun en los momentos de mayor entusiasmo heroico. El motivo de la "muerte hermosa y llena de alegría", predominante, por ejemplo, en La Austriada, no existe en El 19 de marzo y el 2 de mayo. El narrador que aprendió en Trafalgar que la guerra no es una hermosa fiesta describe una "ocasión memorable", pero también una "gran tragedia"; escenas de "grande heroísmo", pero también de "gran espanto". Esto en el relato de la resistencia. La narración del martirio de la ciudad vencida y aherrojada excluye totalmente el discurso de la epopeya, convirtiéndose en predominante el discurso del horror trágico: todo produce angustia y pavor en el fatídico peregrinaje de Gabriel entre los moribundos, las procesiones de condenados a muerte, las detonaciones estruendosas, los cadáveres desfigurados y el murmullo lúgubre de las imprecaciones y plegarias. Después de los últimos fusilamientos sólo impera el silencio de los muertos, entre ellos, el de Gabriel, y el silencio de una escritura que ya no puede continuar sugiriendo los horrores de la ejecución sangrienta: "un vago reposo, una extinción rápida, un olvido creciente, invasor, y, por último, nada, absolutamente nada" (Cap. XXXIV, O.C., I:469).

El relato de la insurrección de Madrid inscribe a los hombres oscuros y anónimos en el mundo ideal de los paradigmas heroicos de los relatos épicos. El tercer Episodio es tal vez el relato bélico en que Galdós emplea con mayor profusión los términos ennoblecedores y transfiguradores del lenguaje de la epopeya, especialmente cuando llama "heroicas Amazonas" a las mujeres del pueblo que luchan sin miedo contra invasores superiores en número y armamento o cuando alaba la "inverosímil constancia" de Daoíz y Velarde, los dos oficiales oscuros y sin historia que convirtieron sus nombres en inmortales. El mito de los hombres célebres cede en esta lectura su lugar al mito de los hombres oscuros. Pacorro Chinitas, la Primorosa, el señor grave, los dos tenderos, las majas, Daoíz, Velarde, y tantos otros, ocupan el espacio narrativo reservado sólo a los reyes, príncipes y nobles en los relatos épicos canónicos. Los grandes hombres de la realeza y la nobleza protagonizan únicamente entremeses, comedias y sainetes en los Episodios de la Primera Serie. Fernando VII, por ejemplo, es héroe sólo en las Memorias de su apologista Escoiquiz, aunque el diálogo con su padre el 2 de mayo en Bayona sea el envés antiheroico del mismo día en Madrid. "Tal fue el gracioso diálogo . . . más digno de un entremés que de la seriedad de la historia, si no fuese el más propio para dar a conocer la estolidez del miserable Carlos IV" (Escoiquiz 1957:75). Las palabras de Pacorro Chinitas son así doblemente anticipadoras. Enuncian la voluntad de resistencia de la nación abandonada por sus gobernantes ("todos se han ido y nos han dejado solos con los franceses") y a la vez anuncian un relato de guerra donde los hombres sin historia pueden convertirse en protagonistas de la historia. No es extraño que en La fontana de oro,

la primera novela histórica publicada por Galdós (1870), los amigos que se reúnen en la casa de doña Leocadia proponen al poeta clásico, incapaz de concebir la libertad sin Bruto, que componga una tragedia con héroes españoles, entre ellos, Churruca, Daoíz y Velarde. Dicho diálogo prefigura con toda nitidez la intención de escribir episodios con nuevos protagonistas heroicos, entre cuyos paradigmas destacan precisamente dos de los hombres anónimos que El 19 de marzo y el 2 de mayo convierte en personajes de una epopeya trágica.

El relato del 2 de mayo está regido por la ley narrativa, ya percibida en la historia de la revolución de Aranjuez, del tránsito o pasaje. Los ciudadanos de Madrid pasan constantemente del egoísmo a la generosidad, del miedo a la valentía, de la indiferencia al entusiasmo, del anonimato a la celebridad. La causa de esta metamorfosis positiva, inversión de la metamorfosis negativa de los hombres en monstruos, es siempre el amor a la patria, definido como fuerza superior, irresistible, a todos los obstáculos puestos por la multitud de enemigos, la genialidad militar y los recursos materiales. El narrador, que en Trafalgar cuenta la adquisición de la idea que lo hace sentirse miembro de una nación, escribe su tercer libro multiplicando las historias de transfiguración producida por "esos llamamientos morales, íntimos, misteriosos, informados, que no parten de ninguna voz oficial, y resuenan de improviso en los oídos de un pueblo entero, hablándole el balbuceante lenguaje de la inspiración" (Cap. XXVI, O.C., I:440). La transformación del egoísmo y desinterés de Araceli en generosidad y entusiasmo es sólo uno más entre otras múltiples y no representa el grado extremo de exaltación patriótica, perceptible, por ejemplo, en Pacorro Chinitas, el

padre anciano , Daoíz, Velarde o la Primorosa. El narrador lo reconoce de modo explícito cuando dice que en esta ocasión memorable pudo haber estado en el nivel heroico de los héroes si el recuerdo de Inés y la consideración de que estaba en peligro no hubieran disminuido a cada instante su valor. Significativamente también, el protagonista muere (en Bailén se sabrá que no ha muerto) pensando en Inés, no en la patria. La participación enérgica en pro de los suyos es de todos modos predominante en aquellos momentos en que una iluminación de entusiasmo, siempre producida por el espectáculo de la generosidad sin límites del pueblo madrileño, oscurece la sensación del miedo y el recuerdo de Inés. El 19 de marzo y el 2 de mayo es, sin duda, uno de los Episodios en que el patriotismo tiene un mayor poder de metamorfosis positiva, lo que tal vez explica que la exaltación extrema no sea en él percibida como una forma de locura (Napoleón en Chamartín), infantilismo (Trafalgar) o delirio (Zaragoza, Gerona) y que el narrador multiplique de un modo después no repetido los términos ennoblecedores empleados en la poesía épica. La valoración positiva de la "tormenta popular" del 2 de mayo se percibe incluso en el sistema pronominal del texto. Araceli no dice "ocuparon la casa", "los tiradores formaban una especie de retaguardia" o "entraron decididos a continuar la lucha" sino "ocupamos la casa", "los tiradores formábamos una especie de retaguardia" o "entramos decididos a continuar la lucha". La oposición entre "yo" y "ellos", frecuente en el relato de Aranjuez, desaparece en el de Madrid, cuyo objeto es exhibir la integración, la identificación de "yo" y "ellos". La diferencia lingüística entre una y otra narración es tan intensa que Araceli necesita justificar la inclusión del "yo" en "nosotros" pidiendo

a sus lectores que no atribuyan a petulancia que diga "nosotros" cuando narra el movimiento "impremeditado y sublime" del 2 de mayo.

La energía mitificadora del relato de la insurrección madrileña no se limita a incluir a los hombres oscuros en el mundo ideal de los héroes ejemplares. El narrador del levantamiento también quiere incorporar a los lectores en la exaltación de los hombres anónimos. La manifestación lingüística de esta voluntad integradora es el empleo del posesivo "nuestro, a, os, as" para indicar que lo narrado pertenece al emisor y a la vez al receptor del Episodio. No se trata en este caso del empleo puramente retórico, a veces irónico, de la expresión "nuestro héroe", característico de la novela realista. El narrador de la historia protagonizada por "nuestro valiente paisanaje", por "nuestro inmortal artillero" o por la "heroica embriaguez de los nuestros", utiliza el posesivo cuando su discurso ya ha convertido a los patriotas oscuros y sin historia en personajes de una epopeya trágica. La hostilidad verbal, signo de la voluntad de distanciamiento predominante en el relato de la ira monstruosa, ha abandonado totalmente la escena de la escritura, quedando en su lugar un discurso que presenta a los héroes y mártires de la tormenta popular de Madrid como posesión de todos los españoles.

El 19 de marzo y el 2 de mayo no es el único texto galdosiano que reproduce y contribuye a difundir en España el nuevo mito del heroísmo de los patriotas oscuros. Su singularidad, en este nivel, reside sobre todo en su carácter de Episodio que narra la metamorfosis de los hombres en héroes inmediatamente después de haber narrado la metamorfosis de los hombres en monstruos. Podría pensarse que la presencia

en una misma novela de dos representaciones opuestas sobre la violencia del pueblo exige la destrucción de una de ellas por la otra, o que el narrador niega en la historia de la insurrección de Madrid lo afirmado en la de Aranjuez. No se trata, sin embargo, de percepciones incompatibles. Ellas son complementarias en el interior de una serie narrativa que valoriza la multitud airada cuando defiende el derecho de la nación a continuar existiendo (causa patriótica), pero que la convierte en reunión de monstruos y arpías, en miserable turba gritona que no sirve para nada, cuando mata por matar o por creer que el fuego puede cauterizar "las más feas llagas de la doliente España" (causa social o política). El sentido dado por el narrador a la resistencia heroica de Daoíz y Velarde, presentada con anterioridad a la declaración de guerra hecha por las Juntas, permite distinguir con nitidez los límites dentro de los cuales la escritura galdosiana, singularizada por el miedo al "fuego en las manos del vulgo", asigna un valor positivo a las tormentas populares. Los dos patriotas, por inspiración de sus "almas generosas", se hicieron instrumento de la conciencia nacional. Los héroes de Madrid no se diferencian, en este sentido, de los monstruos de Aranjuez, pues unos y otros son instrumento o lo que sirve de medio para conseguir un fin (R.A. E. 1970:752), sino en el tipo de interés al que sirve su "movimiento imprevisto". Su ira es sublime porque es instrumento del interés general, de la conciencia nacional, del deseo de "todas las clases de la sociedad, espontáneamente reunidas por uno de esos llamamientos morales, íntimos, misteriosos, informados, que no parten de ninguna voz oficial, y resuenan de improviso en los oídos de un pueblo entero" (Cap. XXVI, O.C., I:449). Muy distintos son los casos en que la

multitud airada es instrumento de intereses que los narradores galdosianos estiman egoístas o particulares. Las historias de metamorfosis de hombres en monstruos son precisamente aquéllas en que el pueblo rabioso es instrumento grosero de las ambiciones palaciegas (historia de la conspiración de Aranjuez en El 19 de marzo y el 2 de mayo), de las conspiraciones absolutistas (La fontana de oro) o de las pasiones exaltadas (muerte de Juan de Mañara en Napoleón en Chamartín, asesinato de religiosos en Un faccioso más y algunos frailes menos, muerte de Vinuesa en El Grande Oriente). Es necesario, pues, precisar. El protagonista de la Primera Serie puede ser personaje de Epopeya pero también de Bestiario; Héroe admirable pero también Monstruo repugnante; Medio Sublime pero también Medio Grosero. Las historias sublimes (metamorfosis positivas) y las historias espantosas (metamorfosis negativas) evidencian, en todo caso, que las multitudes airadas o las tormentas populares en la novelística galdosiana son aquello que lo otro (clase, partido, nación) utiliza para sus fines (particullres o nacionales).⁸ Ningún "episodio nacional" o "novela contemporánea" narra tormentas populares que tengan el propósito

8. El estudio del tema de la "tormenta popular", de las "turbas engañadas" o de la "justicia popular" en la literatura galdosiana está aún por hacerse. La bibliografía ya existente sobre el "pueblo" en Galdós muestra, sin embargo, importantes precisiones, entre ellas, las de Hinterhüser (1963:126-129) sobre la distinción entre "pueblo" y "pueblocho" (nación y cuarto estado); de Regalado García (1966:32-44) sobre el pueblo en la Primera Serie; de López-Morrillas (1972:45-77) y Dérozier (1970-1971:285-311) sobre el pueblo en La fontana de oro; de Kattan (1970-1971:546-578) sobre la relación pueblo-burguesía en Fortunata y Jacinta; de Rodríguez Puértolas (1975:177-202, 13-92) sobre el pueblo en la degollina de frailes y en Fortunata y Jacinta; de Seco Serrano (1970-1971:281-284) sobre el "cuarto estado"; de Larrea (1964:261-270) sobre el pueblo en Zaragoza o de Scraibman (1976:4-7) sobre el pueblo en Gerona.

de lograr los intereses políticos o sociales de las mismas multitudes airadas. Los personajes del cuarto estado dominados por la ira no son protagonistas positivos de proyectos políticos. La escritura galdosiana los considerará redimibles a través de la pedagogía, del amor o del trabajo, pero no mediante la revolución social. Los siguientes textos muestran el carácter negativo, siempre monstruoso, de la ira popular cuando es instrumento de intereses particulares (conspiraciones monárquicas, aristocráticas o burguesas) y no de intereses nacionales (insurrección patriótica, defensa de la nación comprendida como reunión de "altos y bajos, grandes y chicos" o lucha contra el tirano):

Estas iniquidades, proyectadas por pocos y llevadas a cabo por muchos con la sencillez propia de las turbas engañadas, son muy frecuentes en las revoluciones. El gentío obra a veces obedeciendo a una sola de sus voces, cualquiera que sea; se mueve a impulso de uno solo de sus miembros por una solidaridad fatal (La fontana de oro 1970:293).

Sintiendo el auxilio de la ingratitude, la turba se envanecida, se cree omnipotente e inspirada por un estro divino y después se atribuye orgullosamente la victoria. La verdad es que todas las caídas repentinas, así como las elevaciones de la misma clase, tienen un manubrio interior manejado por manos más expertas que las del vulgo . . . El pueblo vitoreaba al nuevo rey. El plan concebido en las antecámaras del Palacio había sido puesto en ejecución con el éxito más lisonjero. Todo estaba hecho, y los cortesanos que desde los balcones contemplaban con desprecio el entusiasmo de la fiera, tan brutal en su odio como en su alegría, no cabían en sí de satisfacción, creyendo haber realizado un gran prodigio (El 19 de marzo y el 2 de mayo, Cap. IX y XIII, O.C., I:402 y 413).

¿No habéis observado que todos los movimientos populares llevan en su seno un germen de traición, cuyo misterioso origen jamás se descubre? En todo aquello que hace la plebe por sí y de su propio y brutal instinto llevada, se ve, tras la apariencia de la pasión, un tejido de alevosías, de menguados intereses o de criminales engaños... Mañana había adulado a la plebe imitándola. Con este animal no se juega. Es como el toro, que tanto divierte y de quien tantos se burlan... Pero nada hay más repugnante que la justicia popular, la cual tiene sobre sí el anatema de no acertar nunca, pues

toda ella se funda en lo Cervantes llamaba el "vano discurso del vulgo, siempre engañado" (Napoleón en Chamartín, Cap. XV, O.C., I:616).

La puerta no se resistió mucho. Lo que empezaron los hachazos, dos docenas de coces lo concluyeron. Disparáronse al aire varios fusiles de milicianos; la turba penetró en el patio de la cárcel, rápida como un brazo de agua, rugiente y soez . . . El calabazo de Vinuesa era bastante conocido de casi todos los que entraron. Como lo abrieron no se sabe. La turba, que en la calle era gruesa, se afiló para entrar en la cárcel. Para penetrar por una puertecilla estrecha tuvo que ajuzarse más. Parecía una serpiente de largo cuerpo y cabeza estrecha introduciendo su boca por una hendidura. El cuerpo se agrandaba en el patio...La cola se componía de mujeres. Cuando Vinuesa vio que entraban en su calabozo aquellos hombres terribles, comprendió que su fin era inminente (El Grande Oriente, Cap.XXVI,O.C.,I:1153).

El tremendo día 16 fue para todos los que en aquella casa habitaban, día de grandísima angustia, por la proximidad de la catástrofe. Reproducir aquí los apóstrofes que de su venerable boca echó don Benigno al ver la matanza; las observaciones atinadísimas que hizo acerca de las tormentas populares y del aborrecido imperio del vulgo, fuera imposible, sin dar a este relato dimensiones desproporcionadas... conocemos la víctima y el grosero instrumento. La mano, ¿qué mano era y dónde estaba? ¿Creemos en el espontáneo error del populacho y un movimiento instintivo de su barbarie?... Difícil es creer esto. Pero el aguijón que inquietó al bruto, haciéndole morder y cocear, quedó escondido en el misterio (Un faccioso más y algunos frailes menos, Cap. XXIX, O.C., II:314-315).

El pueblo se engrandece o se degrada según
las circunstancias

Una novela posterior del mismo Galdós desenmascara la arbitrariedad de la doble representación de las tormentas populares en El 19 de marzo y el 2 de mayo. En el comienzo de Angel Guerra (1890-1891), cuando el protagonista aún no ha sido fascinado por el humanitarismo exaltado de Leré, un relato dentro del relato muestra que la objetividad del discurso histórico es ilusoria, particularmente en aquellos casos en

aquellos casos en que el narrador también es el protagonista. El "expresivo historiador" que relata una revolución frustrada reconoce, por ejemplo, que hay detalles que no recuerda con exactitud, en especial los que ocurrieron en los momentos de mayor delirio: "No sé decir que sí ni que no. Admitamos que sí...Recuerdo haber hecho fuego con un revólver que pusieron en mi mano...El delirio en que estábamos no nos permitía ver la atrocidad del hecho" (Parte I, Cap.I, O.C., V:1210). El narrador de primer grado señala de modo explícito la subjetividad del discurso histórico -"esencialmente elaboración ideológica o, para ser más precisos, imaginaria"(Barthes 1970a:48)-, cuando afirma que en la desordenada narración de Angel Guerra hablaba el orgullo del testigo que sabe lo que ignoran sus oyentes, el amor propio del narrador bien informado y el coraje del revolucionario sin éxito. La reflexión más importante sobre el sentido de los hechos históricos proviene, no obstante, del mismo protagonista narrador, quien afirma que el pueblo "se engrandece o se degrada a los ojos de la Historia según las circunstancias". Las consecuencias y los hechos bautizan los acontecimientos haciéndolos infames o sublimes. Cuando los tiempos dicen "interés nacional", la fecha es bendita y se llama Dos de Mayo. Cuando, por el contrario, los tiempos dicen "política", "guerra civil", la fecha es maldita y se llama diecinueve de septiembre (Parte I, Cap. I, O.C., V:1210). La crítica de dicha interpretación de los acontecimientos históricos según las circunstancias, es decir, según, la ideología, anticipa la metamorfosis espiritual que lleva a Guerra a intentar redimir la sociedad mediante la práctica de la doctrina tolstoiana de la no resistencia al mal: la distinción entre hechos sublimes y hechos infames no considera el principio

humanitario para el cual unos y otros sucesos son transgresión ("Considera, que en el fondo, todo es lo mismo"). En el caso del Dos de Mayo se convierte la fecha en bendita sin que "importe reventar a un francés en medio de la calle", que "agonice pataleando, lejos de su patria y de los suyos" (Parte I, Cap.I, O.C., V:1210).

El carácter subjetivo (ideológico) del engrandecimiento o degradación del pueblo en la Primera Serie, representada en este caso por El 19 de marzo y el 2 de mayo, es pues, descubierto por un personaje de las "novelas contemporáneas". La repugnancia de don Gabriel Araceli por los deseos perturbadores constituye, esta vez, la principal "circunstancia" que determina la doble valoración de los movimientos populares. Estos son sublimes cuando su fin es defender la nación y monstruosos cuando su fin es alterarla.⁹ La objetividad de la historia narrada en la Primera

9. Toda la obra novelística de Galdós está orientada, según Regalado García, en favor del Stato Quo de la Restauración y contra los dos mayores peligros que la amenazaban, "la revolución política y el cambio de la estructura social propugnado por las aspiraciones del cuarto estado, encarnadas en la ideología de socialistas y anarquistas. La sucesión de sus novelas presenta al autor como creyente liberal en la ley del progreso, pero el examen detenido de sus ideas permite descubrir en el fondo del liberal vetas de conservador y de tradicionalista (1966:193). Esto explicaría que en la representación de la Guerra de Independencia condene a franceses, afrancesados y guerrilleros. Todos ellos "amenazaban, aunque de manera diferente, la unidad de la nación, la legitimidad y el orden, como en su tiempo condenaba por las mismas razones a carlistas, federalistas y obreros de la Internacional" (Regalado García 1966:81). Sobre la crítica negativa, predominantemente ética, de Regalado García al "mito del Galdós patriótico, símbolo del liberalismo humanitario", es conveniente recordar la opinión de Paul R. Olson: "It is clear, then, that we must take exception to many of Regalado's views, particularly his concept of the realist novel itself and his insistence on judging the work of Galdós in terms of a fixed political and social ethic rather than with a more consistently historical and literary perspective" (1970: 278).

Serie es una ilusión. El miedo del ciudadano honrado durante el período revolucionario 1868-1874 se inscribe de tal modo en su escritura que los sucesos históricos dejan de ser "puros hechos" para convertirse en significantes que el historiador organiza artísticamente para exhibir el contraste, según el interés (paz, unidad, orden), entre el pueblo admirable y el pueblo repugnante, entre la tormenta heroica y la tormenta monstruosa.

La idea según la cual es la ausencia la que señala la ideología (Hamon 1982:102-125), permite comprender, por último, la importancia de lo no dicho en El 19 de marzo y el 2 de mayo para percibir su carácter de texto literario -no histórico- que contribuye a difundir, mediante la interpretación de los sucesos según las circunstancias, el mito del heroísmo patriótico del pueblo airado y, a la vez, el mito de su incapacidad política. Las ausencias en relación con la historia son, en efecto, significativas. En el relato de la conspiración de Aranjuez es notorio que el narrador selecciona los acontecimientos -contrarios al interés nacional"- que muestran el espectáculo ignominioso de los gobernantes españoles disputándose el poder como mozas del partido¹⁰ y el

10. "Galdós escribe la Primera Serie de los Episodios con una idea de la nación que rechaza identificarse con la del Estado, ya que éste fue el que se desacreditó por su enorme ineptitud durante el reinado de Carlos IV y la Guerra de la Independencia . . . Este patriotismo que vibra intenso a lo largo de toda la primera serie, de la que forma el tema capital, acredita la victoria al pueblo y no al Estado en las luchas contra Napoleón. Por esto la generación de Galdós vio en la Guerra de Independencia el resurgir de un pueblo 'al nivel de los tiempos', después de un largo período de postración, como lo hizo observar Valera al escribir en la Revista de España que al pueblo español 'bien puede sobrecogerle un desmayo, pero nunca la muerte' " (Regalado García 1966:23).

espectáculo repugnante del pueblo airado o grosero instrumento del partido fernandino. Esto significa silenciar, no decir, que el motín fue el "primer síntoma evidente de que el humor político y social había cambiado en España" (Vicens Vives 1960:181). El narrador de la Primera Serie habla de una nueva época sólo en Bailén, el Episodio en donde la desaparición de un mundo y el surgimiento de otro se simboliza sobre todo en la inutilidad de la espada de "dibujos de plata y oro", pero llena de orín que Diego de Rumblar cambia en la guerra por el sable sin "letre-ros, ni cabecitas, ni garrapatos, ni nada, pero que corta que es un gusto" (Cap.XXI, O.C., I528). Un personaje de esta misma novela privilegia la interpretación revolucionaria de los sucesos de Aranjuez cuando los ubica en la serie de acontecimientos de 1808 que prueban la existencia de una voluntad superior a la voluntad del rey. Se trata, sin embargo, de un personaje desvalorizado ideológicamente por el texto. El narrador recuerda irónicamente la fascinación que Luis de Santorcaz, el afrancesado, ejercía en el "mayorizguito" de Rumblar, señalando, además, que aquel hombre incomprensible y sospechoso le producía entonces una secreta, inexplicable antipatía. La presencia negativizada (cuarto Episodio) y la ausencia ostensible (tercer Episodio) de la valoración de la importancia revolucionaria de la tormenta de Aranjuez son sólo dos de los modos de exclusión que permiten a don Gabriel Araceli construir, sin contradicciones, la historia de la metamorfosis del vulgo en monstruo utilizado como grosero instrumento de ambiciones palaciegas. El narrador de la Primera Serie es, sin duda, el heraldo de un mundo nuevo, pero lo que anuncia no es la misión histórica del pueblo airado, sino de la clase social que, especialmente en la época de publicación de los Episodios,

se singulariza por el miedo al fuego en las manos del vulgo,¹¹ que en el motín de Aranjuez, "verdadero jalón inicial de la revolución española" (Jover Zamora 1970:517), derribó conjuntamente a Godoy y a Carlos IV.¹²

El relato de la insurrección de Madrid se singulariza por ausencias igualmente significativas. Araceli narra la sublime resistencia del 2 de mayo reiterando varias veces su carácter impremeditado: las personas de "uno y de otro sexo y de todas las clases de la sociedad" se reúnen espontáneamente, convocadas por uno de esos llamamientos morales que no provienen de ninguna voz oficial (Cap.XXVI). El resultado asombroso de la multitud procurándose cualquier arma para matar podría hacer pensar en la existencia de una conjuración silenciosamente preparada, pero el arsenal de aquella guerra "imprevista y sin plan, movida

11. Sobre la "inseguridad burguesa" en el período revolucionario de 1868-1874, época en que el honorable ciudadano Araceli cuenta su vida, es válida la siguiente afirmación de Jutglar (1969,II:26): "La experiencia revolucionaria de 1868-1874 . . . supuso un 'shock' sumamente negativo en la dinámica social y mental de las burguesías hispanas. La crisis abierta en este período produjo una completa catalización del sentido burgués en España, efectuada fundamentalmente en la perspectiva de 'inseguridad' . . . El miedo fundamentalmente presidió la acción burguesa y condicionó el gran repliegue del último cuarto del siglo XIX. De este mismo autor puede leerse también 1969,I:191-316 y 1971:165-209.

12. La importancia histórica del "acto de presencia" del pueblo soberano en la "revolución nobiliaria" o "revuelta de los privilegiados" es señalada también por Carlos Corona en su libro Revolución y reacción en el reinado de Carlos IV (1957:384): "La elevación al trono de Fernando VII fue, evidentemente, revolucionaria; el Príncipe de la Asturias tuvo que asomarse al balcón del Palacio para sosegar al 'pueblo'; el rey Carlos IV, asustado por el ruido, los gritos y la ebullición de las pasiones, cuando con una orden suya delante de un regimiento-dice Caballero en su versión del motín- hubiera disuelto los alborotos, abdicó; el 'pueblo' le hizo abdicar. El pueblo soberano había hecho acto de presencia, cuando menos a efectos polémicos con una voluntad política muy diferente a la mostrada en Madrid y provincias, cuando el motín de Esquilache hizo huir a Carlos III; porque en Aranjuez hizo quebra la autoridad real".

por la inspiración de cada uno", estaba en las cocinas, bodegones, almacenes, tiendas de armas, posadas y herrerías. Daoíz y Velarde son los dos oficiales oscuros que en un día, en una hora, se anticiparon a la declaración de guerra por las Juntas, haciéndose, por inspiración de sus almas generosas, "instrumento de la conciencia nacional"(Cap.XXIX). El propósito de narrar una tormenta popular singularizada por la unidad sin discrepancias de ningún género, por la impremeditación, por el triunfo absoluto de los intereses nacionales sobre los intereses particulares, explica que Araceli expulse de su historia todos los signos de premeditación. No dice, por ejemplo, que un grupo de conjurados temerosos del regreso de Godoy aprovechó el "sentimentalismo popular" para echarse sobre el francés (Vicens Vives 1960:182) o que el levantamiento del pueblo madrileño fue preparado por algunos oficiales de artillería, entre ellos, los capitanes Pedro Velarde y Luis Daoíz (Jover Zamora 1970: 518). La escritura de la resistencia unánime, impremeditada, espontánea; de la unidad sin discrepancias de los defensores del hogar sagrado o de la generosidad sublime del pueblo convertido en instrumento de la conciencia nacional, es, por consiguiente, una escritura que no revela -en el sentido de descubrir o manifestar lo ignorado o secreto (R.A.E. 1970:1145)- lo que el mito patriótico impide percibir. Por el contrario. Reproduce sin distanciamiento crítico los velos que permiten ocultar -por respeto o veneración de las representaciones predominantes sobre el patriotismo ideal de los insurrectos del 2 de mayo- lo que, inversamente, descubre el relato del 19 de marzo: los intereses particulares. Un historiador francés hablará de ellos en su libro sobre Napoleón publicado en 1965:

Dès le 15 juin, Sheridan, au nom des whigs si longtemps favorables à la Révolution française, salua la révolte de l'Espagne comme inspirée par les propres principes des Français qui, les ayant violés pour s'abandonner à l'oppression, les voyaient se retourner contre eux. L'aristocratie européenne ne fut pas dupe: sans doute l'insurrection espagnole était populaire et, à ce titre, lui inspirait même une secrète méfiance; en fait, excitée et dirigée par la noblesse et le clergé, elle défendait cependant l'Ancien Régime en même temps que la nation et montrait comment les classes dominantes peuvent tourner le sentiment patriotique au profit de leurs intérêts particuliers. N'ayant pas su jusqu'alors faire triompher sa cause, l'aristocratie, en tous pays, se garda bien de dénoncer l'équivoque et accueillit avec transport le secours qui lui tombait du ciel (Lefevre 1965:272).¹³

El estudio de las tormentas populares narradas en El 19 de marzo y el 2 de mayo muestra, por consiguiente, que esta novela de Galdós reproduce el mito que degrada a las multitudes airadas y a la vez el mito que las engrandece. Las reflexiones de Angel Guerra sobre las circunstancias que hacen distinguir fechas infames y sublimes evidencian que un personaje del mismo escritor es el encargado de desenmascarar el carácter arbitrario, subjetivo, de la doble representación de los sucesos históricos protagonizados por el pueblo airado. La Primera Serie leída por Angel Guerra se singularizaría por distinguir dos clases de

13. Vicens Vives hace una precisión importante cuando señala que el pueblo español combatió por unos ideales "concretos y primarios: por su casa, por su Dios y por su rey: en definitiva por el país" (1960:183). Sería un craso error "ignorar el fermento de renovación social, incluso la tendencia antiaristocrática, que estimulaba a los garrochistas de Bailén, a los somatenes del Bruch o a los guerrilleros zaragozanos" (1960:183). Lo velado por don Gabriel Araceli es, en este caso, el deseo de reforma política y social de sus personajes. Los protagonistas de Bailén y Zaragoza, por ejemplo, no sueñan con la renovación social. Juan Martín el Empecinado muestra que el narrador de la Primera Serie silencia también la importancia revolucionaria de la guerra de guerrillas, en la cual Artola descubre la "profunda realidad de la victoria del pueblo español en la guerra de Independencia" (1964:12-43).

tormentas populares que en el fondo son lo mismo: transgresión. Esto es válido en un sentido, pero no completamente, pues el desenmascaramiento, la desaparición de los límites entre tormentas benditas y tormentas infames, se produce en el interior mismo de la Primera Serie, especialmente en Bailén, Gerona y La batalla de los Arapiles. La "religión de la Humanidad", también predominante en los Episodios de 1873-1875, termina desmitificando la ideología que opone en El 19 de marzo y el 2 de mayo la ira sublime y la ira monstruosa. La metamorfosis de los combatientes en monstruos es el principal tema desenascarador. En La batalla de los Arapiles, por ejemplo, los personajes que luchan por la patria ya no se distinguen de los conspiradores de Aranjuez. Unos y otros son protagonistas de Bestiario y no de Epopeya.

CAPITULO 4

EL RECHAZO DE LA REPRESION DE LAS VOCES AMOROSAS

La afirmación según la cual la Primera Serie de Episodios es la "más alta epopeya que un escritor hubiera podido concebir para su tierra" (Donoso 1925:214) o la "epopeya de Juan Particular" (Lewis 1968: 295); la interpretación de Zaragoza como "poema épico más que otra cosa" (Montesinos 1968, I:112) o "canto épico a una ciudad inmortal" (Alvar 1970:177) y la definición de Gerona como novela con todos los elementos de una epopeya (Domínguez 1977:154), representan el tipo de lectura que impide percibir la singularidad narrativa de las novelas y dramas galdosianos cuya materia es la muerte del hombre por el hombre. Es posible decir que el escritor es un fiel guardián de la memoria de la patria (Alvar 1970:178), que predica el nacionalismo (Regalado García (1966: 82) o que sus protagonistas evocan muchas veces a los héroes de los poemas épicos, pero leer los diez primeros Episodios como Epopeya es un error crítico sólo explicable por el uso arbitrario del término, por la reducción del género épico a características secundarias o no específicas (narrador omnisciente, un héroe, objetividad, asunto grande y solemne, vastedad del mundo, predominio del valor, etc.).

El procedimiento de la duplicación interior (relato dentro del relato) permite inscribir en Gerona la semejanza y a la vez la diferencia entre el Episodio y la Epopeya. Don Pablo Nomdedéu, el médico que

critica la resistencia sin límites de la ciudad, escribe los horrores y sublimidades del sitio en su Diario de todos los días. El lector no conoce este relato de modo directo, pero sabe los efectos que su lectura produce en Josefina. La desventurada hija del médico se "embelesa" y "muere", se admira y a la vez se aterra con la tragedia bélica narrada en el "malhadado diario" y en la noche no duerme imaginando batallas en las calles, el ruido de las bombas, el resplandor de los incendios y los ríos de sangre que enrojecen el Ter y el Oná. Es evidente que en este Diario, igual que en Gerona, la guerra no es espectáculo hermoso, fiesta de plenitud o principio de regeneración. La lectura de un relato con las características propias de la epopeya habría provocado admiración, pero no espanto; embeleso, pero no muerte. El texto épico, enemigo de la ambivalencia y de la ambigüedad (Kristeva 1976:56-62), programa su lectura de modo siempre unívoco: La Araucana canta el valor de europeos y americanos; La Jerusalén liberada canta las armas pías y al guerrero que liberó el Santo Sepulcro; Arauco domado canta el "valor, los hechos, el gobierno" de García Hurtado de Mendoza; La Austriada, en fin, canta las armas de Felipe II. Los Episodios de la Primera Serie, por el contrario, no quieren ser leídos como epopeyas canónicas. Proponen ser percibidos como novelas de guerra que surgen a la vez del llanto y del canto, del espanto y del asombro, del mismo modo que sucede en el Diario escrito por Nomdedéu, leído por Josefina y utilizado por Araceli para reproducir con "toda fidelidad" la narración de Andrés Marijuán incluida en el séptimo Episodio. Esta singularidad está sugerida, por lo demás, en la novela inmediatamente anterior, cuando Araceli afirma que Zaragoza es una ciudad digna de ser cantada por Homero (epopeya) y llorada por

Jeremías (tragedia). La Primera Serie propone así su especificidad dentro de la poesía épica: epopeya trágica o épica del martirio.

Los estudiosos de los Episodios han señalado que las historias de Gabriel e Inés, de Santorcaz y Amaranta, de Agustín y María, entre otras, muestran que el amor es un poder que puede cambiarlo todo (Rodríguez 1967:52-75), pero no han precisado la función antiépica de la presencia de esta fuerza en el interior de las novelas que, según la opinión predominante, tienen todos los elementos de la epopeya. Zaragoza, Bailén y Gerona narran historias de "heroísmo sobrenatural" o "heroísmo sublime" y sin embargo, no pertenecen a la misma serie que la Iliada, Chanson de Roland, La Jerusalén liberada, La Florida o el Romancero de la guerra de África. Representan, por el contrario, los tres momentos de la Primera Serie en los cuales diversas historias de amor a la dama, a los hijos o a la humanidad consuman en la escena de la escritura el rechazo del Episodio a la represión de las "voces amorosas" ejercida por los poemas en los cuales Venus y Amor no "alcanzan parte" donde sólo domina el iracundo Marte.

"Bailén" o la rebelión de Venus contra Marte

La tensión entre lo público y lo privado, tenuemente perceptible en Trafalgar, cuando el narrador pide disculpas por contar cosas que sólo a él interesan, se advierte con nitidez ya en El 19 de marzo y el 2 de mayo, donde el entusiasmo patriótico de Araceli es atenuado constantemente por la memoria de su amada. Aunque la novela narra el predominio de los intereses de la patria sobre los del individuo, es notoria la diferencia entre el heroísmo de Araceli y el heroísmo de los

mártires que mueren por la nación sin preocuparse de sí mismos y de los suyos. El narrador dice que obró enérgicamente en pro de la patria, pero reconoce que en aquella ocasión memorable pudo haberse puesto en el nivel de los demás si el recuerdo de Inés, prisionera en la funesta casa de los Requejo, no hubiese disminuido su valor a cada instante. Análogamente al comienzo del relato, donde la historia privada predomina sobre la historia pública, la conclusión del texto es también significativa. Araceli no agoniza evocando la patria invadida sino sintiendo un chisporroteo colosal que difunde la imagen de Inés en doscientos mil millones de luces.

La ya clásica declaración del narrador de El equipaje del rey José (1875), según la cual nada es indigno de la narración, no es la primera vez que Galdós se enfrenta teóricamente con la cuestión de la "grande y pequeña historia en su paralelismo, en sus interferencias y en sus mutuas relaciones dialécticas" (Hinterhäuser 1963:108). La "apología de la historia privada y personal frente a la Historia nacional y universal" (Hinterhäuser 1963:242), incluida en la "inoportuna digresión" del capítulo VI de El equipaje del rey José,¹⁴ sólo reproduce la tensión que constituye la materia narrativa misma del capítulo XXVIII de Bailén (1873), el Episodio de la Primera Serie en el cual la protesta de los poderes creadores contra los poderes destructores tiene uno

14. "¿Y por qué no? ¿Por qué hemos de ver la historia en los bárbaros fusilazos de algunos millares de hombres que se mueven a impulsos de una ambición superior, y no hemos de verla en las ideas y sentimientos de ese joven oscuro? Si en la historia no hubiera más que batallas; si sus únicos actores fueran las personas célebres, ¡cuán pequeña sería! Está en el vivir lento y casi siempre doloroso de la sociedad, en lo que hacen todos y en lo que hace cada uno . . ." (Cap.VI, 0. C., I:1199).

de los momentos de mayor desarrollo, equiparable a los producidos en Aita Tettauen, cuyo protagonista, horrorizado por el espectáculo de la guerra y por la ferocidad con que unos y otros hombres acuden a matarse, aprende que la guerra va contra la humanidad, como el amor en favor de ella (Parte Tercera, Cap. III, O.C., I:289).

En los momentos más sublimes de la lucha por la libertad de España en Bailén Araceli encuentra un caballo abandonado. Revisa las alforjas con la esperanza de encontrar cualquier cosa de comer y halla un envoltorio de papel y tres cartas con "sobrescrito", cuya lectura le revela que Santorcaz, uno de sus compañeros, es el propietario del caballo y que está relacionado con la aristocrática dama que lo introdujo en la corte de Carlos IV. La serie de hallazgos, elemento folletinesco profusamente utilizado por Galdós en los Episodios (Montesinos 1968, Hinterhäuser 1963, Beyrie 1980), llega a su clímax cuando el joven soldado abre el envoltorio y encuentra el retrato de Inés. El relato de la contemplación de la efigie y de la lectura de las epístolas es de tal modo imprevisto que el narrador se dirige varias veces a sus lectores para justificar la irrupción de una temática amorosa en pleno relato de una historia bélica. No se trata en este caso del breve diferimiento ocurrido en el comienzo de El 19 de marzo y el 2 de mayo ni del cambio de una materia por otra, mecanismo perceptible en el capítulo XIII del mismo Bailén. Se trata de la inclusión impertinente de los "asuntos de dos o tres personas que no habían de decidir la suerte del mundo" en el momento más terrible de uno de los combates más importantes en la historia de las guerras europeas. Araceli sabe que debería hablar sólo del esfuerzo sobrehumano de la patria, pero varias veces pone deliberadamente en

primer término la narración de las guerras interiores de las "fuerzas terribles" que se hallan en el espacio silencioso del pensamiento del protagonista. El combate entre españoles y franceses deja de ser la materia de la escritura. El lugar ocupado por Marte en los relatos épicos canónicos pasa a ser un lugar ocupado también por Venus. No sólo eso. La escena de la escritura se convierte en el espacio de la pugna de la historia privada por usurpar el predominio narrativo de la historia pública. Después del relato de esta batalla literaria, el título Bailén, además de designar el episodio bélico que destruyó el mito del poder incontrastable de Napoleón, señala también un episodio importante en la historia del soldado que exalta los intereses del individuo en los momentos mismos del predominio ostentoso de los intereses patrióticos y a la vez en la historia de las contiendas literarias del narrador que reivindica en el interior mismo de un relato de guerra el derecho de los asuntos íntimos a ocupar un lugar privilegiado en el espacio novelesco.

Yo estaba completamente absorto en aquel asunto de interés íntimo: yo no atendía a la batalla; yo no hacía caso a los cañonazos; yo no me fijaba en los gritos; yo no apartaba del papel los ojos (Cap. XXVIII, O.C., I:542).

Su lectura, absorbiendo mi atención, me distraía de la batalla. El fragor de ésta zumbaba en mis oídos como el rumor del mar, a quien generalmente no se hace caso desde tierra (Cap. XXVIII, O.C., I:542).

¿Hemos de sobreponer el interés de los conjuntos lanzados a bárbaras guerras al interés del inocente individuo que a solas lucha por el bien y por el amor? . . . Si es egoísmo, confieso mi egoísmo... Si no quieren ustedes enterarse de ello, no se enteren; pero es mi deber decir que la carta concluía así (Cap. XXVIII, O.C., I:544).

¿Sucumbiría España?... No, no es posible asistir indiferente al espectáculo de tan sublime esfuerzo, ¡oh patria!, pero te confieso que yo rabiaba por conocer al autor de aquella carta que tenía en mi mano... cuando consideré que

aquel contendría revelaciones importantes, me dominó de tal modo la curiosidad, que por un instante desapareciste de mi espíritu, ¡oh hermoso rincón de tierra destinado más de una vez a ser equilibrio del mundo!...Adios España; adios, Napoleón; adios, batalla de Bailén (Cap.XXVIII, O.C., I:545).

Es posible afirmar que Bailén es la novela de la Primera Serie que narra la desaparición de un mundo anacrónico (simbolizado en la espada llena de orín de los aristocráticos Rumblar) y el advenimiento de un mundo nuevo que reconoce el mérito de los hombres sin nombre; que contribuye a difundir el mito moderno según el cual las naciones son invencibles o que alaba el entusiasmo patriótico capaz de convertir a un enano en un gigante terrible. Ninguna de estas lecturas, en las que las distracciones del protagonista (historia) y las interrupciones del narrador (discurso) se consideran una simple reiteración del motivo del "autoaislamiento de la Historia" o "un factor formal puramente anecdótico", permite precisar, sin embargo, la función transgresiva de Bailén dentro de la serie narrativa que exalta en Occidente las glorias militares. La potencialidad crítica del Episodio, velada por su reducción a la Epopeya, se advierte sólo cuando es leído como texto que rechaza explícitamente, en la historia y en el discurso, el predominio ostentoso de las voces guerreras. La coherencia artística del capítulo XXVIII, su función narrativa, se hace entonces evidente. Las distracciones del protagonista y las interrupciones del narrador son inverosímiles o impertinentes cuando se privilegia la lectura patriótica del Episodio, pero no cuando se lo lee como momento de la Primera Serie en que la escritura se libera de la represión temática ejercida por un código en el que Venus y Amor no alcanzan parte (La Araucana) o en el que no es cosa justa hablar de suavidades

en la aspereza (Os Lusíadas). El lugar en que esta liberación se produce es en el relato de la batalla que prueba que los "ejércitos sucumben, pero que las naciones son invencibles". Ello está evidenciando que el interés de narrar la historia de la patria preocupada del honor y de la gloria está limitado en la Primera Serie por el interés de narrar la historia del individuo ("grano de arena no conglomerado con la montaña") que a solas lucha "por el bien y por el amor. La tensión entre la religión de la patria y la religión de la humanidad, constitutiva de los relatos de guerra escritos por Galdós, se ha materializado, en este caso, en la presencia problemática de dos deseos narrativos contrarios. El discurso mismo de Bailén se convierte en el espacio donde pugnan intereses opuestos, donde el escritor Araceli se rebela contra las restricciones patrióticas (nacionalismo épico) y literarias (epopeya) que prohíben pensar (historia) y hablar (discurso) de "suavidades" en el tiempo y relato de "asperezas". Zaragoza y Gerona desarrollan trágicamente esa tensión en el nivel de la historia. La pregunta de Araceli que opone el poder creador del amor al poder destructor de la guerra no necesita respuesta explícita. Las novelas de la Primera Serie que privilegian las voces amorosas en pleno relato de las voces guerreas la responden en la escena misma de la escritura.

¿Hemos de sobreponer el interés de los conjuntos lanzados a bárbaras guerras al interés del inocente individuo que a solas lucha por el bien y por el amor? ¿Hemos de sobreponer el interés de la guerra, que destruye, al del amor, que crea y aumenta y embellece lo creado? (Bailén, Cap. XXVIII, O.C., I: 544).

La escritura de los mundos desordenados

Galdós contribuyó a difundir en España el mito del heroísmo numantino de Zaragoza y Gerona escribiendo dos novelas que representan paradigmáticamente el tipo de relato bélico que podría denominarse epopeya trágica o épica del martirio. La superabundancia de momentos admirables ("sublimidades del valor", "hazañas maravillosas", "resistencia hasta límites increíbles") y momentos horrorosos ("desolación espantosa", "espectáculo terrible") evoca las leyendas de los tiempos antiguos y a la vez las destrucciones horribles de Numancia, Jerusalén o Sagunto. La interpretación numantina de los sitios, explícitamente formulada por Araceli en Zaragoza, no es, por lo demás, privativa de Galdós. Se trata, por el contrario, de uno de los mitos patrióticos más difundidos en España y también en Francia. Francisco Pi y Margall y Francisco Pi y Arsuaga recuerdan por ejemplo, que Thiers dijo que "ningún otro sitio podría presentar la historia moderna que se pareciese al de Zaragoza; para encontrar en la antigua escenas semejantes a las que allí ocurrieron, sería preciso remontarse a tres ejemplos: Numancia, Sagunto o Jerusalén" (Pi y Margall y Pi y Arsuaga 1902:447).

Los críticos han advertido con razón que Zaragoza y Gerona son textos que plantean una de las interrogantes típicas del siglo XIX, esto es, si el motor de la historia es el héroe o es el pueblo. José Scraibman, por ejemplo, dice que en esta dicotomía Galdós opta por el pueblo, haciendo además un sugerente análisis literario de Gerona, especialmente de la "estructura topológica" circular y del cervantinismo perceptible en el empleo de la ironía, en la fuga de la realidad por la

imaginación (Josefina) y en el mecanismo del "relato dentro del relato" (Scraibman 1976:4-7). Galdós tendría dos propósitos en el séptimo Episodio: "contar la valentía de los españoles ante un ejército muy superior, y sacar una lección 'moral' que va más allá de un patriotismo ciego y nacionalista" (Scraibman 1976: 5 y 6). Alfredo Rodríguez hace una precisión importante sobre la preocupación galdosiana por el sujeto de la historia. El pueblo y el héroe son presentados como fuerzas históricas en Zaragoza y Gerona, pero el factor principal es diferente en cada Episodio. Palafox y Alvarez de Castro representan esta distinción cualitativa. El primero personifica la voluntad popular de Zaragoza, la que podría haberse personificado en otra persona, pero siempre de modo heroico. Alvarez de Castro en el otro extremo es en sí mismo la voluntad de resistencia; el dominador y no el representante de la ciudad (Rodríguez 1967:39). La presentación contigua de los dos sitios, su yuxtaposición en la secuencia de las reconstrucciones históricas de Galdós tendría su explicación. El objeto de la contigüidad narrativa sería poner de relieve el contraste de las dos perspectivas históricas y cualificar así la noción ampliamente admitida de una Guerra de Independencia estrictamente popular (Rodríguez 1967:39).

Igualmente interesante para la comprensión de las novelas de ciudades son las breves observaciones de Beyrie sobre la ley del contraste que regiría las relaciones de Zaragoza y Gerona: el autor se impuso la tarea de obtener efectos distintos a través de una situación rigurosamente idéntica (el sitio de jna ciudad). Así, la séptima novela es la antítesis de la sexta. En Zaragoza resuena sin cesar el fragor de las batallas. Gerona, relato de historias de niños y mujeres,

desarrolla, por el contrario, la perspectiva de los civiles sometidos a una agonía silenciosa. Montoria, el héroe de Zaragoza, reprime sus sentimientos paternos. Nomdedéu, el médico de Gerona, valora, sobre todo, la salvación de Josefina. La imagen fugaz pero insistente del niño abandonado en las ruinas de Zaragoza prefigura la historia de los niños huérfanos de Gerona (Beyrie 1980:189-190).

Los estudios específicos ya realizados sobre Zaragoza permiten vislumbrar por qué no es posible admitir la tesis según la cual el sexto Episodio no es "otra cosa que el canto épico a una ciudad inmortal" (Alvar 1970:84). El análisis de la historia que aporta interés dramático a la lucha angustiada y trágica de Zaragoza (Rodríguez 1963:95) y, sobre todo, la definición del texto como la mejor novela realista de Galdós (Gilman 1952:175), evidencian en más de un sentido la arbitrariedad de la reducción de Zaragoza a un poema épico más que otra cosa (Montesinos 1968, I:112). La opinión predominante está representada, en todo caso, por el estudio de Elba M. Larrea (1964:261-270), para quien "la Historia adquiere actualidad a través del relato de Araceli que presenta en cruzamiento a veces simbiótico, rasgos de epopeya disueltos en la novela histórica realista" (Larrea 1964:262). Zaragoza así leída es una novela histórica en la que el sentido del heroísmo tiene caracteres épicos "revelados en ese darlo todo, hacienda y vida", en ese existir glorioso donde todo aparece deslucido, sin importancia frente a los ideales heroicos que se sostienen con la "ilusión, con la fuga de lo real cuando todo está perdido" (Larrea 1964:270).

La guerra no es en la Primera Serie una "representación estética por la cual los hombres se hacen gratos a los dioses" ni una "fiesta de

plenitud y pubertad, engendrada en un exceso de energías" (Cansino-Assens 1916:177). Los personajes de las epopeyas trágicas de Galdós pueden existir en los "infinitos espacios de lo ideal", ser paradigmas de altruismo patriótico, pero el realismo novelesco, en el sentido de Gilman, limita el proceso mitificante, permitiendo la irrupción en el espacio novelesco de personajes que problematizan el predominio de los valores heroicos simbolizados en los lemas "Zaragoza no se rinde" o "que se salve el honor nacional, aunque perezca mi único heredero" (Cap. XXVI, O.C., I:743). La lectura que privilegia la semejanza del Episodio con la Epopeya es válida cuando se emplea para singularizar el entusiasmo patriótico de Zaragoza, personificado por José de Montoria (Rodríguez 1963:97), Palafox, don Roque, Manuela Sancho, Pirlí o el tío Garcés. No lo es cuando impide percibir en toda su intensidad la dimensión trágica del texto, la que, en el nivel de la historia privada, no se reduce, por lo demás, a los desdichados amores de Agustín y María. Tal vez es posible afirmar que toda la trama de Zaragoza se halla relacionada, de un modo u otro, con el teatro de Shakespeare (Rodríguez 1963:91), pero es necesario prevenir el riesgo de que esta percepción de la novela de los mundos desordenados por la ira de los hombres oculte o perturbe la comprensión de la importancia narrativa de las historias de Leocadia Sarriera, del niño abandonado o del sargento que debe ordenar el fusilamiento de Candiola. Los dramas de estos personajes no son siempre reductibles a los temas de Romeo y Julieta y Mercader de Venecia, reelaborados en la novela, ni se inscriben en las dos alternativas históricas -"rendimiento egoísta o tesón abnegado frente al sitiador francés" (Gilman 1952:188-191; Rodríguez 1963:95)- representadas en la enemistad de las familias

Candiola y Montoria. Significan especialmente la irrupción en el espacio heroico de las voces reprimidas, excluidas o censuradas en los poemas en que todo se sacrifica a la gloria. No sólo el trágico amor de Agustín y María tiene la función de otorgar interés dramático a la lucha angustiada de Zaragoza. También la tienen los dramas de Leocadia, del niño abandonado o del sargento. Todos ellos evidencian que Zaragoza se singulariza entre las novelas de su serie por exhibir dramáticamente la contradicción entre el interés de la guerra, "que destruye", y el interés del amor, "que crea y aumenta y embellece lo creado".

El contraste entre el relato de Pepe Pellejas, Sursum Corda, y el relato de Gabriel Araceli tiene particular importancia para precisar el modo de inscripción del Episodio en la serie épica occidental. La novela comienza cuando cuatro patriotas llegan a la ciudad después de haber logrado fugarse de las columnas de prisioneros llevados a Francia. Extenuados, sin dinero, encuentran asilo en las ruinas del monasterio de Santa Engracia, donde también duermen varios mendigos. El día siguiente preguntan a uno de ellos la dirección de José de Montoria. El hombre es Sursum Corda, el infeliz lisiado que les narra la historia del sitio anterior mientras caminan por Zaragoza. Las hazañas narradas son sobrehumanas: los combatientes sólo piensan en el honor de la ciudad y sólo quieren matar franceses; llueven las bombas y las granadas, pero los patriotas no les hacen más caso que a gotas de agua, flores o mariposas; los muertos sirven de parapeto y los vivos hacen fuego sin parar, su alma "toda balas"; lo que no sea matar o morir es aire. A don Antonio Cuadros, por ejemplo, no le importa nada la destrucción de un convento y cuando es herido mortalmente dice que no ha pasado nada.

Los oyentes interrumpen cada vez la narración para elogiar los hechos sublimes, los ejemplos de puro patriotismo, pero especialmente para que el infatigable narrador les diga la dirección del amigo de don Roque. Desearían escuchar tales sublimidades con el estómago lleno. La oposición entre la grandeza de los personajes del relato de Sursum Corda y el prosaísmo de los cuatro amigos es significativa. Hace percibir las ausencias antiheroicas en el discurso del honor y la gloria. La narración de Araceli se singulariza precisamente por incluir las exclusiones de Pellejas. Su historia también muestra que el valor de los numantinos de los tiempos modernos no es excepción sino norma. Reitera, asimismo, varios de los motivos épicos del relato de Sursum Corda, especialmente el entusiasmo guerrero (Cap. IV), el predominio del interés general (Cap. II, VI, IX, X, XVII, XVIII, XXI, XXII), el gozo de matar enemigos (Cap. VI), la percepción de la batalla como espectáculo festivo (Caps. VIII y IX), el desprecio de la muerte y la ausencia del miedo (Caps. IX, XVII, XXIII). La representación de la guerra es, sin embargo, completamente distinta. La euforia narrativa, predominante en el discurso del mendigo exaltado, desaparece totalmente en el relato bélico de Araceli. Los personajes principales, aun los que más puramente personifican la voluntad de resistencia sin límite, no son "alma toda balas", no se "alimentan" sólo de gloria, no piensan únicamente en matar franceses. Es notorio, en este sentido, el contraste entre José de Montoria en la historia de Sursum Corda (relato de segundo grado) y el mismo José de Montoria en la historia de Gabriel Araceli (relato de primer grado): en aquélla, el generoso zaragozano es presentado en plena exaltación heroica, sólo ocupado en matar enemigos, indiferente a todo lo que no sea el

honor de la ciudad. En ésta, por el contrario, se distancia nítidamente del arquetipo construido por Sursum Corda. Continúa siendo partidario de la defensa a todo trance, "cueste lo que cueste", continúa deseando que se salve el honor nacional aunque perezca su único heredero, pero siente que si muere Agustín también él morirá de tristeza. En el final novelesco Montoria es sólo un padre muy abatido y en extremo melancólico. La historia de su esposa es igualmente significativa. La generosidad de Leocadia Sarriera, en contraste con el egoísta Candiola, está fuera de toda duda. Cuando muere su hijo, no obstante, queda totalmente agobiada. Este es uno de los momentos en que los valores del amor, en este caso, maternales, reprimidos por los valores de la guerra y de la patria invadida, se rebelan dramáticamente contra el predominio ostentoso de los lemas heroicos que prohíben mostrar tristeza por quienes mueren gloriosamente. La desesperada dama afirma la importancia de los intereses del individuo, coincidentes, en este caso, con los de la humanidad, en una escena de intenso patetismo. Su réplica a las palabras del esposo que le pide resignación porque su hijo ha muerto por la patria evidencia que la materia misma del Episodio es la contradicción dramática entre valores públicos y valores privados. La representación trágica de la guerra impide a Gabriel Araceli reproducir sin distanciamiento los mitos épicos (guerra=torneo o fiesta, muerte bella, gozo de matar, etc) y patrióticos (zaragozanos de alma toda balas, desprecio de la materia) del relato de Sursum Corda. Narra el triunfo ostentoso de los valores heroicos, pero no expulsa las voces que rechazan ese triunfo. Las tres negaciones de Leocadia Sarriera son las más explícitas:

--Leocadia-- repitió Montoria, secando las lágrimas que salieron de sus ojos--, vete de aquí, retírate, por Dios. Ten resignación, porque Dios nos ha dado un fuerte golpe, y nuestro hijo no vive ya. Ha muerto por la patria...

--¡Que ha muerto mi hijo!-- exclamó la madre, estrechando el cadáver entre sus brazos, como si se lo quisieran quitar--, No, no, no; ¿qué me importa a mí la patria? ¡Que me devuelvan a mi hijo! ¡Manuel, niño mío! No te separes de mi lado, y el que quiera arrancarte de mis brazos, tendrá que matarme (Cap.XXV, O.C., I:738).

El sugerente análisis de Rodríguez sobre "Shakespeare, Galdós y Zaragoza" ahorra la tarea de precisar los principales mecanismos intertextuales con los cuales el novelista reelabora, con una serie de cambios, los temas de Romeo y Julieta y Mercader de Venecia para "delinear" un desarrollo trágico que complementa el del cuadro histórico. Sin discutir por ahora la posibilidad de distinguir en un texto novelesco los límites entre la historia ("contenido histórico", "cuadro histórico") y la ficción ("fondo novelesco") -lo que no es posible hacer después de que Barthes (1970:48) o White (1980:5-27) han mostrado que el discurso histórico, en este caso, la documentación galdosiana sobre el segundo sitio de Zaragoza (Bataillon 1921:129-141), es esencialmente elaboración ideológica-, es innegable que la historia amorosa y la historia guerrera se hacen gradualmente inseparables: el conflicto de los amantes empieza en un plano relativamente alejado de la lucha histórica, pero las dos dimensiones van estrechándose paulatinamente "y todo lo que afecta a lo uno redundando sobre lo otro, circunstancia que Galdós subraya novelescamente, haciendo recaer sobre Agustín el triste deber de ejecutar a Candiola, el traidor" (Rodríguez 1963:95). La observación es importante porque destaca la función narrativa de la historia amorosa protagonizada

por Agustín y María. Sólo que esta tragedia privada no es sólo el "complemento" de la tragedia pública. Ella representa, del mismo modo que el drama de Leocadia Sarriera, la irrupción en el espacio novelesco de las historias expulsadas del interior de los relatos donde no es "cosa justa" hablar de suavidades en la aspereza (discurso de la gloria).

La contradicción entre el interés del amor que crea y el interés de la guerra que destruye es ya notoria en el primer diálogo de Gabriel con Agustín. La conversación en la huerta comienza con el tema de la guerra y termina con el del amor. El hijo de Montoria confiesa el secreto que se le sale del pecho: está enamorado de María, la hija de don Jerónimo de Candiola, el hombre que la ciudad desprecia por su gran avaricia y su desinterés por las desgracias del primer sitio de Zaragoza. La enemistad de las familias, la diferencia social y la decisión paternal de dedicar a Agustín al sacerdocio, explican la clandestinidad de los amores y que el joven no haya revelado su identidad a la hija de un antipatriota "avaro" y de "mal corazón". El amante no se somete a la interdicción de los zaragozanos, pero tampoco se rebela, limitándose a mantener en secreto su relación. Igualmente reveladora es la conversación sobre el tema de la muerte. Los dos amigos tienen en este momento posiciones distintas. Mientras Araceli declara que sería un honor morir por la patria, aunque la posteridad no los recordara, Montoria dice con tristeza que él no quiere ese tipo de gloria. En el sitio anterior luchó en los puestos de mayor peligro, pero ahora está medroso y el disparo de un fusil lo hace estremecer. Cuando su amigo replica que es natural sentir miedo, el hijo de Montoria confiesa francamente que "esto de morir sin más ni más" le sabe "muy mal". Este es también

el momento en que el capítulo V -especie de programación narrativa de Zaragoza- prefigura un desenlace que el mismo desarrollo novelesco se encargará de decepcionar. Agustín recuerda que María ha dicho que sólo dejará de amarlo cuando la Torre Nueva, siempre inclinada, se ponga derecha. El lector espera que el interés del amor logre triunfar sobre el interés de la guerra. El horizonte de expectativas producido por el discurso amoroso así permite esperararlo, especialmente cuando los jóvenes, reconociendo que todo está lleno de peligros, obstáculos o imposibilidades, reiteran su voluntad irrevocable de unirse. Miran con espanto los fantasmas que se interponen entre ellos, pero sienten que ninguna fuerza podrá separarlos mientras se amen mutuamente. En el lenguaje hiperbólico del amor, Agustín afirma que dejará de querer a María sólo cuando el Moncayo venga caminando a Zaragoza y la reduzca a polvo. La relación del motivo del Moncayo (Cap.XV) con el de la Torre Nueva (Cap.V) es intensa. El texto une dos momentos separados por diez capítulos, indicando de este modo que la mayor fuente de tensión narrativa no está en la lucha misma entre españoles y franceses sino en la pugna entre el poder de la guerra y el poder del amor:

Yo sé que los míos se opondrán; pero mi voluntad es irrevocable. No comprendo la vida sin tí, y perdiéndote no existiría. Eres la suprema necesidad de mi alma, que sin tí sería como un universo sin luz. Ninguna fuerza humana nos apartará mientras tú me ames. Yo me acobardo a veces, y tiemblo pensando en las contrariedades que nos abruman; pero la confianza que ilumina mi espíritu, como la fe de las cosas santas, me reanima. Si por momentos temo la muerte, después una voz secreta me dice que no moriré mientras tú vivas. ¿Ves todo este estrago del sitio que soportamos? ¿Ves cómo llueven bombas, granadas y balas, y cómo caen para no levantarse más infinitos compañeros míos? Pues pasada la primera impresión de miedo, nada de esto me hace estremecer, y creo que la Virgen del Pilar aparta de mí la muerte. Tu sensibilidad te tiene en

comunicación constante con los ángeles del Cielo; tú eres un ángel del Cielo, y el amarte, el ser amado por tí, me da un poder divino contra el cual nada pueden las fuerzas del hombre (Cap.XVI, O.C., I:712).

El desenlace de la historia de amor, coincidente con el de la historia de guerra, representa el triunfo ostentoso de los poderes destructores. Aquello que era imposible, es decir, que la Torre Nueva dejara de estar inclinada y que el Moncayo llegara a pulverizar la ciudad, ha sucedido. La maestría narrativa de Galdós se hace evidente en la nueva reiteración del motivo de la Torre en el capítulo XXIX. En los instantes dramáticos en que Agustín sabe que el padre de María ha sido condenado por traidor y que él debe ejecutar la sentencia exclama con horror "¿no la ves, no ves la torre? ¿no ves que está derecha, Gabriel? La torre se ha puesto derecha. ¿No la ves? Pero ¿no la ves?" (Cap. XXIX, O.C., I:752). Literalmente esto no ha ocurrido, pero así lo percibe el desesperado hijo de Montoria cuando los intereses de la ciudad lo han convertido en enemigo de la persona amada. Los motivos predominantes del discurso amoroso, especialmente los de la Torre y del Moncayo, muestran entonces toda su potencialidad artística, convirtiéndose en símbolos del mundo desordenado por la ira de los hombres. La diferencia de Zaragoza y Romeo y Julieta es tal vez más interesante que su semejanza. En la tragedia de Shakespeare, el interés del amor triunfa sobre el interés de la ciudad, pues Romeo, creyendo que Julieta está muerta, transgrede la orden de destierro decretada por el príncipe después de la muerte de Mercurio y Teobaldo y regresa a Verona con el deseo de suicidarse. El final desdichado de los amantes, casados secretamente por Fray Lorenzo, hace posible la esperanza en un mundo mejor mediante

la reconciliación de las familias enemigas, mediante la transformación de la discordia en amistad. En la novela de Galdós, por el contrario, el protagonista no transgrede el deber supremo que impide la unión amorosa. Cuando María le exige que deje en libertad a su padre, Agustín responde que le pide lo que es imposible otorgar, lo que él no podría dar aunque en pago se le ofreciera la bienaventuranza eterna. Y porque el joven no es un personaje de epopeya sino de novela, el triunfo de los imperativos de la guerra sobre los del amor, en vez de permitir el desarrollo pleno de sus potencialidades heroicas, como ocurre con Eneas en la Eneida o con Tancredo en La Jerusalén liberada, las destruye totalmente. El relato lo muestra primero indeciso sobre la petición de liberar a Candiola; después confesando públicamente su amor y prohibiendo que se injurie a María y, por último, negándose a ejecutar la sentencia decretada por los "hombres de bronce" de la ciudad. El distanciamiento del mundo del honor y la gloria se manifiesta con toda nitidez en la conclusión novelesca. Agustín Montoria no se rebela contra los valores patrióticos que prohíben liberar o perdonar al padre de María, pero rechaza su predominio negándose a seguir luchando por la ciudad en los mismos momentos en que se niega a mandar la sentencia de Candiola. Renuncia al oficio militar y destruye el arma que lo simboliza.

Ya no soy militar; aunque esté delante del enemigo, arrojé mi espada y corro a presentarme al capitán general para que disponga de mi suerte.

Diciendo esto, desenvainó, y doblando la hoja sobre la rodilla, rompióla, y después de arrojar los dos pedazos en medio del corrillo, se fue sin decir una palabra más (Cap. XXIX, O.C., I:756)

Cuando Zaragoza está convertida en la ciudad de la epopeya digna de ser cantada por Homero y llorada por Jeremías, Agustín pide a Gabriel que lo acompañe a enterrar a María, muerta de nada, sin heridas y sin enfermedad. El hijo de Montoria siente que los habitantes de la ciudad estén muertos por las calles, pues desearía llamarlos para decirles que ama a María. No comprende por qué ocultó su amor como un crimen. Sólo sabe que la tierra le es insoportable y que pide en vano el consuelo de Dios. La separación de María, trastorno de la naturaleza semejante al mar en la cumbre de las montañas, a la nieve en las profundidades del océano o a los ríos corriendo por el cielo, lo ha dejado en la soledad más absoluta. Don José de Montoria, el hombre que aún cree que la ciudad debió continuar la defensa, no comprende la solicitud de su hijo por una persona extraña mientras su hermano Manuel yace sin sepultura entre los demás muertos. Las palabras finales de Agustín muestran que ya no es posible la reconciliación con un mundo convertido en universo sin luz. Aun cuando su padre, transfigurado por las desdichas de la familia, le pide hablar sobre lo pasado, su voluntad de ruptura es irrevocable. Saldrá de Zaragoza deseando sólo morir en el monasterio de Veruela. La observación de Rodríguez sobre la cualidad irónico-trágica del desenlace de Zaragoza vale también en esta lectura, excepto que ahora la ironía mayor reside en el hecho de que Galdós reelabora de tal modo Romeo y Julieta que la historia de la apoteosis del interés del amor se transforma en la historia de apoteosis del interés de la ciudad. "Agustín vuelve a la vida religiosa contra el deseo de su padre (cuando éste quiso, él no quería, y ahora que no quiere el padre -por la muerte en guerra de su primogénito- quiere él); y si Julieta parece muerta pero está

viva, María Candiola parece viva pero está muerta" (Rodríguez 1963:96). La técnica del contraste, característica de la escritura galdosiana, se percibe asimismo en otras oposiciones significativas entre la inauguración y la conclusión de la historia amorosa. En el comienzo del relato, por ejemplo, Agustín cree que Dios permitirá el milagro de unirlo con María en un mundo de imposibilidades y no quiere morir sin más ni más. En el final, por el contrario, el mismo personaje siente que Dios no escucha su súplica de consuelo y sólo aspira a morir en el monasterio de Veruela.

La tensión entre el interés de la patria (honor y gloria) y el interés de la humanidad (perdón y compasión) es perceptible también en la conclusión de Zaragoza, momento del texto en que se resuelve el enigma narrativo planteado en el capítulo VII, donde el narrador describe la repulsión invencible producida por Candiola. El contraste entre esta caracterización y la de otros personajes representativos de valores censurados en los Episodios es notable. Mientras la descripción física y moral de Mauro Requejo, el pueblo airado, Fernando VII o Regato, multiplica los procedimientos desvalorizadores, especialmente las analogías zoológicas, la ironía y los términos despectivos, la descripción del traidor reduce estos procedimientos a un mínimo. El narrador hace percibir la antipatía del personaje, su ascendencia judía, que lo disocia un tanto de lo español como tal (Rodríguez 1963:95) o las monstruosas contradicciones entre el padre y la hija, pero también señala que su recuerdo lo hace estremecer de espanto. Rodríguez ha advertido ya que de Candiola, cada vez más patético en su desarrollo, "hemos de terminar por reírnos comprensivamente, más conscientes de todo lo humano que de la maldad del individuo" (Rodríguez 1963:97). No se ha advertido,

empero, que el desarrollo narrativo de Zaragoza puede leerse como la dilucidación del enigma planteado en el capítulo VII y que esta percepción de la novela permite destacar a la vez el riguroso sistema constructivo de Galdós y la dramática participación del narrador-protagonista en la tragedia del traidor.

El capítulo XXX, penúltimo del Episodio, es, en este sentido, de particular interés, pues entonces se descifra el mencionado enigma narrativo: Araceli se estremece de espanto porque él fue el suboficial que sustituyó a Agustín Montoria en la ejecución del padre de María. La escena de la muerte de Candiola evoca escenas análogas a las descritas en las conclusiones de la Chanson de Roland o del Poema de los siete infantes de Lara, pero sólo para exhibir una vez más la diferencia que separa al Episodio de la Epopeya. Los narradores de la muerte de Ganelón y de Ruy Velázquez se identifican totalmente con las leyes épicas que legitiman la ejecución ejemplar del traidor. La muerte de Candiola se inscribe, por el contrario, en la misma serie de cuadros horriblos descritos por Galdós en otros Episodios (martirio del Príncipe de la Paz, muerte de Juan de Mañara, ejecución de Riego, muerte de Vinuesa, etc.), es decir, dentro de los momentos narrativos singularizados por el rechazo moral del narrador. Lo que en este caso produce la repugnancia de Gabriel Araceli no es, por ejemplo, la multitud airada (El 19 de marzo y el 2 de mayo, Napoleón en Chamartín, El Grande Oriente) o el terror absolutista (El terror de 1824), sino la ley militar que obliga a determinar el fin de una existencia extraña. La razón de éste rechazo reside tal vez en lo que Beyrie denomina esencia moral del patriotismo del autor de la Primera Serie. En esta lectura, sin embargo,

se trata de la tensión, constitutiva de la serie, entre los intereses de la patria y de la humanidad. El momento del fusilamiento del traidor no es la única ocasión en que Araceli opone la clemencia, el perdón y la compasión a los valores de la ciudad que ha dejado de ser tolerante o indulgente, pero representa, sin duda, la única vez que lo narrado adquiere explícitamente el carácter de una pesadilla horrible y maldita, de un espectáculo lúgubre y funesto, cuyo recuerdo mortifica y estremece de espanto a su protagonista y a la vez a su narrador. El relato se concentra en el tiempo en que todo está ya preparado y en el que sólo falta la orden de hacer fuego. Todos esperan con ansiedad, pero Araceli no pronuncia la palabra fatídica. La rebelión contra el deber inexorable de matar a un semejante es incluso física. El narrador recuerda con detalle el sudor de su frente, el estremecimiento de su cuerpo y el frío mortal, especialmente cuando la luz de las linternas le descubre una expresión lívida y hosca, un "espanto superior a todos los espantos". La duda, el deseo de no decir "¡Fuego!", son, sin embargo momentáneos. Análogamente a lo sucedido en la historia de Agustín Montoria, la tensión narrativa se resuelve en el triunfo de los intereses de la ciudad. La resistencia a dar la orden permanece puramente interior. Sintiendo que los hombres son vanos hasta en los momentos supremos, el sargento, que disimula su vacilación frunciendo el sueño, despega su lengua del paladar y da la orden de matar. La razón secreta de la narración del sitio es, pues, el deseo de Araceli de exorcizar en la escena de la escritura el recuerdo del horrendo cuadro, planteándolo primero en forma de enigma narrativo, difiriéndolo durante el desarrollo narrativo, y revelándolo finalmente con nuevos estremecimientos de espanto. Se trata,

en síntesis, de un momento privilegiado del relato, especialmente valioso para demostrar que Zaragoza no puede leerse como poema épico más que otra cosa o como novela histórica donde todo aparece deslucido, sin importancia frente a los valores heroicos.

En vano te arrojé, imagen funesta. Te expulsé y vuélves, porque has echado profunda raíz en mi cerebro. No; yo no soy capaz de quitar a sangre fría la vida a un semejante, aunque un deber inexorable me lo ordene. . . Vete lejos de mí, negra pesadilla. Cierro los ojos, me aprieto los párpados con fuerza para cerrarlos mejor, y cuando más los cierro más te veo, horrendo cuadro. Esperan todos con ansiedad; pero ninguna ansiedad es comparable a la de mi alma, rebelándose contra la ley que obliga a determinar el fin de una existencia extraña (Cap. XXX, O.C., I:757)

La historia de la madre que no se resigna porque su hijo ha muerto gloriosamente, la historia del patriota que se niega a defender la ciudad que lo ha convertido en el enemigo de su amada y la historia del sargento que se rebela interiormente contra la ley que lo manda a ejecutar a un semejante son los momentos sólo más dramáticos de la tensión constitutiva de Zaragoza. Las reflexiones sobre el placer de matar enemigos, las escenas de los muertos o heridos que todos miran con indiferencia, el episodio del niño abandonado y las analogías que equiparan los horrores de la guerra con los horrores del infierno, reiteran el mismo rechazo de la escritura a las restricciones temáticas de los relatos regidos por la representación feliz de la guerra. Pueden carecer de interés en la interpretación que privilegia la lección patriótica de la novela ("suprema lección de españolismo"), pero en esta lectura se trata de procedimientos, escenas o reflexiones cuya importancia es similar a la de las historias que problematizan el predominio de los valores de la ciudad. Mediante ellos el Episodio señala una y otra vez que

su modo de inscripción en la serie épica no es la semejanza sino la diferencia.

La exclamación "¡Dios, qué bueno es el gozo por aquella mañana!" con la cual el narrador del Poema del Cid manifiesta su identificación con los ideales que legitiman la muerte del hombre por el hombre, se reitera de una u otra forma en todos los relatos representativos de la epopeya cristiana y de la epopeya nacionalista. La novela de Galdós reproduce el motivo del placer, gozo o alegría de matar, pero lo convierte en objeto de una reflexión que desenmascara el desorden moral impuesto por la guerra. También aquí es revelador el contraste entre el relato de Sursum Corda y el relato de Gabriel Araceli. El narrador de la historia de segundo grado tienen una visión feliz de la guerra. Los franceses no son semejantes sino enemigos cuya muerte no produce compasión. "Fuego en las ventanas, fuego arriba, fuego abajo, los franceses caían como moscas, señores, y a los zaragozanos lo mismo les deba morir que nada... Aquello era matar franceses; lo demás es aire" (Cap.II, O.C.,I:672-673). En el relato de primer grado, por el contrario, el narrador percibe la guerra como trágica transgresión del principio humanitario que prohíbe matar. Por ello su discurso se distancia por igual del deber inexorable que legitima la ejecución de los traidores y del homicidio gozoso del enemigo en los mismos momentos en que los zaragozanos celebran los triunfos con música y bailes y en que luchan orgullosos de ser contemplados por los demás desde las murallas, La reflexión crítica del narrador sólo explicita lo que es notorio en todas las historias bélicas galdosianas: el rechazo de la hinchada satisfacción con que los narradores de batallas dicen con "injuriosa y sacrílega frase" que los

enemigos mordieron el polvo, que es "cosa muy bonita" el espectáculo de su muerte.

Bastantes franceses, sin embargo, quedaron tendidos, y al ver este desenlace de su valentía, los que contemplábamos el lance desde la batería de los Mártires prorrumpimos en exclamaciones, gritos y palmadas. De este modo celebra el feroz soldado en la guerra la muerte de sus semejantes, y el que siente instintiva compasión al matar un conejo en una cacería, salta de júbilo viendo caer centenares de hombres robustos, jóvenes y alegres que después de todo no han hecho mal a nadie (Cap. VII, O.C., I:682).

El protagonista de la historia de amor narrada en Zaragoza se distancia igualmente de la representación feliz de la guerra. El rechazo moral en el nivel de la historia proviene significativamente del único personaje con el que Araceli se siente unido por una secreta afinidad. Agustín Montoria, igual que el narrador de la novela, no percibe placenteramente la transgresión del interdicto del asesinato. Pidiéndole a María que no recuerde a quienes la ofendieron, que los perdone y, sobre todo, que no mate a nadie, ni aun con el pensamiento, dice que el horror de matar debe quedar para los hombres que a veces se ven en el "triste caso" de gozar arrancando hombres a la vida (Cap.XV). La visión épica es sustituida de este modo por la visión trágica. La reducción del Episodio a la Epopeya sólo impide percibir que la importancia literaria de los relatos de guerra escritos por Galdós comienza precisamente ahí donde ellos deshacen los velos morales y verbales que ocultan la esencia criminal de la guerra moderna, percibida en este caso como un paroxismo espantoso que convierte en motivo de placer la transgresión de la ley suprema que dice "¡No matar!".

Zaragoza no es la primera novela de Galdós que privilegia la narración de momentos de guerra en que los combatientes no escuchan la

petición de auxilio de los moribundos, en que observan con indiferencia el espectáculo de los muertos o en que pierden el respeto por los cadáveres. En varias escenas terribles de Trafalgar, novela inaugural de la serie, abundan ya los personajes que no hacen caso de nadie, ya sea porque la visión continuada de la desgracia los hace insensibles o porque sólo piensan en su salvación. Así, por ejemplo, el capítulo XII, donde cuatrocientos marineros, oficiales y soldados son arrojados al mar, sin que esta ceremonia, que ordinariamente hubiera producido consternación y tristeza, conmueva a los espectadores. El texto se distancia de esta osificación espiritual oponiéndole la compasión del protagonista-narrador, especialmente cuando descubre que uno de los cadáveres verbalmente profanados es de quien fuera el cruel hermano de su madre. Gabriel triunfa sobre la impiedad en el reino mismo de la transgresión, sintiendo piedad por los compañeros muertos y perdonando a su tío en el momento supremo en que toda falta se perdona (Trafalgar, Cap.XII). El rechazo de la victoria ostentosa de los (anti)valores de la guerra es igualmente intenso en los momentos en que el narrador recuerda que corrió por la cubierta del Rayo buscando un "alma caritativa" que le auxiliara para librar a Marcial de morir en el hundimiento del barco. Algunos estuvieron a punto de ceder a sus ruegos, pero el peligro los distrajo de "tan buen pensamiento". La inhumana crueldad de sus compañeros revela a Gabriel que la guerra es el tiempo de los "trances tan terribles" en que el "sentimiento y la caridad desaparecen ante el instinto de conservación que domina el ser por completo, asimilándolo a veces a una fiera" (Trafalgar, Cap.XV, O.C., I:267).

Las escenas semejantes de Zaragoza son numerosas. En nítido contraste con el período inicial del sitio, donde abundan las escenas de generosidad y altruismo, el período de horrores narrado entre los capítulos XXI y XXIX se singulariza por la multiplicidad de de escenas en que nadie repara en los cadáveres insepultos, en la desesperación de quienes preguntan por los suyos, en los moribundos y heridos pidiendo auxilio. Los poderes de la guerra han pulverizado materialmente la ciudad, pero a la vez la han petrificado espiritualmente, haciendo que los hombres pierdan sus facultades más hermosas. El narrador destaca estos momentos, generalmente excluidos en la Epopeya, negándose de este modo a reproducir en su escritura el triunfo apoteósico de los intereses de la guerra sobre los intereses de la humanidad. El uso sistemático de los términos "horroroso, a, os, as", "horrible, s", "terrible, s" es el principal signo lingüístico de la representación trágica de la guerra predominante en la novela de la resistencia heroica de Zaragoza. Sursum Corda elimina su empleo en el relato del primer sitio, pero Araceli los reitera una y otra vez para inscribir en la narración misma su rechazo del tiempo de los corazones osificados:

Llegó un día en que cierta impasibilidad, más bien espantosa impasibilidad, más bien espantosa indiferencia, se apoderó de los defensores y nos acostumbramos a ver un montón de muertos cual si fuera montón de sacas de lana; nos acostumbramos a ver sin lástima algunas largas filas de heridos arrimados a las casas, curándose cada cual como mejor podía...La familiaridad con el peligro había transfigurado nuestra naturaleza, infundiéndole al parecer un elemento nuevo: el desprecio absoluto de la materia y total indiferencia de la vida. Cada uno se peraba morir "dentro de un rato", sin que esta idea le conturbara (Cap. XXI, O.C., I:727)

La descripción de las desgracias de la familia Montoria es igualmente significativa. El "lastimoso espectáculo" de la madre negándose a abandonar el cadáver de su hijo, del padre tratando inútilmente de consolarla y de la nuera desesperada por la muerte de su esposo y de su hijo no logra conmover a los soldados, religiosos y paisanos que pasan por la esquina de la calle de las Rufas. Este es también el momento en que se produce la irreverencia con los cadáveres que forman un ancho paredón entre casa y casa de la angosta vía de la calle de la Imprenta. El narrador necesita decir que no es mentira el episodio del hombre que trepa por el montón de cuerpos para llegar al piso principal de una casa sin entrar por la puerta ni subir por la escalera. La guerra no es en Zaragoza un modo de acceder a lo sagrado -pretensión de sus apologistas- sino de profanarlo. La escena del hombre que utiliza los cadáveres se inscribe por ello dentro de la misma serie en la cual se inscribe la escena de los marineros que profanan los despojos mortales del tío de Gabriel o la escena de los muertos que sirven de trinchera. Todas son "cuadros de horror" que desenmascaran la guerra como desorden que libera a los hombres de los temores reverenciales producidos por todo lo que se considera sagrado. El tiempo del paroxismo de la existencia de las sociedades modernas desarrolla, según Caillois, una extrema familiaridad o una amistosa despreocupación con los despojos de los muertos. La impertinencia sucede a la reserva. Se empujan con el pie los restos miserables, se les encarnece con la palabra o con el gesto para evitar su obsesión. Se acaba el inclinarse ante la muerte y honrarla mientras se oculta su realidad a la visión como al pensamiento. "Esta allí sin ornato, ni nada que la acicale o la proteja. Es la hora en que se puede

impunemente saquear y mancillar ese objeto de alta reverencia, el despojo mortal del hombre" (Caillois 1946:86). No es casualidad que Galdós, novelista español de la guerra moderna, reitere en sus relatos los cuadros de extrema indiferencia con los horrores de la ciudad. La proliferación de este tipo de escenas es, sin duda, deliberada. Mediante ello, el escritor inscribe en sus historias bélicas su rechazo moral del terrible paroxismo, réplica moderna y sombría de la fiesta, que los estudiosos de la guerra describen justamente como el tiempo del término de las interdicciones relacionadas con lo que los hombres consideran sagrado. La función desmitificadora de la Primera Serie así leída es intensa, especialmente si se recuerda que el período comprendido entre 1860 y 1880, dentro del cual se publica la serie, se singulariza por la publicación, en diversos lugares de Europa, de las primeras grandes apologías de la guerra (Caillois 1975:189). Los profetas de la guerra, entre ellos, Proudhon, Ruskin y Dostoievski, la convierten en revelación religiosa, en hecho divino, en disciplina de la humanidad, en fundamento de todas las virtudes y facultades superiores del hombre, en renovación de la atmósfera espiritual o en revelación de la justicia. Galdós la desenmascara como paroxismo en que desaparece todo lo noble y hermoso que enaltece al hombre:

Pasaba la gente; pasaban soldados, frailes, paisanos. Todos veían aquello con indiferencia, porque a cada paso se encontraba un espectáculo semejante. Los corazones estaban osificados, y las almas parecían haber perdido sus más hermosas facultades, no conservando más que el rudo heroísmo (Zaragoza, Cap. XXV, O.C., I:739).

En el nuevo tipo de relato de guerra escrito por Galdós es posible reparar sólo en el heroísmo sobrehumano de José de Montoria, de Pirlí, del tío Garcés o de Manuela Sancho, pero ello significa reducir el Episodio a lo que Alarcón llama en su Diario la dimensión luminosa de la guerra (guerra=fiesta, guerra=poesía singular). Idéntica importancia narrativa para comprender los sentidos de Zaragoza tiene el "niño siempre solo" de los capítulos XXIV y XXIX. Los especialistas han señalado que anticipa a los niños desamparados de Gerona (Beyrie 1980:190), pero no han determinado su función en el relato mismo, reparable sólo cuando se lee Zaragoza como novela de la máxima tensión entre valores opuestos. La primera vez que Araceli repara en el niño abandonado, después de pedir inútilmente auxilio para fray Mateo del Busto y de negarlo él a su vez a los numerosos heridos que se lo suplican, la brevísima escena parece ser sólo otra más de las numerosas señales de "espantosa y cruel indiferencia" diseminadas en el relato del llamado "período de horrores" (Caps. XXI-XXIX). La especificidad de este cuadro de "corazones osificados" se hace evidente cuando el narrador indica que después de esta fugaz visión encontró al mismo niño en diversos lugares, siempre llorando, siempre desamparado. La intención artística de otorgar a la escena valor simbólico se concretiza en el capítulo XXIX, en los precisos momentos que el predominio de los poderes destructivos ha convertido la morada del hombre -"nuestro pacífico y callado planeta"- en las regiones del rayo, en mundos desordenados, trastornados. Igual que en el encuentro del capítulo XXIV, el niño camina solo y llorando, sin nadie que lo proteja. Araceli pasa con indiferencia por su lado, pero después una vocecilla dice algo en su conciencia y vuelve para llevárselo consigo.

El simbolismo de la escena es innegable. El niño abandonado representa la muerte de la humanidad en los momentos en que la pulverización material y la petrificación espiritual han convertido a Zaragoza en la ciudad de la desolación. Análogamente a la escena en que Araceli impide la muerte de Candiola por soldados enardecidos (Cap.XXVI) y en la que protesta interiormente contra la ley militar que ordena fusilar a un semejante (Cap.XXX), el episodio del niño solo muestra que el narrador de la primera serie se presenta a sí mismo como protagonista capaz de triunfar sobre el poder deshumanizador de la guerra. Tiene razón Beyrie cuando afirma que el héroe de estos Episodios tiene todos los atributos del héroe mítico, especialmente el poder de fascinación, la belleza y la invulnerabilidad (1980:198). En Zaragoza, novela donde la función narrativa de Araceli es más importante que la generalmente admitida por los críticos, la potencialidad mítica del héroe se manifiesta justamente en sus victorias sobre los poderes negativos que destruyen las facultades más hermosas del hombre.

El rechazo de la guerra percibida como transgresión de valores considerados sagrados, de leyes que parecen santas, se percibe con mayor intensidad entre los capítulos XXI y XXIX de Zaragoza. El narrador de este extenso espacio novelesco lo llama "período de horrores" y pide disculpas a los lectores por introducir un cambio en el código cronológico de su relato, singularizado hasta entonces por la exactitud temporal, por la indicación precisa de las noches y los días. La causa de esta variación no está, por ejemplo, en el cansancio por un modo de narrar devenido monótono, sino en la incapacidad de Araceli para precisar la secuencia de los momentos más horrorosos del sitio. El poder

de la guerra para inaugurar una era en que los hombres parecen de otra especie, en la que el tiempo parece no marchar con sus divisiones ordinarias (Caillois 1946:88), se traduce, en este caso, en la transgresión momentánea del principio de exactitud cronológica dominante en el relato, único modo de narrar una historia en la cual los acontecimientos, los hombres, las diversas sensaciones, se reúnen en la memoria formando un "cuadro inmenso, donde no hay más líneas divisorias que las que ofrecen los mismos grupos, el mayor espanto de un momento, la furia inexplicable o el pánico de otro momento" (Cap. XXI, O.C., I:725).

El relato de este período de horrores se singulariza discursivamente por la proliferación de las analogías que equiparan los espantos de la guerra con los espantos del infierno o con los espantos de la tempestad. El procedimiento se rige por el principio ya observado en El 19 de marzo y el 2 de mayo. Lo imaginario no se presenta únicamente como semejante de lo real sino como lo real mismo. Por esta reducción la guerra no se parece al infierno sino que es el infierno; no se parece a una tempestad sino que es una tempestad. Mas aún. El cráter de un volcán en lo más recio de sus erupciones y la furiosa tempestad en medio del océano en nada se parecen a los volcanes y a la tempestades que hacen estallar los hombres cuando sus pasiones los hacen eclipsar los desórdenes de la naturaleza (Cap. XXIII).

El relato de la lucha por el dominio de la iglesia del monasterio de Agustinos es particularmente representativo de la visión anti-épica predominante en el Episodio. El Cristo ensangrentado que "abría sus brazos en cruz" se convierte en testigo mudo de la transformación de su morada terrena en un espacio infernal donde en cada nicho, en cada

nave, detrás de cada santo, brilla el cañón de los fusiles; donde las tribunas, los altares de las capillas, los confesionarios y las sacristías son fortalezas o fuertes que se conquistan o se defienden con granadas de mano, bayonetas, tiros y golpes y estatuas de santos. Tal vez no hay otro momento en la narrativa galdosiana que haga percibir con mayor maestría artística el triunfo ostentoso de la transgresión en la morada misma del predicador de la paz. Tampoco existe probablemente otro momento que evidencie de modo tan notorio que el elogio de los excesos de la constancia y de la energía es sólo el sentido patriótico del Episodio. Zaragoza es la exaltación de la ciudad heroica cuyos sepultereros, más que vencedores, tuvieron que desbaratar el suelo nacional para conquistarlo, pero sobre todo es la novela que interrumpe, muerte o término de la humanidad. Nada más distante del relato puramente patriótico que este texto escrito contra el triunfo apoteósico de la muerte, presidido, en este caso, por el tío Garcés. Desmintiendo el chauvinisme atribuido a Galdós, el nuevo predicador del espacio de Dios invadido por las potencias infernales de la guerra es precisamente aquel "gran patriota" que no nombra la historia: " en medio de aquel infierno vi al tío Garcés ponerse en pie, desafiando el fuego y accionar como un predicador, gritando desafortunadamente con voz ronca. Si alguna vez viera el demonio predicando el pecado en la cátedra de una iglesia, invadida por todas las potencias infernales en espantosa bacanal, no me llamaría la atención (Cap.XXII, O.C., I:729-730). La relación patriota-demonio no es privativa de esta novela galdosiana. Se reproduce en Gerona, especialmente en la versión dramática de dicho Episodio.

El triunfo de las voces guerreras
en el drama Zaragoza

El 5 de junio de 1908, con motivo de la conmemoración del centenario de los Sitios, se estrena la ópera Zaragoza, con texto de Benito Pérez Galdós y música del maestro Lapuerta. Saínz de Robles señala que este drama lírico en cuatro actos no tuvo el éxito apoteósico de Realidad, La de San Quintín, Electra o El abuelo; el gran éxito de La loca de la casa, Doña Perfecta o Celia en los infiernos; el éxito de Mariucha o Santa Juana de Castilla; ni el fracaso de Gerona o Los condenados, sino lo que los franceses llaman succes d'estime (Saínz de Robles 1961:501-507). Manuel Alvar ha señalado con razón que lo que debió ser criatura artística se convirtió en una obra de circunstancias, que la ópera no se acabó en 1900 sino en 1908 y para una conmemoración oficial que vino a mediatizar su propia independencia estética. Esto habría que unirlo a una serie de otros errores (planteamiento, intermitencias, abandono, reanudación, final apresurado). La versión teatral de Zaragoza tiene, no obstante, el enorme interés de permitir un análisis detallado, que ahora sólo sugiero, de los mecanismos con los cuales Galdós desproblematiza o neutraliza en la ópera toda la potencialidad crítica de la novela. La supresión de los personajes que relativizan el predominio de los valores patrióticos (Leocadia Sarriera, Gabriel Araceli); la eliminación de las escenas de pérdida de las cualidades ennobecedoras del hombre (niño abandonado, hombre que trepa por la fila de muertos, el fusilamiento de Candiola); la intensificación del contraste, sin atenuaciones, entre el egoísmo de Candiola y el gran altruismo de

José de Montoria; la desaparición del sistema analógico que equipara los horrores de la guerra con los horrores del infierno y, sobre todo, la supresión de los momentos problemáticos de la historia amorosa (Agustín no desobedece ninguna orden militar, no renuncia a su oficio de soldado, no se dirige a un monasterio), son sólo los procedimientos más notorios que convierten la novela de la máxima tensión entre los intereses de la guerra y los intereses del amor en la ópera del triunfo apoteósico del honor, de la gloria y del deber. Esto tienen sumo interés si se considera que el estreno del drama lírico se produce tres años después de la publicación de Aita Tettauen, la novela de Galdós en la cual la religión de la humanidad habría sustituido, según Hinterhäuser, la religión de la patria. El momento final de la ópera permite percibir, especialmente, el proceso de reescritura que expulsa del desarrollo dramático la problemática constitutiva del texto novelesco. Nada recuerda en la versión teatral de Zaragoza la desesperación de María clamando contra la impiedad de los militares, la ansiedad del sargento que se rebela contra la orden de ejecutar a un semejante, el abatimiento del padre por la muerte de los hijos o la desolación final de Agustín. El predominio de las voces guerreras, preocupadas sólo de la gloria, es absoluto. El entusiasmo bélico, la decisión heroica de morir en el "altar del deber" o en el "altar de la patria", la conversión de la frágil criatura humana en un "ser sobrenatural" inflamado por el "furor patriótico", ocupan de nuevo el espacio que en la versión novelesca del sitio de Zaragoza habían usurpado las voces reprimidas en la Epopeya. Galdós escribió, por consiguiente, una obra en la que el sentido del heroísmo tiene caracteres épicos revelados en ese "existir intrépido y glorioso donde todo

aparece deslucido, sin importancia, frente a los valores . . ." (Larrea 1964:270), pero esa obra no es la novela Zaragoza, publicada en 1874, sino el drama Zaragoza, estrenado en 1908. La versión teatral, no la versión novelesca, tiene la limitación artística de estar dominada por el "convencionalismo de la historia patrioterica que se le sirve a los niños en las escuelas" (Regalado García 1966:51).

Héroes, náufragos y ratas en Gerona

El deber patriótico de describir "maravillosas hazañas" que no pueden ni deben ser olvidadas motiva en Gerona (1874) un importante cambio en la estructura narrativa de los diez primeros Episodios narrados por Gabriel Araceli. El protagonista y narrador aplaza por breve tiempo su deseo de relatar sucesos personales para convertir en materia de su escritura la historia del sitio de Gerona escuchada a su amigo Marijuán durante dos noches en una casa del Puerto de Santa María. La técnica de la historia en la historia, del relato dentro del relato, existe ya en Trafalgar, La corte de Carlos IV, Bailén y Zaragoza. La novedad de su empleo en el séptimo Episodio reside en la extensión. El relato de segundo grado o "relación de Andresillo Marijuán" ocupa prácticamente todo el espacio narrativo (Caps. I-XXVI), mientras que el relato de primer grado está formado sólo por una especie de prólogo (relato de los sainetes de la epopeya y del encuentro de Araceli con Marijuán) y por los dos últimos capítulos de la novela, dominados por la evocación nostálgica de la llegada a la bella ciudad en que transcurrieron los acontecimientos privados que más intensamente desea narrar Araceli después de escribir el relato de Andrés Marijuán.

La lectura de Gerona como alabanza de la valentía de los españoles ante un ejército muy superior y a la vez como novela cuya lección moral excede el patriotismo ciego y nacionalista (Scraibman 1976) es una lectura sin duda válida. La petición de perdón hecha por el narrador cuando cuenta los sainetes de la epopeya y su anuncio de las maravillosas hazañas narradas por Marijuán están indicando de modo explícito que uno de los sentidos del texto es la exaltación del heroísmo gerundense, la alabanza de la ciudad mártir. El séptimo Episodio no se reduce, sin embargo, a contar la valentía de los españoles y a desenmascarar el efímero imperio napoleónico como obra de un "merodeador" en gran escala. La tesis según la cual Gerona es la "epopeya de una ciudad y con ella España", donde el "existir de todos los gerundenses es un solo existir" y el "acontecer individual es el acontecer de la ciudad entera" (Domínguez 1977:154), tiene las mismas limitaciones señaladas en el caso de Zaragoza. Muestra la dimensión heroica de la novela pero oscurece todo aquello que la distingue dentro de la serie en la cual se la incluye. Gerona no tiene todos los elementos propios de una epopeya, entre ellos, la omnisciencia narrativa, la objetividad, un héroe y estilo juglaresco, porque la presencia de ellos no es suficiente para postular el carácter predominantemente épico del Episodio. La representación positiva de la guerra, propiedad discursiva que diferencia un relato épico del que no lo es, está de tal modo ausente en este Episodio que su reducción a la Epopeya (Domínguez 1977) se convierte en el mayor obstáculo para su comprensión cuando no se emplea la denominación "epopeya" para indicar que se trata de un nuevo tipo de relato épico (epopeya trágica o épica del martirio) singularizado precisamente por la inclusión positiva de motivos ,

temas o dualismos censurados (discusión del código heroico), valorizados negativamente (el deseo amoroso cuando separa a los héroes de su misión) o expulsados (desilusión de los valores heroicos, desmitificación de la guerra como transgresión y desorden) en la Iliada, Chanson de Roland, Jerusalén liberada o La Austriada.

El hambre se menciona en los relatos épicos canónicos, pero en ninguno de ellos tiene el predominio narrativo que adquiere en la historia del sitio en que los franceses, incapaces de conquistar la ciudad por la fuerza de las armas, lo hacen por medio del hambre. El "inmortal relato" (Alberti 1979:367-378) de la resistencia heroica de Gerona, igual que el de Zaragoza, señala el término de la guerra épica, es decir, el fin de la lucha caballeresca, de los guerreros clementes, del combate con código definido. En lugar de ello, la lucha sin merced, exenta de toda medida, convierte a Gerona en la novela del heroísmo y del martirio, pero sobre todo en la novela de la "guerra a muerte en la animalidad hambrienta". Galdós no escribió una epopeya, cuya materia es el heroísmo mostrado en duelos singulares, en combates-torneos que consagran el valor de los héroes sin miedo y sin reproche. Escribió una novela de los límites del esfuerzo humano en el tiempo en que se carece absolutamente de todo. La cifra o signo del texto así leído no son momentos de batallas, donde la vista del compañero anima, sino momentos de hambre, donde el compañero estorba. Las palabras de Araceli sobre el tiempo de la muerte de la humanidad y de la naturaleza designan mucho más que un espacio específico del relato. La importancia de esas palabras reside precisamente en su carácter de enunciados que leen la totalidad novelesca, que programan (Kristeva 1976:44) el desarrollo mismo del relato: la

guerra espantosa entre los diversos órdenes de la vida:

Todo moría: humanidad y naturaleza; todo era esterilidad dentro de Gerona, y empezó una guerra espantosa entre los diversos órdenes de la vida, destruyéndose de mayor a menor. Era una guerra a muerte en la animalidad hambrienta, y si junto al hombre hubiera existido un ser superior, nos hubiéramos visto cazados y engullidos (Cap.XI, O.C., I:794).

Scraibman señala con razón que en los capítulos IV y V todavía hay vida en Gerona, porque pare Pichota, la gata de los huérfanos, y porque aún hay comida para todos, pero que entre el capítulo V y el XXII, aunque hay detalles históricos del sitio, escaramuzas, citas de generales, movimientos de tropas, etc., el tema principal es el hambre, " y aún más, lo que el hambre hace hacer al hombre. Se pasa de comer carne de caballo, a carne de burro; luego sólo trigo sin moler, y más tarde alimañas y ratas" (Scraibman 1976:6). No se ha precisado, sin embargo, la importancia del predominio narrativo del hambre para determinar los sentidos de la novela, especialmente el carácter de indicio temático del nuevo relato de guerra, irreductible a la epopeya, escrito por Galdós en el siglo en que las guerras nacionales sin merced, aux allures de chainées, terminan con la fórmula aristocrática de la guerra (Ferrero 1931, Caillois 1975), nostálgicamente evocada por el conde J. de Maistre en Les soirées de Saint-Pétersbourg:

On se tuait, sans doute, on brûlait, on ravageait, on commettait même si vous voulez mille et mille crimes inutiles, mais cependant on commençait la guerre au mois de mai; on la terminait au mois de décembre; on dormait sous la toile; le soldat seul combattait le soldat. Jamais les nations n' était sacré à travers les scenes lugubres de ce fléau dévastateur . . . Aucune nation ne triomphait de l'outre: la guerre antique n'existait plus que dans les livres au chez les peuples assis à l'ombre de la mort; une province, une ville, souvent même quelques villages, terminaient, en changeant de maître, des guerres acharnées. Les égards mutuels, la politesse le plus recherchée savaient se

montrer au milieu du fracas des armes. La bombe dans les airs, évitait le palais des rois; des danses, des spectacles servaient plus d'une fois d'intermèdes aux combats. L'officier ennemi invité à ces fêtes venait y parler en riant de la bataille qu'on devait donner le lendemain; et, dans les horreurs mêmes de la plus sanglante mêlée, l'oreille du mourant pouvait entendre l'accent de la pitié et les formules de la courtoisie (Les soirées de Saint-Petersbourg, Septième Entretien, Tome Deuxieme 1815:19-20).

En Bailén, novela de la "gran carnicería" que muestra al mundo que Napoleón no es invencible,¹⁵ hay momentos de lobreguez moral que pueden considerarse la prefigura narrativa del tema dominante en el séptimo Episodio. En el "el día infernal que presencié la batalla de Bailén" Araceli siente deseos irreprimibles de comer. La distancia entre este héroe novelesco y el héroe de la epopeya, preocupado sólo de los valores heroicos es evidente. Igualmente, el relato sin rubor del episodio antiheroico: "sentí hambre, pero ¡qué hambre!...Francamente y sin ruborizarme, digo que tenía más ganas de comer que de batirme. ¿Y qué? ¿Este miserable hijo de España no había hecho ya bastante por su rey y por su patria para permitir llevarse a la boca un pedazo de pan?" (Bailén, Cap. XXVII, O.C., I:541). No es éste el único momento en que el protagonista de Bailén se olvida del honor, de la muerte gloriosa, de la patria y de la Virgen del Pilar, por las necesidades humanas más elementales. En el mismo capítulo XXVII se narra la lucha horrorosa por el "santuario" o "tesoro" absolutamente antiheroico. No ya la patria o el honor

15. La interpretación galdosiana de la batalla de Bailén como derrota francesa que hizo "estremecer de gozosa esperanza a todas las naciones oprimidas" es históricamente válida. Lefebvre (1965:272) señala, por ejemplo, que el desastre de Dupont causó sensación en Europa porque en él se vio la prueba de que los franceses no eran invencibles.

sino la noria con agua corrompida. La hidrofagia convierte a los combatientes en fieras que defienden su vaso de agua o lo disputan. Araceli, lleno su "espíritu de frenético afán de conquistar un buche de agua", es uno de los soldados que gozan el supremo galardón de la victoria cuando los franceses son exterminados. Los combatientes dejan entonces de ser hombres para no ser sino animales dominados por el instinto de supervivencia. El narrador afirma que cuando sumurgieron sus bocas en el agua pudo haber venido un solo francés a azotarlos con un látigo y que ninguno de ellos habría intentado defenderse.

Las escenas análogas en Gerona son múltiples, pero con una diferencia importantísima. Los enemigos que disputan a los protagonistas los tesoros equivalentes a la noria de agua -"el imperio del mundo"- no son franceses. Son españoles. Gerona, novela de los horrores de la guerra, muestra así la intensidad de su dimensión lóbrega, velada por la lectura que la reduce a ser una "Epopéya para la burguesía" (Domínguez 1977:153). Mucho más que eso, el séptimo Episodio es otra lúcida exploración literaria de la guerra percibida como reino del desorden supremo o de la transgresión máxima. Alvarez de Castro, el hombre de bronce que piensa sólo en el honor de la patria es el héroe del relato. También lo son, sin embargo, Pablo Nomdedéu y Andrés Marijuán, el médico de gran saber y el soldado generoso, que se convierten en protagonistas de "casos" en que, desaparecidas todas las relaciones sociales, impera el puro instinto de conservación. Es posible afirmar por ello que el "tema principal" de la novela no es la lucha heroica por la defensa de Gerona ni siquiera "el hambre, y aún más, lo que el hambre hace hacer al hombre" (Scaibman 1976:6), sino los "negrores del espíritu", las horrorosas

lobregueses morales en los momentos de la guerra en que el hombre no es más que "miseria", "un estómago y nada más". Las semejanzas y a la vez las diferencias entre los Episodios sexto y séptimo se hacen entonces evidentes. Los espantos que en Gerona exceden los de la mansión infernal son los del odio sentido por Nomdedéu cuando disputa a los hermanos Mongat la posesión del tesoro de elementos vitales o por Marijuán luchando por un terrón de azúcar. Zaragoza es la novela donde los combatientes descienden a las profundidades de la ciudad labrando galerías como el gusano que se fabrica su casa en los más profundo de la tierra. El descenso a las profundidades también existe en Gerona, pero en esta novela no se desciende a galerías exteriores. Se desciende a las galerías interiores de los hombres poseídos por propósitos criminales.

Pintar todo lo que yo odié en aquel momento a los dos hermanos y a la pobre muchacha sería más difícil que pintarte todos los horrores del infierno, abrazando lo grande y lo pequeño, el conjunto y los pormenores de la mansión donde el hombre impenitente expía sus culpas. Cada inhalación de su aliento al respirar me parecía un robo; cada átomo de aire que entraba en sus pulmones, un tesoro arrancado al conjunto de elementos vitales que yo quería reunir en torno mío y de mi hija. Los malditos se repartían un pedazo de pan, un pedacito de pan, Andrés, amasado con todo el trigo y con toda el agua de la creación, para mi regalo. En aquella crisis del egoísmo, yo no comprendía que el Universo, con sus mil mundos, con sus inagotables recursos y prodigios, existiese para nadie más que para Josefina y para mí (Cap.XXIII, O.C. I:831).

El motivo del niño abandonado en las ruinas de Zaragoza simboliza en el sexto Episodio el poder pulverizador y petrificador de la guerra moderna. Los niños huérfanos de la novela de las crisis del egoísmo no tienen este mismo significado. No es difícil comprender la razón del desplazamiento simbólico cuando se considera que la intención artística que rige la construcción de Gerona no es idéntica a la predominante en

Zaragoza. Aun cuando en una y otra novela la guerra interrumpe o hace desaparecer lo que ennoblece al hombre, el propósito narrativo de Gerona no es privilegiar las escenas de hombres con corazones osificados. El tema de la petrificación espiritual persiste, por ejemplo, en el episodio en que los combatientes pisan inhumanamente los cadáveres de los compañeros muertos en la muralla de Santa María (Cap.VIII), pero el relato no los destaca del modo que lo hace con el tema del amigo enemigo del amigo. El motivo del naufragio, inexistente en las novelas anteriores y posteriores, muestra entonces toda su importancia para la percepción de Gerona como Episodio irreductible a la narración de puras "hazañas maravillosas", por mucho que el narrador de primer grado (Araceli) defina sólo así la relación de su amigo Marijuán: "Un amigo de aquellos días, y que después lo fue también en épocas más bonacibles, me entretuvo durante dos largas noches con la descripción de maravillosas hazañas, que no debo ni puedo pasar en silencio" (O.C., I:767).

En el tiempo en que todo es esterilidad dentro de Gerona y en que el gobernador de bronce ha dispuesto que la ciudad no se rendirá aunque sucumban todos, Pablo Nomdedéu y Andrés Marijuán deciden cazar la gata Pichota, a quien el hambre y el instinto de conservación han convertido en un rabioso carnicero después de la muerte de sus tres gatitas por el padre de Josefina. El narrador describe con detalle el lóbrego recinto en que se produce el combate; el miedo y el terror que la visión de las dos pupilas de un verde aurífero, vigilando con feroz inquietud, produce en los dos perseguidores; el consejo de guerra; la potencia ofensiva de Pichota; las heridas de los combatientes y la muerte del temible animal. El relato de esta batalla, tan distante a las

de los poemas épicos, no termina con la repartición del tesoro conquistado, pues cuando Andrés pide a su amigo hacer la división, el médico responde agresivamente que Pichota es solo para su hija y que los hermanos Mongat pueden alimentarse con cualquier piltrafa que encuentren en la calle. La posterior escena de persecución espantosa muestra dramáticamente lo ya dicho por el narrador: morir luchando es glorioso y hasta placentero, porque la batalla emborracha como el vino, borrando en la mente la idea del peligro. La muerte de hambre en las calles es, por el contrario, horrible, pues nada consuela en la tétrica agonía. En la batalla, la visión del compañero reconforta, pero en el hambre pasa lo mismo que en el naufragio: "se aborrece al prójimo porque la salvación, sea tabla, sea pedazo de pan, debe repartirse entre muchos" (Cap.XI, O.C., I:794). El combate de los amigos que disputan la tabla de salvación en el naufragio del sitio reproduce los horrores de la lucha contra Pichota, sólo que en este caso los enemigos son los anteriores aliados. Nomdedéu, armado con la misma escopeta de caza y el cuchillo de monte que sirvieron para conquistar el tesoro vital (Pichota), persigue a Andrés de un extremo a otro del desván, subiendo y bajando, hundiéndose y levantándose en las sinuosidades del oscuro recinto. Después de apoderarse de la escopeta saltando hacia ella como un gato, de extender su hocico como ávido cazador para saber si el disparo ha matado a su enemigo, el médico termina persiguiéndolo con el cuchillo, entre nuevos gritos y rugidos espantosos. La batalla concluye cuando Andrés, sintiéndose incapaz de luchar contra "aquella furia", contra el amigo convertido en "tigre terrible", le entrega el codiciado tesoro. Nomdedéu se apodera de él con un sordo mugido. Marijuán, todo magullado, arañado y cubierto del polvo, se dirige

a casa de Siseta. Los cuatro hermanos escuchan con espanto el relato de su protector, quien se marcha desesperado de no poder darles nada, con la mente "en ebullición, cargada, atestada u henchida de criminales ideas" (Cap.XII, O.C., I:798).

La relación ciudad sitiada (sin víveres) - naufragio no se reitera de modo explícito hasta el momento en que el infortunado doctor, en su lecho de muerte, confiesa extensamente la horrible metamorfosis de su espíritu, pero existe implícitamente en todas las escenas de mayor dramatismo del relato, especialmente en el nuevo encuentro de Marijuán con Nomdedéu (Cap.XIII), en la escena del arca (Cap.XVI), en la batalla de las ratas (Cap.XVIII), en el combate por el Niño Jesús sin piernas (Caps. XIX y XX) y en la extensa escena del testamento (Cap.XXIII), donde don Pablo, el padre que quiso librar a su hija de los horrores de la guerra por medio de la creación de un mundo de fabtasia, muere "como Alonso Quijano, el Bueno, rodeado de los suyos" (Scraibman 1976:6). En todos estos momentos, que significativamente ocupan un espacio narrativo mayor que el ocupado por las batallas entre sitiados y sitiadores, el relato muestra una y otra vez que su materia, tan diferente a la de la Epopeya, es el tiempo de calamidades públicas en que el amigo no tiene amigo ni sabe lo que significan las palabras prójimo y semejante.

La estructura narrativa de Gerona leído como relato de casos en que reina la Naturaleza pura no tiene precedente en la serie épica occidental. Cada escena de transgresión genera escenas de arrepentimiento, donde el protagonista se espanta o pide perdón por haberse convertido en "fierecita". El relato del primer gran desorden moral presenta nítidamente este principio constructivo. Marijuán se encuentra de nuevo con su

amigo en la plaza transformada en hospital. Separándose momentáneamente de la comitiva del general Mariano Alvarez, único hombre de Gerona que no tiene huellas de abatimiento ni de tristeza, el médico se dirige hacia el amigo que lo recibe con un gesto amenazador, no obstante sentir que su resentimiento empieza a disminuir. La escena es breve pero de gran importancia para la percepción del Episodio como relato de martirios físicos y morales. El hombre "más manso, más generoso y humanitario" que Marijuán ha conocido le pide que no tenga rencor por lo sucedido. Es increíble que él sea capaz de matar a un semejante, cosa que a él mismo le produce un gran espanto, mas se trata de vivir y el "pícaro instinto de conservación hace que el hombre se convierta en fierecita". El motivo de la metamorfosis del hombre en fiera, relacionado con el del naufragio, tiene aquí una nueva concreción. El médico confiesa que la idea de la imposibilidad de lograr los elementos vitales necesitados por Josefina ahoga en él toda idea de patriotismo, de pensamiento y de humanidad, convirtiéndolo en fiera rabiosa. Su definición del hombre en el tiempo del imperio del instinto señala con nitidez cuáles son en este caso las voces, expulsadas o reprimidas por la epopeya, que ocupan de modo privilegiado el espacio narrativo de Gerona: las voces del miserero cuerpo.

Andrés, no somos más que miseria. Indigno linaje humano, ¿qué eres? Un estomago, y nada más. Se avergüenza uno de ser hombre cuando llegan estos casos, en que todas las relaciones sociales desaparecen y reina la Naturaleza pura (Cap. XIII, O.C., I:799)

El distanciamiento del predominio de los valores heroicos, característico de un grupo importante de personajes de los relatos bélicos galdosianos, tiene en esta misma escena una de sus formulaciones más

dramáticas cuando el médico informa al gobernador que ya no hay medicinas. La réplica de don Mariano, que la plaza no se rendirá por este motivo, tiene otra de don Pablo: la ciudad ha hecho bastante por la patria, por la religión y por el rey; ha llegado al límite de la resistencia y exigir más de ella es consumir su completa ruina. La conversación termina con las humillantes palabras del militar: "--Veo que sólo usted es aquí el cobarde. Bien: cuando ya no halla víveres, nos comeremos a usted y a los de su ralea, y después resolveré lo que más convenga" (Cap.XIII, O.C., I:800). El médico confiesa después que la grande y sublime constancia del general es digna de ser recordada por los siglos de los siglos y que si él no tuviera una hija, si su único deber fuera el cuidado de los enfermos que yacen en las calles y en el hospital, él mismo diría que nadie se rinda mientras quede uno que pueda almorzarse a los demás. No puede decirlo ahora porque tiene también el deber de defender a su hija de los horrores de la guerra. Es preciso obedecer la voluntad el inflexible don Mariano, preocupado sólo del honor y la gloria, pero el quisiera que entre las ruinas de la ciudad pulverizada y entre la multitud de defensores muertos se alzara rebosante de salud la joven que nunca ha "hecho mal a España, ni a Francia, ni a Europa, ni a las potencias del Norte ni del Sur" (Cap.XIII, O.C., I:800).

La semejanza entre la historia de Pablo Nomdedéu y las historias de Leocadia Sarriera y de Agustín Montoria es intensa y se explica porque todas ellas pertenecen, no obstante sus diferencias, al grupo de momentos narrativos de la Primera Serie que muestran de modo dramático la tensión entre valores públicos y valores privados. Análogamente a Leocadia, María o Agustín, don Pablo no quiere decir sólo "; Viva

Gerona y viva Fernando VII!" sino "¡Viva España y viva Josefina!". El desarrollo de la historia evidencia, asimismo, que el médico no se convierte en traidor para anticipar la rendición de la ciudad (historia de Candiola) ni abandona su misión patriótica (historia de Agustín), sino que, por el contrario, nunca deja de cumplir abnegadamente con sus deberes médicos. Su rechazo del predominio de los valores heroicos es aún más explícito, más intenso, que el de los personajes representativos de las voces amorosas de Zaragoza, especialmente cuando afirma que su hija ya no puede resistir más, que Gerona debe rendirse y que don Mariano debe irse al infierno con cien mil pares de demonios (Cap.XV).

El relato del segundo momento de desorden máximo reproduce la estructura transgresión-remordimiento ya analizada en el caso de la conquista de Pichota. Dos escenas la prefiguran. La primera de ellas ocurre en la noche del día de los combates en el desván, cuando Andrés visita a Josefina, tan abatida y desfigurada que parece muerta. Don Pablo interrumpe la escritura de su Diario para agradecerle la compañía y, preguntándole nuevamente si aún siente rencor por lo sucedido, le reitera que en estos casos no hay amigo para amigo ni hermano para hermano y que en ese mismo momento lo mataría si intentara tomar el plato de Josefina. Continúa escribiendo después de repetir que su hija tendrá comida cueste lo que cueste. La novia de Andrés, abatida por el insomnio y la inanición, contará durante el día siguiente que el médico le quitó, amenazándola con matarla, el pedacito de cecina que ella tenía para el grupo de hermanos, especialmente para el niño moribundo. Don Pablo llega nuevamente a la pieza de Siseta, pidiendo cualquier cosa para su hija. Pasando de la aflicción amarga a la cólera hostil y

atrabiliaria, exige lo que hay en el arca. La metamorfosis del náugra-
go que sólo encuentra la horrenda vaciedad del arca es impresionante.
Su lengua sin fuerza chasquea las palabras como un badajo roto que no
acierta a herir de lleno la campana. Temblando completamente, su cuerpo
expresa sucesivamente el llanto y la risa, la pena y la ira, la resigna-
ción y la amenaza. Cuando se marcha, obligado por Andrés, anuncia otra
vez que su hija no morirá, pues él va a poner en obra lo que dice el
gobernador, es decir, que "cuando no haya otra cosa nos comeremos a us-
tedes, y después se resolverá lo que más convenga". La ironía de esta
escena es notable. Tal cual lo señala Scraibman (1976:6), el doctor ha
hecho suyas, con típica ironía cervantina, las palabras repetidas por
el gobernador inflexible, pero no para indicar el predominio de los inte-
reses nacionales, formulados en el lema "¡Viva España!", sino el predo-
minio de los intereses particulares, resumidos en la fórmula "¡Viva
Josefina!".

La terrible lucha por la conquista del ratón Napoleón y del
terrón de azúcar o Niño Jesús, que el narrador quisiera borrar de su me-
moría para siempre, no es, por consiguiente, imprevista. Está prefigu-
rada de tal modo por las dos escenas mencionadas (Caps. XIV y XV) que
su relato ya no produce sorpresa. La destrucción de la expectativa pro-
ducida en el comienzo del Episodio es magistral. El lector espera la
historia de hazañas maravillosas cuya escritura motivó incluso la sus-
pensión del relato de primer grado, pero el desarrollo novelesco frus-
tra totalmente la promesa épica. Las empresas gloriosas existen en
Gerona, pero el texto no privilegia su relato. En vez de la superabun-
dancia de escenas de heroísmo, anunciadas en los sainetes de la epopeya,

proliferarán las escenas de signo contrario que convierten lo programado en un relato de martirios físicos y morales, singularizado, por consiguiente, por el predominio de escenas espantables protagonizadas por personajes náufragos. Sorprende que la novela galdosiana tal vez menos épica entre las que narran la lucha de liberación sea leída como texto con todos los elementos propios de la epopeya. No puede concebirse, por ejemplo, un momento narrativo más distante de lo heroico que el que puede denominarse batalla por la conquista de Napoleón y del Niño Jesús. El objeto de la lucha no es aquí Napoleón (causa patriótica) ni Jesucristo (causa religiosa). Son los nuevos tesoros (anti)heroicos así denominados en el Episodio que indica incluso onomásticamente lo que lo diferencia de las epopeyas regidas por un dualismo narrativo en el que los contrarios, lo heroico y lo antiheroico, por ejemplo, no pueden coexistir en los mismos personajes. En los enunciados unívocos de la epopeya, dominada por la disyunción exclusiva o la no conjunción,¹⁶ "Niño Jesús" no puede significar también "terron de azúcar" con forma de Niño Jesús sino sólo "Niño Jesús". "Napoleón" no puede significar, asimismo, la Gran Rata llamada Napoleón por los hermanos Mongat. Únicamente puede

16. Kristeva (1976:58-59) demuestra que la epopeya "clásica" está regida por la función simbólica de la disyunción exclusiva o de la no conjunción: "Dans la Chanson de Roland et tous les Cycles de la Table Ronde, le héros et le traître, le bon et le méchant, le devoir guerrier et l'amour du coeur, se poursuivent dans une hostilité inconciliable du début à la fin, sans qu'aucun compromis soit possible entre eux. Ainsi, l'épopée 'classique', obéissant à la loi de la non-conjunction (symbolique) ne peut pas engendrer des caractères et des psychologies", Sobre la "épica ambigua" que se propaga en Europa sobre todo en los siglos XIII y XIV y sobre la diferencia entre la función de la disyunción exclusiva en la epopeya y la función no-disyuntiva en la novela, ver también Kristeva (1976:59-66, 181-187).

significar Napoleón. La novela bélica de Galdós se singulariza por enunciados muchas veces ambivalentes. Los casos analizados son sólo uno de los indicios lingüísticos de la especificidad del mundo narrado en el Episodio. Ellos recuerdan que el autor de las historias protagonizadas por personajes que pueden ser héroes pero también monstruos escribe novelas y no epopeyas.

La conversión del hombre en fiera es el motivo predominante en el relato de la nueva lucha de los dos amigos convertidos en enemigos. El narrador comienza detallando la metamorfosis física producida por la transfiguración moral de los personajes, especialmente la lividez, la expresión rencorosa, el temblor de los labios o la convulsión de las manos. La lucha misma se describe con términos que producen la reducción de seres de la escala superior a seres de la escala inferior. "Tenía bajo mis manos, ¿qué manos?, bajo mis garras, a un anciano infeliz, y sin piedad le oprimía contra el duro suelo. Yo no era hombre, no; era una bestia rabiosa que carecía de discernimiento para conocer su estúpida animalidad" (Cap. XIX, O.C., I:815). La metamorfosis del hombre náufrago en bestia rabiosa es completa. Marijuán la relata queriendo olvidar para siempre el día en que sintió desaparecer en ellos todo lo "noble y hermoso" que enaltece al hombre. Su interpretación de lo narrado inscribe en el relato mismo su distanciamiento moral del imperio de la Naturaleza pura; "el brutal instinto sustituía a las generosas potencias eclipsadas. Sí, señores; yo era tan despreciable, tan bajo como aquellos inmundos animales que poco antes había visto despedazando a sus propios hermanos para comérselos" (Cap. XIX, O.C., I:815).

El combate por Napoleón y el Niño Jesús termina cuando Andrés cree haber asesinado a don Pablo. El hombre que durante la lucha gozó con exaltación sensaciones puramente instintivas, que fue capaz de mirar sin lástima al amigo exánime, se nota inundado de nuevo por la "divina luz" de la conciencia. Primero se paraliza de espanto por lo ocurrido, después duda si es hombre y finalmente huye despavorido del lugar, sin recordar para nada que durante el combate Napoleón huyó llevándose consigo al Niño Jesús. La disposición narrativa de este nuevo momento de horribles extremos morales es idéntica a la ya precisada en el combate por Pichota: transgresión y remordimiento, martirio físico y martirio moral. Andrés llega al cuarto donde yacen Siseta, Josefina y el cadáver de Gasparo. Golpeándose la cabeza, mugiendo de desesperación y sin poder contener el grito de su alma irritada exclama "--Siseta, soy un criminal. He matado al señor Nomdedéu, ¡le he matado! Soy una bestia feroz. El quería quitarme un pedazo de azúcar que guardaba para ti" (Cap.XIX, O.C. I:816). Sin poder resistir más el remordimiento, anhelando morir, se dirige a cumplir su deber militar a la muralla de Alemanes. La singularidad de este momento bélico de Gerona ha sido finamente señalada por Scraibman cuando advierte que Andrés, creyendo haber matado a Nomdedéu, lucha febrilmente, sin conciencia de ello, contra los franceses. Habría aquí una profunda ironía del novelista, pues al yuxtaponer las escenas de la lucha entre Marijuán y Nomdedéu, "parodia literaria" de la guerra entre las ratas, con las escenas de la lucha entre españoles y franceses, pone en duda el fácil patriotismo, "ya que en este caso al menos, el personaje no lucha por convicción, sino por instinto, como las ratas... En estos mismos momentos se está decidiendo la suerte de Gerona, y don

Mariano también lucha en estado de delirio". Las dos tramas se unen entonces: "La una, ficticia e imaginada; la otra histórica, o al menos reconstruida de hechos históricos" (Scraibman 1976:6). La lectura de Gerona como relato de los martirios del cuerpo y del espíritu permite ampliar la función narrativa de la escena de la lucha por la muralla de Alemanes. No es exagerado afirmar que las palabras del protagonista cuando cree haber sido muerto en la batalla indican que su muerte representa entonces una especie de expiación por el asesinato de Nomdedéu. De otro modo no se explica totalmente la exclamación "¡Gracias a Dios que me he muerto!" (Cap.XIX).

El tercer momento narrativo de desorden moral máximo (¿no lo son todos en realidad?) reproduce la misma estructura (transgresión-remordimiento) y los mismos temas y motivos anteriores (hombres-náufragos, desaparición de las ideas de patria y humanidad, hombres-fieras) de los momentos analizados. El principio narrativo de la repetición con variaciones se advierte con nitidez en el cambio de narradores (Badoret y don Pablo), en un aumento de protagonistas (Don Pablo contra Sumta, los hermanos Mongat, los amigos de Badoret y, a través de ellos, contra el género humano mismo), en una notoria intensidad del perspectivismo (no hay un relato único de este suceso sino dos) y en un descenso de la tensión narrativa, pues el relato de esta crisis de egoísmo se hace cuando el sitio ha concluido y cuando hay víveres abundantes, es decir, en el tiempo en que ya ha terminado el estado de naufragio. Los capítulos XX y XXI tienen escenas que evocan aún la segunda transgresión y otras que ya anticipan la tercera. En una de ellas, Andrés conversa imaginariamente

con Siseta en pleno estado de delirio: ya no pueden irse a la Almunia, porque él debe huir de su conciencia hasta un lugar donde ella no pueda atormentarlo. Tampoco podrá entrar de nuevo a la casa donde el hombre que mató por un terrón de azúcar yace tendido en el suelo. Pide perdón por su crimen a la víctima y a Napoleón-Napoleón le dice que le pertenece desde que sus tramas infernales lo pusieron en el caso de tener que matar a "aquel santo varón, buen amigo, excelente padre y honrado patriota". El infierno debe ser el lugar de ambos. La llamada "trama ficticia" y la llamada "trama histórica" (Scraibman 1976:6) se unen en un nivel más importante que el ya señalado. El discurso delirante del personaje censura a la vez al homicida oscuro y al homicida célebre, evidenciando que Gerona narra historias de transgresión en el nivel privado (odio entre amigos) y en el nivel público (odio entre naciones) y que, por consiguiente, los principales agentes del desorden, Marijuán y Napoleón, son personajes de bestiario y no de epopeya, antihéroes dignos del infierno y no del paraíso. La otra escena que se relaciona aún con la segunda serie de martirios del alma precedidos por martirios del cuerpo se produce cuando Marijuán, ya recuperado de su herida, confiesa a un fraile que él, no el hambre o el miedo, ha matado a Nomdedéu. El religioso le informa que el doctor está grave, pero que no ha muerto. Aunque la ignorancia del paradero de Siseta lo entristece en grado sumo, la certidumbre de no ser el matador de su amigo da a Andrés una gran tranquilidad. Producida ya la capitulación, cuando los franceses han entrado sin orgullo, contemplando con respeto a los defensores sometidos por la fuerza del hambre, Marijuán busca a los hermanos Mongat entre horrorosos cuadros de desolación. Nomdedéu, a quien visita en su nueva casa, no sabe

nada de Siseta, pero le relata la inesperada transfiguración de Josefina. El médico que quiso liberar a su hija de los horrores de la guerra fingiendo que ellos no existían (Caps. II-IV, VIII-IX) ha aprendido que el mejor sistema de luchar contra el miedo era exactamente opuesto al sistema de precauciones por él adoptado. La novedad pasmosa de comprobar que su hija se ha sanado del espanto con el espanto le hacen sentir que lo ignora todo. Este es también el momento en que Andrés pide perdón a don Pablo por haber intentado matarlo. El médico responde que la horrible situación en que ambos se encontraban los disculpa a la mirada de Dios, que en tan tristes momentos la ley suprema de la propia conservación impera sobre todas las otras leyes. El carácter redundante de Gerona, su especificidad de discurso cuya significación es excesivamente nombrada (Barthes 1970b:85) se hace evidente en esta conversación que todavía prolonga el relato de la segunda transgresión cometida por los protagonistas en estado de naufragio. La interpretación del amigo de Marijuán hace percibir, en efecto, que el principio constructivo de este Episodio es la repetición con variaciones de la secuencia transgresión - remordimiento, es decir, la liberación de las voces del cuerpo excluidas de la epopeya y su posterior represión por las voces del "espíritu", del "alma" o de la "divina luz" de la conciencia.

Por mi parte, puedo decirte que no me daba cuenta de lo que hacía. El espectáculo de mi pobre hija me trastornaba el poco sentido que aún me hacía reconocerme como hombre, y delante de mí no había amigo ni semejante. Estas relaciones se acaban, se extinguen, cuando el brutal instinto recobra sus dominios, y si veía un pedazo de pan en boca de otro hombre, parecíame un privilegio irritante que mi egoísmo no podía tolerar. ¡Ay, qué horroroso padecimiento! ¡Qué vergonzoso estado moral, y que degradación del ser más libre que pisa la tierra! Válgame tan sólo la circunstancia de que nada quería

para mí, sino toda para ella. Tengo la seguridad de que, a no ser por mi idolatrada hija, yo me hubiera recostado en un rincón de la casa, dejándome morir sin hacer esfuerzo alguno por conservar la vida (Cap.XXI, O.C., I:822)

En esta última conversación entre los amigos hay un enigma narrativo que anticipa el relato del tercer momento de egoísmo extremo: Nomdedéu evita hablar de Siseta. El narrador hace percibir que hay una causa que explica la reticencia pero no la explicita. Sólo en el capítulo siguiente, cuando Marijuán encuentra por fin a los hermanos Mongat, el misterio se dilucida mediante el relato de Badoret. Ellos tuvieron que huir porque el médico, convertido en "gato rabioso", quiso matarlos a todos. La distensión dramática producida por las palabras iniciales del nuevo narrador ("quiso hacer con nosotros un guisote") no logra atenuar la tragedia pasada. Andrés agradece a Dios por haber librado a los hermanos de la muerte, aunque no cree que don Pablo haya querido merendarlos. El relato de lo mismo, hecho por Nomdedéu, niega la interpretación culinaria del primer narrador. El médico afirma que la causa de sus últimos disparates no fue el instinto de la antropofagia sino el egoísmo llevado al extremo de querer aniquilar al género humano para quedarse solo con su hija. Se sabe entonces por qué el padre de Josefina evitó hablar de Siseta en la conversación anterior. Cuando sabe que los Mongat no han muerto, medita o reza largos momentos y después, reposadamente, dice a su amigo que la noticia le produce el indecible consuelo de saber que no mató a nadie mientras estuvo dominado por la anomalía horrorosa de querer que el Universo con sus inagotables recursos y prodigios existiese sólo para él y Josefina (Cap.XXIII). El motivo del naufragio se muestra en todo su intensidad significativa por última vez

en el relato. El narrador recuerda y a la vez censura el "insaciable y sofocante anhelo" de aislarse en el centro del planeta devastado, arrojando a todos los demás seres al abismo, para quedarse solo con su hija; el egoísmo llevado al extremo de querer cortar todas las manos que quisieran asirse a la tabla en que ellos dos flotaban sobre las embravecidas olas. En notorio contraste con los héroes de la Epopeya, nunca con anomalías espantables, nunca con remordimientos por horribles lobreuses, el protagonista del Episodio trata en vano de describir la intensidad de un odio cuya pintura sería más difícil que pintar los horrores del infierno. Sus palabras sobre un sentimiento del linaje de la envidia, sobre la metamorfosis espiritual que le hizo decir "yo no soy yo", sobre las "horribles lobreuses" que rodeaban los ojos de su "espiritual" y de su "cuerpo", anticipan la anomalía horribilosa de Joaquín (Mon)negro, pero con una diferencia fundamental. El protagonista de Abel Sánchez envidia a su amigo porque posee el reconocimiento de los otros. Pablo Nomdedéu, por el contrario, envidia la vitalidad física de los Mongat, su posesión de los elementos vitales o tesoros de vida en el tiempo del naufragio: "un pedazo de pan, un pedacito de pan".

La extensa escena en que Badoret y Nomdedéu narran la tercera secuencia de transgresión y remordimiento evoca intensamente la conclusión del Quijote. La lucidez del singular defensor de una sola doncella; el reconocimiento de la locura; la renuncia a las antiguas ideas; la agonía serena; la dictación del testamento; las palabras de Andrés fingiendo entusiasmo e invitando a su amigo a levantarse e ir por ahí y ver las "murallas rotas, los fuertes deshechos, las casas arruinadas, testigos de tanto heroísmo" (Cap. XXIII, O.C., I:828-834), prueban sin

lugar a dudas que el relato de la muerte de don Pablo está construido en relación con el relato de la muerte de don Quijote. La conversión del protagonista moribundo evidencia una vez más la importancia de la clave moral en la escritura galdosiana. El héroe transgresor reniega en este caso de su egoísmo horroroso, de la horrible metamorfosis de su espíritu, uniéndose de nuevo a los demás y probando con su historia que las grandes creaciones novelescas, análogamente a las de Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust y Dostoyevski, son siempre el fruto de una fascinación superada. "El héroe se reconoce en el rival aborrecido; renuncia a las diferencias que sugiere el odio...Al renunciar a la divinidad engañosa del orgullo el héroe se libera de la esclavitud y posee, finalmente, la verdad de su desgracia...El desenlace novelesco es una reconciliación entre el individuo y el mundo, entre el hombre y lo sagrado. El universo de lo múltiple de las pasiones se descompone y regresa a la simplicidad" (Girard 1963: 218, 223-224).

Scraibman ha señalado ya la analogía de la hora final de don Pablo con la de don Quijote, a propósito de la recuperación de Josefina a través del conocimiento de la realidad de la guerra. "Una vez más Galdós utiliza la ironía. Era el padre quien no la dejaba desarrollar, protegiéndola demasiado, haciéndola vivir en un mundo irreal, de fantasía. Y ahora, equivocado, es él quien muere, como Alonso Quijano, el Bueno, rodeado de los suyos" (1976:6). Es necesario, sin embargo, precisar la función de esta escena en el desarrollo del Episodio como relato de los martirios del cuerpo y del espíritu en el tiempo del naufragio. La conversión en la muerte, coincidente con el término del sitio, es uno de

los momentos de máximo rechazo del desorden moral producido por la guerra. Simboliza el término del eclipse o muerte de la humanidad y la resurrección de "todo lo noble y hermoso que enaltece al hombre". En el tiempo nuevo, anticipado en las disposiciones del testamento, es posible el reencuentro del hombre con el hombre, el dominio de las voces perturbadoras del instinto, el resurgimiento de las relaciones fundadas en las nociones "semejante", "humanidad" o "prójimo". El relato de la transgresión de la ley moral termina de este modo con el relato de su restablecimiento. La muerte de don Pablo, el protagonista de un naufragio que ahogó el "patriotismo, el pensamiento, la humanidad", trocándolo en Monstruo, muere convertido de nuevo en el Bueno, en el "ejemplar sujeto" que enseña a los demás y, por consiguiente, a los lectores del relato de Marijuán, que en las calamidades públicas, "como en los naufragios", el amigo no tiene amigo, ni se sabe lo que significan las palabras prójimo y semejante (Cap.XII), que el egoísmo es una "anomalía horrorosa" (Cap.XXIII) y que el hombre tiene en sí inmenso tesoro de recursos si sabe explotarlo (Cap.XXIII). Este gran triunfo moral, uno de los más importantes narrados en la Primera Serie, es acreditado por el relato de lo dictado en el testamento. Sus disposiciones demuestran con hechos el paso en la hora de la muerte de la perturbación a la serenidad, del odio al amor, de la soberbia a la humildad. El médico deja a Siseta y a sus hermanos los veinticuatro alcornoques que tiene en Olot, dispone que en caso de que Josefina muera sin sucesión el total de sus bienes pase a los Mongat y recomienda encarecidamente que las dos jóvenes vivan juntas para "perpetuar la amistades y buenos servicios" dados a la infeliz enferma durante el sitio (Cap.XXIII).

La imposibilidad de reducir este Episodio a la Epopeya no se advierte sólo cuando se lo lee como relato de las metamorfosis morales de los hombres airados o como relato que libera pero también reprime las voces del cuerpo (transgresión-penitencia). El análisis de las escenas heroicas mismas muestra la misma distancia narrativa entre uno y otro tipo de escritura. El relato de la lucha por la batalla de Alemanes pone en duda, según Scraibman, el fácil patriotismo, ya que en este caso al menos, Marjuán no "lucha por convicción, sino por instinto, como las ratas" mientras don Mariano también lucha en estado de delirio (1976:6). Es importante recordar, sin embargo, que no se trata del único momento en que el heroísmo de los protagonistas se distingue notoriamente del de los protagonistas siempre lúcidos y conscientes de la epopeya. La definición misma del heroísmo dada por Marijuán pone en duda la fácil representación del valor patriótico. El narrador señala, por ejemplo, que es placentero morir en la brecha, porque la batalla, contariamente a la muerte por hambre, emborracha como el vino, porque deliciosos humos y vapores se suben a la cabeza, borrando en la mente la idea del peligro y en el corazón el dulce cariño a la vida (Cap.XI). La narración de la lucha por la muralla de Alemanes sugiere, asimismo, que el estado de inconsciencia, en el sentido de "estado en que el individuo no se da cuenta exacta del alcance de sus palabras o acciones" (R.A.E. 1970:738), no es privativo del estado del personaje durante el combate mencionado, pues a veces el heroísmo consiste precisamente en eso, en moverse como los demás, en ser la rueda de una máquina, en dejarse llevar por "el torbellino, la espiral", sin saber lo que se está haciendo.

No era yo quien hacía todo aquello: era una fuerza superior, colectiva; un todo formidable que no paraba jamás. Lo mismo era para mí morir que vivir. Este es el heroísmo. Es, a veces, un impulso deliberado y activo, a veces, un ciego empuje, un abandono a la general corriente, una fuerza pasiva, el mareo de las cabezas, el mecánico arranque de la musculatura, el frenético y desbocado andar del corazón que no sabe adónde va, el hervor de la sangre que, dilatándose, anhela encontrar heridas por donde salirse.

Este heroísmo lo tuve, sin que trate ahora de alabarme por ello. Lo mismo que yo hicieron otros muchos también medio muertos de hambre, y su exaltación no se admiraba porque no había tiempo para admirar. Yo opino que nadie se bate mejor que los moribundos (Cap.XIX, O.C., I:816).

De igual interés para singularizar la dimensión heroica de Gerona es el estudio de las relaciones entre los defensores y don Mariano Alvaréz, el gobernador de bronce. No cabe duda que este personaje, a diferencia del general que el narrador de Zaragoza no convierte en héroe literario,¹⁷ es uno de los más exaltados épicamente en la Primera Serie. Andrés Marijuán, narrador de segundo grado, reitera una y otra vez la admiración por las virtudes heroicas del general que defendió hasta la desesperación la ciudad a él encargada: su "grande alma", su "valor sublime", la "contextura de acero, la fisonomía imperturbable y estatuaría, la tranquilidad y la serenidad juntas en su semblante", su "naturaleza poderosa y sobrehumana", su carácter de "hombre para atacar y una estatua para sufrir". En el panegérico de don Pablo, el militar

17. "El héroe histórico del sitio fue Palafox, pero Galdós no lo hace héroe literario . . . De ninguna manera encontramos en Palafox la concentración de virtudes y defectos humanos, típica del héroe de la epopeya. Su vanagloria, su pose de actor, su extremada sensibilidad al halago, desvirtúan sus características esencialmente épicas (Larrea: 1964:268-269).

de "grande y sublime" constancia es más valiente que Leónidas, más patriota que Horacio Cocles, más enérgico que Escévola y más digno que Catón. El narrador de primer grado (Araceli), por último, habla del "inmortal ejemplo de militares y patriotas", del "hombre, entre todos los españoles de este siglo, que a más alto extremo supo llevar la aplicación del sentimiento patrio" (Cap.XXVI). Héroe (sitio) y mártir (prisión) el incomparable don Mariano es el militar más labado en los relatos galdosianos sobre la Guerra de la Independencia. El relato de su vía crucis, junto con evidenciar que la materia del Episodio es el heroísmo (relación con la epopeya) pero también el martirio (relación con la tragedia), es el momento de la máxima glorificación del insigne soldado: "estábamos entre gente que hacía punto de honra el mudar las coronas del heroísmo en coronas de martirio sobre la frente del que no se abatió, ni se dobló, ni se rompió jamás mientras tuvo un hálito de vida que sostuviera su grande espíritu" (Cap.XXIV, O.C., I:837).

El hombre que trae consigo la "luz milagrosa" que indica a los combatientes qué hacer en la batalla tiene características que los narradores de los relatos épicos canónicos no destacan en la forma que se observa en Gerona: Don Mariano Alvarez es rigurosísimo, inexorablemente enérgico, inflexible. Quiere que todos sean iguales a él, es decir, hombres para atacar y estatuas para sufrir. No le conmueven las desgracias de la ciudad porque sólo le preocupa que Gerona no se rinda. Sus órdenes son resistir y más resistir. Siempre imperturbable, siempre sereno y estatuario, dice constantemente que si el sitio no se puede resistir y los franceses entran en la ciudad morirán todos y después se hará lo que convenga. Los combatientes que observan que nunca se abate

ni se rompe, dicen que Dios hizo sólo un hombre con estas características extraordinarias. El relato de la defensa de la muralla de Santa Lucía tiene, en este sentido, máximo interés para percibir la singularidad del héroe de Gerona dentro de del grupo de protagonistas de la épica occidental. El narrador cuenta que no sabe por qué ni de qué modo pudieron ser rechazados los enemigos. Sólo recuerda que don Mariano se presentó de improviso y que, en vez de hablarles de la gloria o de la patria, del rey o de la religión, se puso en la primera línea del combate, diciéndoles a un mismo tiempo que mataba franceses que las tropas que estaban detrás tenían órdenes de hacer fuego contra los que intentaran retroceder. La constatación siguiente es importantísima: el semblante ceñudo del general produce en todos los defensores más terror que todo el ejército enemigo y cuando se marcha a otro lugar, donde cree hacer más falta, la exaltación en la muralla de Santa Lucía disminuye. El momento del relato en que los defensores victoriosos sienten orgullo contemplando resultado tan colosal es igualmente significativo. La interpretación del triunfo hecha por Marijuán reitera el sentimiento singular que el gobernador inflexible produce en la tropa. Los franceses, con sus inmensos medios fueron derrotados porque no tenían un Mariano Alvarez que les ordenara morir con mandato ineludible y cuya visión infundiera en los defensores de la ciudad, además de la abnegación y el valor, el miedo a precer cobardes en presencia de aquel extraordinario carácter.

Podría pensarse que los momentos en que los combatientes, además de luchar por la gloria, la patria, el rey o la religión, lo hacen también porque el héroe les produce miedo, son excepcionales en el

relato de la defensa heroica de Gerona. Dicha relación héroe-tropa constituye, sin embargo, la norma durante todo el desarrollo del sitio. Se reitera, por ejemplo, en el diálogo en que Andrés Marijuán dice a su amigo médico que mientras sepa que existe el general él se comerá a mordidas su propia carne antes que hablar de la capitulación (Cap.XIII) o cuando el mismo personaje recuerda en el tiempo que la narración que parecía imposible rendirse aún en los momentos previos a la entrega de la plaza, ya que continuaba rigiendo el bando de don Mariano que disponía ejecutar inmediatamente a las personas que dijeran la palabra capitulación u otra equivalente (Cap.XX). La inflexibilidad del héroe es perceptible, asimismo, en uno de los momentos narrativos más dramáticos de Gerona. En la zona de la plaza y la catedral, entre horrorosos cuadros de desolación, don Pablo informa al gobernador sobre la carencia de medicinas. La opinión del militar es que deben emplearse las medicinas que todavía quedan y que después debe hacerse lo que más convenga. El médico responde "alentado" por algunos miembros de la comitiva que "murmuraron frases" más en consonancia con su pensamiento que con el del gobernador: "Gerona ha hecho ya bastante por la religión, la patria y el rey. Ha llegado ya al límite de la constancia, señor, y exigir más de esta pobre gente es consumir su propia ruina" (Cap.XIII, O.C., I: 800). La réplica humillante del gobernador ("veo que sólo usted es aquí cobarde") muestra una vez más el pavor que produce entre los gerundenses. Nomdedéu debe abandonar la comitiva "pálido y tembloroso, muestra inequívoca de su miedo". Este es el momento de mayor tensión explícita entre el interés de la patria, representado de modo inflexible por don Mariano, y el interés particular, representado por don Pablo queriendo

decir "¡Viva España y viva Josefina!" y no sólo "¡Viva Gerona y viva Fernando VII!". En su diálogo con Andrés, el médico reconoce la constancia sublime del general, pero a un mismo tiempo plantea la duda inquietante sobre el sentido de la resistencia hasta la destrucción total de la ciudad. "Yo soy patriota, sí, señor; muy patriota; pero todo tiene su límite natural, y eso de que llegemos a comernos unos a otros me parece una temeridad salvaje" (Cap.XIII, O.C.,I:800). La escena en que este mismo personaje asiste a Gasparo en su lecho de moribundo y le dice a la desesperada Siseta que los médicos no pueden ya hacer nada en la ciudad agónica y pestilente reitera la misma visión problemática sobre el gobernador que manda resistir a hombres que se caen muertos por momentos, despreciando todo lo que no sea el inmortal espíritu. Don Mariano Alvarez no ve en el cuerpo humano sino una cosa con que rellenar cementerios y si no puede servir para batirse no sirve para nada (Cap.XIX).

La interpretación de don Pablo sobre las causas de su muerte en la escena del testamento, ya señalada, intensifica aún más la posibilidad de leer con distancia la resistencia sin límites realizada por el gobernador de bronce. El hombre que de nuevo tiene "espíritu para todo", después de tenerlo sólo para Josefina, comprende que muere por las "llagas" producidas en su alma por los infinitos martirios del sitio. El resistió mucho, tuvo la fuerza de cien hombres, pero un hombre solo es incapaz de resistir tanto. Don Mariano Alvarez pudo lograr lo increíble porque tuvo el estímulo de la gloria y del agradecimiento patrio. El tuvo ante sí, por el contrario, sólo espectáculos lastimosos y un

porvenir oscuro. El esfuerzo ha sido grande; la tensión, inmensa. Por eso, la cuerda, sin la incitación de la gloria, se ha roto.

No es posible, por consiguiente, incluir de modo inequívoco al médico y al general, cuyos destinos son relacionados en la escena final de la conversión en la muerte, en el polo positivo o el polo negativo del dualismo altruismo versus egoísmo, porque cada uno puede ser ubicado también en el extremo contrario. Nadie dice, por ejemplo, que Nomdedéu es antipatriota, que no ha cumplido con sus deberes en forma ejemplar. El mismo afirma su patriotismo sin que nadie lo desmienta. Diferentemente a otros personajes que critican en Zaragoza "esas zarandajas" de la gloria y del heroísmo (Candiola), el padre de Josefina puede morir diciendo "Bastante he hecho. El que crea haber hecho más que levante el dedo". La ubicación del general en el sistema axiológico del relato se rige por el mismo principio. En el gobernador inflexible predominan, sin duda, las cualidades heroicas que lo ubican en el polo "altruismo" o "generosidad", pero cuando Nomdedéu, personaje lúcido del relato, sugiere que tuvo para resistir el estímulo de la gloria y del agradecimiento patria es posible también inscribir al héroe de la defensa de Gerona en el extremo opuesto del esquema axiológico. La causa de esta ubicación ambivalente del héroe, privativa del Episodio y no de la Epopeya, no sorprende cuando se recuerda que en la escritura galdosiana la aspiración a la gloria es también una forma de egoísmo. La diferencia que media entre el protagonista de La fontana de oro (1870) y el protagonista de Gerona (1874) es enorme, pero la definición del deseo de gloria dada por el narrador cuando habla de Lázaro es absolutamente pertinente

para explicar por qué Alvarez debe inscribirse a la vez en los polos "altruismo" y "egoísmo" en el sistema axiológico de Gerona:

Con este carácter, fácil era que brotasen en él todas las grandes pasiones expansivas, y que crecieran hasta llevarle a la exaltación . . . Lázaro tuvo esta pasión: sintió en sí el ardor del patriotismo; creyóse llamado a ser apóstol de las nuevas ideas, y con noble fe y noble sentimiento las abrazó.

Pero ¿existen estas resoluciones inquebrantables sin mezcla de egoísmo? Egoísmo sublime, pero egoísmo al fin. Lázaro tenía ambición. Pero ¿qué clase de ambición? Esa que no se dirige sino al enaltecimiento moral del individuo, que sólo aspira a un premio muy sencillo, a la simple gratitud. . . Lázaro aspiraba a la gloria; quería satisfacer esa vanidad; cada hombre tiene su vanidad. La del aragonés consistía en cumplir una gran misión, en realizar alguna empresa gigantesca (La fontana de oro 1970:76-77).

Los estados de inconsciencia heroica, el héroe inflexible o inmovible, los dualismos de tipo no disyuntivo (Kristeva 1976: 56-66, 181-187), indican de nuevo la distancia irreductible entre el Episodio y la Epopeya. Los narradores de los poemas más representativos de la ~~ser~~ épica occidental no afirman, por ejemplo, que la batalla emborracha como el vino y que deliciosos vapores y humos se suben a la cabeza. Ni definen el heroísmo diciendo que a veces es un impulso deliberado y activo y otras veces una fuerza pasiva, un ciego empuje o el mareo de las cabezas. Los héroes no aterrorizan, asimismo, a sus guerreros. Las huestes de Rodrigo Díaz, de Carlomagno, de Fernán González, de Godofredo de Bullón, de Hurtado de Mendoza, de Juan de Austria o de Hernando de Soto, respetan o veneran a sus generales, pero no les temen más que a todos los enemigos paganos. Estos protagonistas heroicos no se inscriben, además, de modo ambiguo en el sistema axiológico de los textos. En Zaragoza Montoria no es siempre mejor que Candiola (Glendinning

1970:48).¹⁸ En Gerona Nomdedéu es egoísta ("¡Viva España y viva Josefina!"), pero también generoso (patriotismo, tarea médica, testamento) y don Mariano Alvarez es generoso (lo da todo por la patria), pero también egoísta (deseo de gloria que es egoísmo sublime, pero egoísmo al fin). En la Chanson de Roland, en el Poema del Cid, en La Jerusalén liberada, en La Austriada o en La Florida, por el contrario, los personajes se inscriben de modo siempre inequívoco en el sistema axiológico de textos regidos por dualismos que no admiten la ambivalencia o la ambigüedad (Kristeva 1976): su individualidad está limitada por la ubicación sin equívoco en el polo positivo o negativo. No son lo uno y a la vez lo otro sino sólo lo uno y lo otro. El altruista puede, por ejemplo, devenir egoísta, pero no puede entrar en la problemática, constitutiva del Episodio, de la coexistencia altruismo-egoísmo.¹⁹ Ningún poema épico privilegia, por último, al hombre extraordinario, preocupado sólo

18. Las sugerentes conclusiones de Glendinning sobre las relaciones entre psicología y política en la Primera Serie de Episodios (1970:46-51) sirven también para caracterizar la relación entre psicología y guerra en el caso del gobernador de bronce.

19. El carácter "no disyuntivo", es decir, novelesco de los dualismos que rigen la narración en Gerona no se percibe sólo en la oposición "altruismo" versus "egoísmo". Lo mismo puede afirmarse de la diada "locura" versus "cordura". Hay veces en que Nomdedéu es percibido y se percibe a sí mismo como delirante, loco o insensato. El general inflexible también lo es en los momentos en que los patriotas llegan a su casa en ruinas para pedirle que continúe gobernando la ciudad agonizante. Nadie considera posible la defensa desde que él está enfermo, pero el hombre extraordinario, que ese mismo día ha recibido los Sacramentos, se incorpora y ordena resistir a todo trance. El estado febril del general moribundo luchando con otros moribundos suscita la siguiente reflexión del narrador: "nuestro más propio jefe debía ser y era un delirante, un insensato, cuyo grande espíritu perturbado aún se mantenía varonil y sublime en las esferas de la fiebre (Cap. XX, O. C., I: 820).

del honor y la gloria y simultáneamente al hombre oscuro que rechaza y discute el predominio de los valores heroicos. Los exponentes de la tesis sobre el carácter esencialmente épico de Gerona no han sabido percibir la importancia literaria del texto que reúne en una misma historia al guerrero que no se conmueve y al médico que se conmueve con los horrores de la guerra. Lo han leído como Episodio que tiene todos los elementos propios de una epopeya (Domínguez 1977), sin advertir que su singularidad narrativa dentro de la serie épica consiste precisamente en ser un relato de guerra invadido totalmente por la protesta de las voces del individuo, del cuerpo y de la humanidad, censurada o reprimida en la Epopeya, contra el predominio de los valores heroicos. Galdós no escribió "una Epopeya para la burguesía" (Domínguez 1977:153) ni "un canto épico" (Alvar 1970:177) protagonizado por el hombre que defendió hasta la desesperación la ciudad que el gobierno de su patria le había encomendado. La lectura que destaca sobre todo la dimensión heroica de Gerona muestra en todo caso su sentido sólo más evidente. Más importante para percibir el modo de inscripción de este Episodio en la historia de los textos es leerlo, por ejemplo, como relato de los martirios físicos y morales en un tiempo de la guerra (sitio por hambre) comprendido como catástrofe pública" en la que, como en los naufragios, no hay amigo para amigo ni hermano para hermano. En el mundo de Gerona así leído no hay héroes inequívocamente diferenciados de los antihéroes. Hay personajes ambivalentes (¿héroes o antihéroes?, ¿héroes y antihéroes?) que ocupan por igual el espacio narrativo que en la epopeya, dominada por dualismos disyuntivos (Kristeva 1976:58-59), está monopolizado por protagonistas que nunca discuten, niegan o critican el código

heroico (honor, deber, gloria). El contraste de las voces de la patria (La resistencia no tiene límites, Sólo importa el honor de la ciudad. Lema: resistencia y muerte) y las voces del individuo y de la humanidad (La resistencia tiene límites. No sólo importa el honor y la gloria de la patria. Lema: rendición y vida) constituye, sin duda, uno de los mecanismos narrativos más importantes del Episodio que de modo más ostensible rechaza la represión temática ejercida por los poemas en que todo se sacrifica a la gloria. La maestría artística del autor de la novela de Mariano Alvarez y de Pablo Nomdedéu se advierte, en este caso, en la construcción de un relato que mediante sus héroes ambiguos opone, sin jerarquización o evaluación explícita, dos representaciones sobre el honor nacional.

Gabriel Araceli, narrador del sitio de Zaragoza, interpreta el martirio de la ciudad como sacrificio no estéril, porque contribuyó a asegurar para siempre la permanencia nacional, pero es también entonces que este mismo narrador se distancia de la exaltación patriótica inútil. "Han pasado diez días y Zaragoza no se ha rendido porque todavía algunos locos se obstinan en guardar para España aquel montón de polvo y ceniza" (Cap. XXX, O.C., I:757). Zaragoza reitera así, con una serie de variantes, el tema de la resistencia obstinada, desarrollado ya en Napoleón en Chamartín. El relato inscribe el heroísmo de Santiago Fernández, el Gran Capitán, en la esfera de lo sublime, pero también en la esfera de la locura. La decisión de morir luchando por la patria, después del rendimiento de la ciudad, aunque admirable, es censurada por el texto a través de la construcción de un personaje quijotesco, que "vive en un mundo imaginario y va movido por un ensueño que él cree un ideal"

(Montesinos 1968:99), es decir, de un personaje necesitado de enmienda (Hinterhüser 1963:165). El distanciamiento de la resistencia inútil, representada en este caso por un personaje que vive su ensueño heroico asumiendo todos los riesgos (Beyrie 1980:210), se percibe especialmente en la conclusión novelesca. Don Roque opone la grandeza sublime de Fernández a la no sublime de Napoleón. El hombre oscuro, defensor obstinado de la patria, es moralmente superior al hombre célebre que transgrede las leyes de la Humanidad. Uno y otro, sin embargo, se asemejan en la locura: "con toda su grandeza y poder, el hombre que acaba de pasar no llega, ni con mucho, a la inmensa altura del Gran Capitán. Algunos han dicho que nuestro amigo estaba loco; pero ese que ahí va, ¿está en su sano juicio?" (Napoleón en Chamartín, Cap.XXX, O.C., I:667). Gerona no es, por consiguiente, el primer Episodio que desarrolla el tema de la resistencia a todo trance, pero es, sin duda, el único de la serie que convierte en materia misma de la escritura la tensión entre las voces que proclaman la resistencia sin límites y las que las critican. El "aparato normativo" del texto (Hamon 1982:110) rechaza el maniqueísmo presentando como locos-cuerdos a los principales representantes de las voces en pugna. Gerona no es una novela de tesis (Suleiman 1977:486-489) que imponga de modo dogmático, inambiguo (positivo o negativo), la diferencia entre los valores de Alvarez y los de Nomdedéu. Sólo muestra el contraste dramático de dos discursos sobre los límites del esfuerzo humano. Es la relación de Gerona con los otros textos de su serie la que permite percibir que la escritura galdosiana opta por las voces que exaltan la vida (pacifismo) y no la muerte (militarismo). Trafalgar y Aita Tettauen, novelas de los dos extremos temporales (1873 y 1906) de

los Episodios que narran guerras entre naciones, evidencian esa opción incompatible con la Epopeya comprendida como escritura regida por la representación postiva de la guerra (fiesta, poesía).

--¿Para qué son las guerras, Dios mío? ¿Por qué estos hombres no han de ser amigos en todas las ocasiones de la vida, como lo son en las de peligro? Esto que veo, ¿no prueba que todos los hombres son hermanos? (Trafalgar, Cap.XIII, O.C., I 253).

"Odio la guerra, y admiro a los que, sin esperar ningún beneficio de ella, inocentes piezas del ajedrez militar y político, se lanzan a empeños heroicos por un fin que sólo a los jugadores interesa. Cada día veo con más dolor de mi alma esos horrores inhumanos; pero también digo, despojándome hasta del último plumacho de la fanfarronería que fue mi encanto antes de venir aquí; también digo que no hay en el mundo soldados que hagan esto..., batirse mojados y muertos de hambre por un ideal colectivo, la gloria, de que sólo les corresponderá parte inapreciable. O son ellos la misma inocencia, o llevan dentro un poder anímico de extraordinaria intensidad. Si el poder anímico produce estos actos en la guerra, ¿qué actos producirá en la paz? Falta saberlo; falta verlo. Pero no lo veremos, porque no hay caudillos que arrastren a soldados a las hazañas pacíficas...No sé en qué consiste que el patriotismo es casi siempre un sentimiento guerrero; no concebimos la patria sino incrustada en la idea de conquista; no pronuciamos su nombre sin que el aire repercuta con son de trompetas (Aita tettauen, Segunda Parte, Cap.X, O.C., III:272-273).

Hay un nexo difícil de advertir entre Gerona (1874) y Aita Tettauen (1904-1905), pero valiosísimo para evidenciar la continuidad del discurso antibélico de Galdós. Pablo Nomdedéu comprende durante su conversión en la muerte que el hombre tiene en sí un inmenso "tesoro de recursos" cuando sabe explotarlos (Cap.XXIII). Don Mariano Álvarez resistió hasta lo increíble porque tenía el estímulo de la gloria. El tuvo ante sí sólo espectáculos horribles y un porvenir oscuro, pero tuvo la fuerza de "cien hombres". ¿No es acaso este "inmenso tesoro de recursos" lo mismo que Santiuste llama "poder anímico de extraordinaria

intensidad" que los hombres llevan dentro de sí? De ser así, sería posible comprender por qué Galdós, que no ama la guerra, escribe relatos bélicos que evidencian admiración por los excesos de la constancia y la energía de los hombres en las "matanzas guerreras". Esa razón no sería otra que la de exaltar un poder anímico, un brío, un tesoro de recursos, que los hombres llevan dentro de sí y que deberían consumir en hazañas pacíficas y no guerreras. Gerona es un momento importante en esta exploración literaria de los límites físicos y morales del esfuerzo humano. En este Episodio, como antes en Bailén o Zaragoza y después en La batalla de los Arapiles, el novelista intenta imaginar hasta dónde llega el "poder anímico" de los hombres en el tiempo trágico en que están "tocados de la locura de hacerse daño". "Quería ver hasta dónde llegaba este delirio y la máxima extensión del mal que a sí misma se causaba la Humanidad, como si cifrara su orgullo en desaparecer de la tierra" (Aita Tettauen, Segunda Parte, Cap.V, O.C., III:258). La respuesta de esta exploración imaginaria, no obstante la diferencia específica de los textos, es siempre la misma, es decir, el rechazo de la "épica militar". Las palabras de Nomdedéu y Santiuste no son sólo el signo o cifra del aprendizaje narrado en las dos novelas mencionadas. Son el signo o cifra de todos los textos galdosianos que narran los prodigios del "poder anímico" de los hombres en el tiempo de la guerra: "ahora comprendo qué inmenso tesoro de recursos tiene el hombre en sí si sabe explotarlo", esto es, "si el poder anímico produce estos actos en la guerra, ¿qué actos produciría en la paz?".

La lucha de Marijuán contra las ratas dirigidas por Napoleón (Cap.XVI), el relato de Badoret que establece la relación entre Napoleón

y el Demonio, la preparación del artesón para capturar la "gran rata" (Cap.XVII), la batalla de las ratas y la entrada de Napoleón en el artesón (Cap.XVIII), se relacionan, sin duda, con la epopeya, pero no con sus versiones canónicas (Iliada, Poema del Cid, Chanson de Roland, La Jerusalén liberada, La Austriada, etc.) sino con sus versiones paródicas (Batraciomiomaquia, La gatomaquia o La mosquée). La breve observación de Montesinos sobre el "irrealismo" y el simbolismo de la batalla de las ratas (1968:102) y las ideas de Scraibman sobre las equivalencias Gran Rata-Napoleón-Demonio ("los españoles ven la guerra en términos religiosos") y lucha de las ratas-lucha de los españoles ("las ratas luchan entre sí como los españoles luchan entre sí, en todos los planos de la obra excepto uno, el de la lucha contra el invasor francés"), sobre la ironía de la yuxtaposición lucha entre ratas-lucha entre españoles y franceses y, por último, sobre el momento en que Nomdedéu y Marijuán ofrecen una parodia literaria de la lucha anterior entre las ratas (1976: 6), hacen percibir con nitidez la importancia de este momento narrativo en el plano simbólico, pero no destacan en el mismo grado su función en el plano realista de Gerona. Las ratas no son puros engendros repugnantes del delirio o la pesadilla o entidades puramente simbólicas. Son reales del mismo modo que lo son la gata Pichota, los caballos o los burros sacrificados por los gerundenses: personajes de las historias del reinado de la Naturaleza pura narradas en el séptimo Episodio. El estado de naufragio en que nadie es semejante de nadie, en que muere la humanidad y la naturaleza, es el tiempo en que Nomdedéu se convierte en enemigo de Marijuán, pero también la "bestia cosmopolita", el "gran guerrero" capaz de organizar poderosos ejércitos para luchar contra el

hombre en los tiempos calamitosos, y cuando no hay otro medio de sobrevivir, para luchar entre sí hasta que el vencedor puede medrar del vencido. El relato horroroso del triunfo del puro instinto, de la pura ley de conservación, protagonizado por Andrés y la inmensa falange concluye cuando el ser superior logra dominar su espanto y con fuerza, trabajo y constancia, hace huir a la "guardia imperial", sabiendo que en otra lucha será devorado.

El combate de las ratas no posee, pues, un valor puramente simbólico. En el desarrollo de Gerona, relato de historias en que todas las relaciones sociales desaparecen, las luchas narradas en los capítulos XVI, XVIII, XXII y XXIII, muestran, del mismo modo que las narradas en los capítulos XII y XIX, el gran desorden moral del mundo en estado de naufragio. La batalla de las ratas "ofrece simbólicamente la visión de las guerras del Imperio que tiene Galdós y su sentimiento ante la crueldad estúpida de aquellas matanzas" (Montesinos 1968:102), pero sobre todo es otro de los signos del triunfo del "animal puro", del imperio de la ley de la propia conservación sobre todas las demás leyes. Las luchas de don Pablo y Andrés por Pichota, de Andrés contra la chusma de los bodegones, de las ratas entre sí, de Nomdedéu y Marijuán por Napoleón y el Niño Jesús y la del médico contra la especie humana son, entre sentido, absolutamente análogas. Los protagonistas de estos combates pertenecen a los extremos de la escala animal (hombres - ratones), pero el relato los reduce a un mismo nivel. Unos y otros son las bestias rabiosas que disputan los elementos vitales en el momento del eclipse de la humanidad: "Sí, señores; yo era tan despreciable, tan bajo como aquellos inmundos animales que poco antes había visto despedazando a sus

propios hermanos para comérselos. Tenía bajo mis manos, ¿qué manos", bajo mis garras, a un anciano infeliz, y sin piedad le oprimía contra el duro suelo . . . sintiéndome animal puro" (Cap.XIX, O.C., I:815). Esta reducción no es privativa, sin embargo, de los momentos de luchas entre amigos. El relato del combate por la muralla de Santa Lucía, donde los franceses parecen lobos hambrientos cuyo objeto no es vencer a los españoles sino comerlos evidencia que también las luchas entre pueblos semejan luchas entre fieras en las novelas (anti)bélicas de Galdós. La identificación es hecha de modo explícito por el narrador de Bailén, cuando recuerda los momentos de incomparable horror en que el encuentro de las naciones airadas semejaba el encuentro de dos monstruos furiosos que se batían mordiéndose con rabia y que hallaban en sus heridas, en vez de cansancio y muerte, nueva cólera para seguir luchando (Cap.XXVI). El combate entre dos monstruos narrado en el capítulo XXXVI de La batalla de los Arapiles prueba que la metamorfosis del hombre en fiera persiste en toda la Primera Serie, convirtiéndose finalmente en uno de los temas más representativos del rechazo galdosiano de la mitología que convierte la guerra en el reino de lo bello y de lo noble. Los profetas de la guerra perciben en ella lo que distingue a los hombres de los animales. Los lobos, los leones, los castores, las ovejas, dice Proudhon, no luchan entre sí. Los filántropos que convierten esta característica en ocasión de una sátira contra las guerras de la especie humana no perciben que es precisamente la guerra lo que permite la grandeza del hombre, lo que imprime a la humanidad un carácter sublime. Si la naturaleza hubiera hecho del hombre un animal exclusivamente industrial, sociable y pacífico, estaría desde siempre y para siempre en el mismo nivel que

las bestias (Letourneau 1895:4-5). Las historias de metamorfosis de hombres en fieras narradas en la Primera Serie muestran que la guerra no distingue, no diferencia, a los hombres de las fieras sino que los iguala; que no engrandece sino que degrada la humanidad.²⁰

Los capítulos XVI, XVII y XVIII permiten a Galdós inscribir en Gerona su percepción de la Gran Rata que utiliza a los franceses para su propio provecho ("miserable, ellos están flacos y tú estás gordo") e interpretar su decisión de invadir España como producto del enturbamiento de sus poderosas facultades por el humo de la gloria. La importancia de este extenso momento narrativo no se agota, sin embargo, en la analogía, reiterada en el relato del martirio y muerte de Alvarez, entre la "gran rata" que no respeta nada (Napoleón) y el "malvado en gran escala" (Napoleón). Mayor interés literario tiene el análisis de la batalla de las ratas como reescritura paródica de los textos glorificadores de las empresas napoleónicas. La "historia poética" (Houssaye 1913) del conquistador de Europa es la historia del hombre grande en la paz como en la guerra, del Héroe por excelencia, del maestro de energía, del Hombre del Destino, del poeta en acción, del santo como Carlomagno y del grande como César. Gerona desvaloriza esta escritura glorificadora (Ponteil 1960:208-211, Houssaye 1913:24-53) narrando una historia de guerra en la cual Napoleón es reducido a la Gran Rata destructora para la cual son válidas las palabras de Andrés Marijuán contra el egoísmo de la rata más hermosa y más fuerte entre todas las que intentaron devorarlo en el

20. Esta representación de la guerra como paroxismo espantoso en que el hombre desciende al nivel de la fiera recuerda la reflexión de Voltaire sobre la "empresa infernal" de la guerra, en que el hombre se envilece imitando a los animales (Diccionario Filosófico s.f.148).

bodegón. El hombre pequeño ha sido convertido en gran hombre por un engaño óptico que impide al escritor percibir la pequeñez de lo que parece grande y hace admirar el delito tan solo porque es perpetrado en la extensión de todo un hemisferio. "La excesiva magnitud estorba a la observación lo mismo que el achicamiento, que hace perder el objeto en las nieblas de lo invisible. Digo esto, porque, a mi juicio, Napoleón y su imperio efímero, salvo el inmenso ingenio militar, se diferencian de los bandoleros y asesinos que han pululado por el mundo cuando faltaba policía, tan sólo en la magnitud" (Cap.XXVI, O.C.,I:842). El objeto de la parodia galdosiana no es, pues, el mismo Napoleón sino las "pérfidas voces y frases" con que se "llenan la boca" los diplomáticos, conquistadores e historiadores cuando llaman "grandiosos planes continentales" a los crímenes desarrollados en proporciones colosales o "absorción de unos pueblos por otros" a los delitos perpetrados por los merodeadores y malvados en gran escala. El relato de la batalla de las ratas muestra entonces todo su valor desmitificador. Representa el momento del relato en que el Episodio se distancia explícitamente del discurso que convierte en admirable lo que es repugnante. En este rechazo se inscribe, sin embargo, el mito que el Episodio construye sobre sí mismo: la ilusión de ser una escritura liberada de los "engaños ópticos" que deforman lo real.

La función paródica de los capítulos mencionados no se reduce, asimismo, a contrastar irónicamente el relato de la Gran Rata con el del Héroe por Excelencia. El empleo de motivos, temas y términos característicos del discurso militar para narrar la guerra de las ratas está indicando que el objeto de la parodia, comprendida como acto de

incorporación y a la vez de separación de otro(s) texto(s), es sobre todo la escritura regida por la percepción feliz de la guerra (causa de Dios, fiesta hermosa, espectáculo estético). Análogamente a Batrociomio-
maquia, La gatomaquia o La mosquea, narraciones de gestas de ranas, g-
tos o moscas, Gerona describe las luchas de las ratas utilizando el
código de la epopeya en clave irónica. Los dos ejércitos enemigos,
"franceses" contra "ingleses y gente del Norte", desarrollan poderosa es-
trategia. Las alternativas de la lucha, donde se conquistan y se aban-
donan posiciones, hacen variar el aspecto de los valientes escuadrones.
Los combatientes desorientados y en desorden se reúnen de nuevo y con-
ciertan sus falanges. Las luchas individuales suceden a los esfuerzos
colectivos y la heroica sangre tiñe los feraces campos. Los "france-
ses", dominadores del tonel, miran con provocativa presunción la fuga de
las huestes destrozadas. Después de la primera victora, Napoleón, el
genio de la guerra aclamado por inmensas falanges entusiastas, mira el
terreno y su previsión admirable adivina los sitios en que se producirán
los nuevos combates. El guerrero desciende pausadamente de su trono y
con su mirada los débiles se hacen fuertes y los tímidos se arrojan a
los primeros puestos. En el nuevo combate, los caballeros parecen po-
seídos de sublime enjenación y un ideal de gloria los impele a lanzarse
sobre los rotos escuadrones, las tinajas teñidas de sangre y el tonel
jamás conquistado, dominándolo todo con su planta atrevida. La oposi-
ción o contraste entre textos, el "contracanto" constitutivo de la paro-
dia (Hutcheon), muestra irónicamente la distancia entre las carnicerías
narradas y los velos del lenguaje que disimulan o enmascaran la esncia
criminal de la guerra. La religión de la humanidad, predominante en

este momento de Gerona, niega el discurso de la guerra, haciendo percibir que la Epopeya, del mismo modo que la historia poética de Napoleón (Houssaye 1913:24-53), es el resultado de un engaño óptico que impide percibir lo antihumano de lo que parece humano, lo espantoso de lo que parece maravilloso. El lenguaje épico, dirá Santiuste, es el gran encubridor de las corruptelas morales que desvían a la Humanidad de sus verdaderos fines. La parodia que equipara la guerra de los hombres (escala superior) con la guerra de las ratas (escala inferior) demuestra que no es Aita Tettauen sino Gerona el Episodio Nacional que desmascara el carácter mistificador del discurso occidental que convierte las "carnicerías" o "brutalidades" en "glorias" o "cosa muy bonita".

La protesta contra la bárbara epopeya

Las relaciones entre la novela Gerona (1874) y el drama Gerona (1893) han sido señaladas por Manuel Alvar en su artículo sobre novela y teatro en Galdós: las figuras del drama son mucho más arquetípicas y mucho menos humanas. Sumta, personaje ya significativo en el Episodio, se yergue a la "suprema dignidad del héroe del pueblo". Mariano Alvarez es el hombre que supo llevar la aplicación del sentimiento patrio a su más alto extremo. "Nomdedéu, un pobre egoísta de los Episodios, es elevado a la categoría de antagonista de tragedia". Es la voz de Dios que da nombre perdurable a los pueblos y a los seres. Y, sobre todo, está Gerona, la ciudad heroica cuyo nombre será capaz de borrar a los siglos (Alvar 1970:177). El estudio de las versiones dramáticas de los Episodios permite concluir, según este mismo crítico, que "no cabe un cotejo en orbes heterogéneos. El nombre ampara los dos órdenes de creaciones,

pero casi nada de común hay en ellas". Gerona es la apología de la ciudad mártir, la suprema lección de patriotismo. "Va el episodio al escenario porque desde el teatro gana en proyección y eficacia. Poco parecido entre novela y drama, nada en cuanto a técnica. Sólo la lección de patriotismo" (Alvar 1970:184). Es difícil establecer una tabla de correspondencias entre los textos. Los Episodios "dan al drama los hilos para tejer la trama. Pero si en las novelas dialogadas podemos identificar procesos, ahora -sólo- unas situaciones que denuncian su origen, pero en modo alguno posibilidad de comparar, porque los elementos son heterogéneos" (Alvar 1970:201). La idea de heterogeneidad se reitera en el análisis de Josefina Domínguez (1977:152-163). Las versiones de Gerona serían heterogéneas porque son distintas las perspectivas de Galdós sobre la historia. "En el año 1874, Galdós, rebosante de efervescencia política y patriótica, cree en la Historia, tiene fe en el futuro de España. En el año 1893, es un burgués, está decepcionado de la política, ha perdido la fe en la Historia y en la regeneración de España. No obstante, le sigue 'doliendo' España" (Domínguez 1977:152-153). En el período de pesimismo escribe el drama, preocupado de adoctrinar en la verdad, libertad, caridad y, sobre todo, voluntad. El título del Episodio señala la idea "Gerona hizo la epopeya". El del drama, por el contrario, sólo indica un tiempo y un espacio. El título más exacto sería Alvarez de Castro, Estado de sitio o quizá Nomdedéu. En la novela todos los españoles luchan con Alvarez de Castro y consiguen la gesta. En el drama, Alvarez de Castro lucha a pesar de los españoles (Domínguez 1977:154).

He transcrito en extenso las ideas más polémicas de los únicos estudios realizados sobre las relaciones entre las dos variantes de Gerona para indicar, también en este caso, la necesidad de hacer un análisis que demuestre que ni el drama es sólo apología (tesis de Manuel Alvar) ni la novela sólo epopeya (tesis de Josefina Domínguez). Ese estudio evidenciaría, por ejemplo, que no puede afirmarse que el mensaje de la novela es que España se salvará cuando todos los españoles, olvidando sus diferencias, "se unan en torno a un jefe y luchan con fe en la victoria, considerando el problema común" y que el mensaje del drama reside en el "fanatismo de un español, que siente una llamada 'a lo extraordinario', domina a Gerona con su Voluntad de hierro, aunque la deje deshecha, pero realizará su obra, sin el pueblo" (Domínguez 1977:158). No es así porque Mariano Alvarez es un militar con voluntad de hierro también en la novela. No es necesario recordar de nuevo la escena en la catedral (Cap.XIII), el terror de los defensores en la lucha por la muralla de Santa Lucía (Cap.VIII), la orden de fusilar a quien diga la palabra "capitulación" u otra equivalente (Cap.XX) o el combate en estado de delirio (Cap.XX), para advertir que en ambos textos el gobernador de bronce valora el honor nacional sobre todo lo demás, ordena morir con mandato ineludible y no capitula porque así lo quiere él.

No puede afirmarse, asimismo, que excepto la lección de patriotismo hay poco parecido o casi nada de común entre la novela y el drama. Esta conclusión es válida sólo cuando el texto de 1874 se lee como epopeya y el de 1893 como apología de la ciudad mártir, pero no cuando se los lee como dos modos literarios de imaginar o explorar los límites físicos y morales del esfuerzo humano. No es difícil entonces construir

una "tabla de correspondencias" en niveles diferentes de lo puramente anecdótico. Notables semejanzas en el nivel de los temas (el odio entre amigos, la inflexibilidad del héroe, la huida a través de la imaginación, el sitio como infierno, la conversión del hombre en fiera, la locura, los horrores de la guerra, etc), de los motivos (naufragio) y de los dualismos generadores de tensión narrativa o dramática (ley social versus ley del instinto, amor versus honor, muerte en la brecha versus muerte por hambre, valores privados versus valores públicos, vida versus muerte, resistencia versus capitulación) señalan, sin lugar a dudas, que las dos versiones de Gerona tienen realmente mucho de parecido. No son orbes heterogéneos, textos contruidos de tal modo que la diversidad de sus elementos haga necesario "releer y escudriñar penosamente" (Alvar 1970:201) cada versión para poder encontrar "circunstancias o motivos" comunes. Se trata, en síntesis, de una novela y un drama que no se parecen poco sino mucho, o, lo que es lo mismo, que no se diferencian mucho sino poco, debido a que jerarquizan de manera diferente unos mismos dualismos, temas y motivos.

Los ejemplos más notorios de distinta jerarquización de lo mismo son dos. El tema del odio entre amigos (naufragio), predominante en el texto de 1874, se convierte en tema no privilegiado en el texto de 1893. El sistema analógico de la novela se enriquece, no obstante, con nuevas asociaciones que también sugieran calamidad pública. Los momentos del sitio en que los amigos odian a los amigos se homologan con los odios de los náufragos, pero también con los de los prisioneros y de los galeotes. "No nos comeremos; pero, por la parte que me toca, bien puedo decirte que nos odiamos como se odian los que, en un larga viaje por mar

van apilados meses y meses en la estrechez de una embarcación; como se odian los náufragos, y los prisioneros, y los galeotes" (Acto II, Escena IV, O.C., VI:621). El tema del amor invierte esta relación. Su desarrollo es muy tenue en la novela (Josefina tuvo un novio que murió en el sitio anterior), pero muy intenso en el drama (Josefina y Montagut: amor-rechazo-locura-resurgimiento del amor-rapto muerte de Montagut-lucidez de Josefina). Los distintos procesos de reescritura se explican por idéntica ley de composición artística: el drama incorpora unos personajes (Don Juan Montagut, Don Alvaro Castillo, Don Carlos Beramendi, Paquita Beramendi, etc.) y suprime otros (las ratas); disminuye un tipo de escenas (odio entre amigos) y aumenta otras (enfrentamiento de Pablo Nomdedéu con Mariano Alvarez); intensifica características (generosidad de don Pablo) y atenúa otras (egoísmo de don Pablo). El resultado de la nueva jerarquización de elementos evidencia el talento artístico de Galdós para construir con dualismos, temas y motivos semejantes dos versiones diferentes de los límites del esfuerzo humano en los paroxismos de una ciudad (sitio, hambre, heroísmo, terror, martirio).

El estudio del proceso de reescritura que desplaza el tema predominante en la jerarquía temática de la novela tiene particular interés para precisar los sentidos de la versión teatral de Gerona. La constatación más obvia surge del simple cómputo de los momentos en que en uno y otro texto desaparecen todas las relaciones sociales. Las transgresiones y remordimientos narrados en los capítulos XII, XIII, XVI, XIX, XXI, XXII y XXIII, se reducen sólo a dos en el desarrollo del drama. En el primero de ellos, don Pablo, caracterizado por Siseta y Marijuán como el hombre más cristiano, más caballero, más afable y más generoso del

del mundo, amenaza de muerte a Paquita Beramendi si no le entrega los víveres que ella ha logrado conseguir para convertir en realidad un banquete figurado (tema de la huida a través de la ficción). Análogamente a las luchas novelescas entre Nomdedéu y Andrés, Andrés y las ratas, las ratas entre sí, Nomdedéu y Andrés o Nomdedéu y la especie humana, la escena del drama se singulariza por la metamorfosis de un hombre en fiera que no reconoce prójimo ni caridad, juventud ni inocencia, propiedad ni ley, benevolencia ni mansedumbre. También en este caso retorna la "divina luz" de la conciencia para producir piedad y horror en el hombre que se convirtió en monstruo. Las semejanzas con el relato de Marijuán son notables, pero también las diferencias. Los dos protagonistas de la versión dramatizada no luchan del modo horroroso narrado en los capítulos equivalentes. La insistencia de varios de los personajes en la generosidad extrema del médico, "el mejor hombre del mundo", adquiere en esta escena todo su sentido, pues hace reparar en un cambio importantísimo en la reelaboración de este protagonista. Nomdedéu no disputa ahora los elementos vitales para darlos sólo a Josefina sino también para darlos a la "leal Siseta" y a "esos pobres niños" Badoret, Manolet y Gasparo. Nunca lucha con Andrés o los Mongat. Por el contrario. Lucha con la petimetra pensando en todos ellos a la vez. La causa de esta transformación no es difícil determinarla. El autor de la versión teatral tiene una intención artística diferente, la que hace atenuar el egoísmo de Nomdedéu sustituyendo las tres luchas con sus amigos por una lucha con un personaje que es español pero sólo conocido y, lo que es igualmente significativo, suprimiendo el combate del médico contra toda la especie humana. El segundo momento de desaparición de las nociones sociales

está regido por el mismo mecanismo textual. Montagut y Castillo, los mismos amigos que han dicho que los sitiados se odian entre sí como se odian los náufragos, los prisioneros y los galeotes, discuten sobre sus relaciones amorosas. Castillo propone un singular "medio de razonar la horrible insipidez" de los monótonos días del sitio: convertirse en enemigos, odiarse a muerte y batirse en duelo. El fingimiento de la enemistad se convierte en real cuando los dos oficiales deciden enfrentarse en serio después de la cena en la casa de la viuda. Se encuentran de nuevo, pero se dan cuenta que son las "mayores majaderos del mundo" y se olvidan del "duelo insensato y sin razón" (Acto Segundo, Escena XII, O.C. VI:629-630). Las diferencias dentro de las semejanzas son otra vez notorias. Persiste en el drama el tema del odio entre amigos, aunque completamente transformado. Montagut y Castillo no deciden matarse por hambre sino por aburrimiento. La necesidad de luchar contra la espantosa monotonía del sitio, contra la consunción lenta y sin gloria, no la desesperación de un largo ayuno, es en este caso el motivo del distanciamiento, primero sólo fingido, de los dos compañeros de armas. El tema del hastío devorador, aniquilador, se desarrolla de tal modo en la versión teatral de Gerona que, por lo menos en esta escena, tiene mayor interés dramático que el tema del hambre. El desenlace de los dos momentos en que no hay amigo para amigo difiere, asimismo, de los narrados en el Episodio. La tensión entre Nomdedéu y Paquita disminuye notablemente cuando el médico logra apoderarse, sin lucha terrible, de los víveres para la fiesta fingida y, más aún, cuando invita a la dama a compartirlos con Josefina, Marijuán y los hermanos Mongat. La distensión dramática en las escenas de enemistad entre los dos militares es aún mayor, pues el

duelo proyectado se disuelve en la decisión de irse a la casa de la viuda y ahogar allí las horas que quedan de la "infame noche".

La disminución de las escenas de enemistad entre amigos, la notable atenuación del egoísmo de Nomdedéu, la introducción de personajes más aniquilados por el hastío que por el hambre, la distensión dramática en los desenlaces de las historias de amigos enemigos (desvanecimiento sin defensa de Paquita; renuncia de los militares a batirse), la importancia del aburrimiento como motivo de extravagancias y locuras y, por último, la supresión de la lucha de Nomdedéu contra todo el linaje humano, son mecanismos con una función impotantísima en la reescritura de la novela Gerona. Mediante ellos el drama desplaza la primacía narrativa otorgada en el Episodio a las historias del triunfo del instinto (tema del naufragio, metamorfosis del hombre en fiera, secuencia transgresión-remordimiento, tema del hambre) y pone en primer término dramático la tensión entre el interés de la patria y el interés de la humanidad. No puede discutirse que Gerona ofrezca una lección suprema de patriotismo, pero tampoco puede negarse que entregue una suprema lección de pacifismo. Reducir la versión teatral a lo primero es un error grave de lectura, sólo explicable por el deseo de convertir al Galdós de los dramas Zaragoza y Gerona en "fiel guardián de la memoria de la patria" (Alvar 1970), en evocador de la grandeza épica de la nación. No es más exacto llamar al drama Alvarez de Castro, Estado de sitio o quizá Nomdedéu (Domínguez 1977). El primero y el último título privilegiarían a un protagonista a expensas del otro. No es de ningún modo sorprendente que en trece de las dieciséis escenas del Tercer Acto, Nomdedéu "se las pase" opinando sobre la guerra y la humanidad en nombre de la

ciencia (Domínguez 1977:160). Esto es así porque el drama Gerona no es ni epopeya ni canto épico sino representación trágica del martirio de los hombres y de las naciones en el tiempo de la "maldita guerra". El título más adecuado del drama sería por eso Alvarez de Castro y Pablo Nomdedéu o, lo que es lo mismo, Pablo Nomdedéu y Alvarez de Castro, esto es, un nombre que privilegiara por igual la importancia del protagonista y del antagonista de la "bárbara epopeya". Es interesante señalar, en este sentido, que la relación de las dos variantes de Zaragoza (1874 y 1908) representa una inversión de la relación existente entre las dos variantes de Gerona (1874 y 1893). El drama Gerona intensifica la tensión entre religión de la patria y religión de la humanidad mientras que Zaragoza la atenúa notablemente. La constatación de la diferencia entre estos procesos de reescritura no es irrelevante, ya que impide afirmar, por ejemplo, que los dramas convierten en pura apología lo que las novelas presentan en forma problemática. Gerona evidencia de modo ejemplar que el teatro de Galdós cuya materia es la muerte del hombre por el hombre puede ser crítico de un modo análogo a la novela. La reducción de los textos a la pura lección de patriotismo es posible hacerla con Zaragoza (1908), pero de ninguna manera con la versión teatral del sitio de Gerona (1893).

Don Pablo y don Mariano personifican dos posiciones opuestas sobre los límites de la resistencia nacional. La tensión entre el general que quiere la defensa sin límites, sobrehumana, y el médico que desea la rendición porque la constancia humana tiene límites, permanece latente en la novela, manifestándose públicamente sólo una vez. Después de ser humillado por el gobernador de bronce (escena de la catedral),

el padre de Josefina no repite en presencia de otros sus opiniones sobre los límites de la defensa del honor nacional. Sólo habla de ello en forma privada con Andrés y Siseta (Caps.XIII-XIV). La oposición permanece siempre, pero no se convierte en causa de enfrentamiento entre los personajes. En el drama, por el contrario, el contraste entre las posiciones representadas por el militar y el médico se convierte en la principal fuente de tensión dramática. Nomdedéu no es ya el hombre que una y otra vez intenta lograr, contra todos, los tesoros vitales ni el personaje que reflexiona especialmente en las metamorfosis morales de los naufragos. Predominantemente es el personaje que rechaza el predominio ostentoso de los valores heroicos. La ciudad lo declara loco por encarnecer públicamente el heroísmo, por denunciar la bárbara epopeya, por pregonar la rendición y la vida, pero él, a su vez, hace percibir la locura de la ciudad que aclama al tirano, que bendice al hombre ensalzador de la muerte y encarnecedor de la vida dada por Dios.

Las escenas que se desarrollan en las graderías de la catedral, y las con ellas relacionadas, tienen particular interés para la percepción de la obra como texto que representa la tragedia de la victoria absoluta de los valores heroicos sobre todos los demás. El general convoca a una reunión de autoridades para discutir los medios de resistencia que aún puede ofrecer la ciudad. Beramendi informa a Nomdedéu que él también debe asistir. El médico responde, "con dignidad severa y acento dolorido", que dirá al gobernador que la tenacidad de la defensa es ya más temeraria que heroica, más parecida a la soberbia que al valor, que la Historia y la ciencia dicen que ningún pueblo habitado por hombres realizó jamás empresas que serían difíciles aún para los dioses (Acto

Tercero, Escena IV, O.C.,VI:636). La tensión producida por este anuncio no se atenúa en las escenas siguientes. Se intensifica, por el contrario, mucho más cuando Amanda sugiere al desesperado padre que el responsable de la desaparición de Josefina puede ser el mismo Mariano Alvarez. Nomdedéu cree que los Beramendi, el general o Montagu, odiándolo porque combate su bárbaro heroísmo, han escondido a su hija para atormentarlo. Preparándose ya para ir a la catedral reitera su crítica al heroísmo como "peste inhumana" y a la Historia como "trompetera escandalosa" o "foco miasmático" de donde ese flajelo procede. Su lengua, emisaria de la verdad ahora y siempre, dirá al héroe lo que piensa de tanta inhumanidad, del bárbaro orgullo de resistir y resistir contraviniendo la voluntad de Dios y los dictados de la Naturaleza (Acto Tercero, Escena XI). En nítido contraste con la novela, donde la protesta contra el predominio de los intereses heroicos (honor y gloria) no llega a ser un asunto público, el drama convierte las escenas de este rechazo en los momentos de mayor tensión dramática. La materia de las escenas XIX, XV y XVI del Tercer Acto es precisamente el contraste de la voz que dice "rendición y vida" y de las voces que dicen "defensa y muerte". Fray Valentín y Sumta piden entonces a Nomdedéu que no diga en la Junta ideas tan contrarias al sentimiento general. El médico sabe que está solo contra todos pero no le importa. Sólo quiere decir al pueblo lo que piensa de un sacrificio que no puede ir más allá. La razón y la verdad están para él sobre el sentimiento general extraviado por la vanidad o afectación de un héroe. La muchedumbre, que oscila mugiendo, escucha entusiasmada la proclama de Beramendi: el honor es más valioso que la existencia; los bienes de la paz no pueden conservarse con la mengua de

la rendición. La llegada del general estatuario, con la figura rígida y el rostro impasible, produce un gran tumulto de exclamaciones delirantes. A medida que avanza con su comitiva, la multitud se precipita por la gradería, ansiosa de seguirlo. Nomdedéu, impávido ante la exaltación y fanatismo de los que bendicen el hambre y ensalzan la muerte, queda completamente solo en el el proscenio, expresando ya la ira, ya el espanto. El pueblo fascinado por el héroe no lo escucha. Tampoco el general estatuario y su comitiva. Las voces de ardiente entusiasmo y adhesión constituyen el contrapunto irónico de la inútil protesta de la Humanidad, representada por la voz solitaria del médico significativamente llamado Nomdedéu (Nombre de Dios), contra el horroroso martirio de los pueblos, vidas y naciones sacrificadas a la soberbia y al lauro militar (Acto Tercero, Escena XVI).

La protesta de Nomdedéu contra la bárbara epopeya no se produce sólo en este momento de tensión dramática extrema. El médico no desmitifica la peste inhumana del heroísmo porque esté trastornado por la desaparición de su hija. El drama familiar únicamente intensifica la crítica contra la guerra ya formulada en el Acto Primero, escena V, o en el Acto Segundo, escena III, cuando el médico habla de la locura de los hombres en "guerra continua por pedazos de suelo, o por si ha de gobernarnos éste que lleva bandera roja o el otro que gasta un pendón azul... ¡Bonita Humanidad la nuestra! (O.C., VI:619). La conclusión de las escenas en la catedral no es por ello sorprendente. Es sólo la etapa final en el desarrollo de Nomdedéu como personaje emisario de la verdad en los momentos del triunfo apoteósico de la muerte sobre la vida, del honor sobre la existencia. Dominado por el deseo de matar a

quien martiriza a la Humanidad, don Pablo intenta asesinar a don Mariano Alvarez, lo que impide Fray Valentín con musculosa fuerza. En la serie de homicidios frustrados que se narran o representan en las dos versiones de Gerona, el intento de matar al general se distingue de los demás en que el protagonista lo percibe como acto liberador del linaje humano. La relación entre Napoleón y Alvarez, latente pero nunca formulada en la novela, se desarrolla de modo explícito en el drama. El demonio que martiriza la Humanidad no es únicamente la Gran Rata. También lo es el General Inflexible. La novela Gerona se distancia de la guerra convirtiendo a los hombres airados en protagonistas de Bestiario. El drama Gerona se distancia de la guerra renunciando a este procedimiento desvalorizador del discurso de la gloria, pero desarrolla otro de igual eficacia crítica. Representa el triunfo ostentoso de los valores heroicos a través de un personaje que intenta dramáticamente protestar contra ese predominio. El fracaso de este intento solitario no niega el valor de la voz o "lengua" que, emisaria de la verdad (Nomdedéu=Nombre de Dios), no teme llamar demonios a los héroes que embriagados con los humos de la gloria no vacilan en encerrar a los pueblos en el círculo infernal de la guerra.

NOMDEDEU.--(Frenético) Déjame...(Fray Valentín le agarra fuertemente por un brazo.) Déjame...Yo mato a ese hombre..., yo le mato..., quiero matarle...Yo salvaré a la Humanidad, que perece martirizada entre dos demonios...¡Bonaparte allá...Alvarez aquí...! ¡Mato al que encuentro más a mano..., a éste!... !Déjame!! Suéltame!...(Forcejean un instante. Fray Valentín le sujeta con musculosa fuerza.) (Acto Tercero, escena XVI, O.C., VI:645).

La función de Nomdedéu en el drama no se reduce, pues, a pasárselas opinando sobre la guerra y la Humanidad (Domínguez 1977:160). La

opinión despectiva sobre el tiempo que el médico "se las pasa" opinando olvida que la tensión principal del drama de la humanidad martirizada entre dos demonios reside precisamente en el enfrentamiento de las voces que proclaman la muerte (defensa) y la voz solitaria que proclama la vida (rendición). Nomdedéu tiene en el texto así percibido una importancia dramática hasta ahora no señalada. Es el loco (según la voz patriótica) o héroe (según la voz humanitaria) de Gerona que se opone al héroe (según la voz patriótica) o tirano-demonio (según la voz humanitaria) de Gerona. Uno y otro protagonista o antagonista tiene un proyecto que intenta realizar contra todo o todos (defensa de la ciudad a todo trance/ protesta contra la bárbara epopeya). Uno y otro fracasa en ese intento (Alvarez debe finalmente capitular/ Nomdedéu no libera a la Humanidad de los demonios que la martirizan). La diferencia está en el juicio de la ciudad, es decir, de la Historia caracterizada por el médico como trompetera escandalosa de la inhumana peste del heroísmo. Don Pablo será el loco del pueblo, la diversión compasiva de la mayoría, el encarnecedor público del heroísmo de la ciudad, el pregonero de la infame rendición, el encarnecedor del sentimiento patrio y del honor nacional, el hombre que en su desconcierto mental inspiró la absurda idea de matar al gobernador insigne. Mariano Alvarez, por el contrario, será el Héroe insigne, el defensor de la patria hasta lo inverosímil, el emblema de una voluntad que hace sobrenaturales a los hombres, inmortal ejemplo de patriotismo.

La novela Gerona termina con la muerte de Nomdedéu en su casa, convertido en don Pablo el Bueno, y con el martirio y muerte de Alvarez. El drama Gerona introduce un cambio importante. Ni uno ni otro personaje muere en escena. La última escena es la del encuentro del cadáver de

Montagut por Josefina. La muerte del ser amado hace que la hija de don Pablo vea de nuevo el mundo, la vida y la muerte tales como son. Nomdedéu pide a todos los acompañantes del féretro acudir a la catedral, agradecer a Dios por el término del martirio y tributar honores fúnebres a los mártires de la maldita guerra. El Cuadro Final narra los momentos en que la guarnición, prisionera de guerra, abandona la ciudad desolada. Un grupo de franceses recibe las armas entregadas por los militares españoles. Mientras los vencedores se descubren al pasar las banderas de los vencidos por delante de Angereau, Nomdedéu alaba la ciudad mártir de la fe patria, el baluarte del honor nacional en que él vivió muriendo. Sus palabras muestran una vez más que la "maldita guerra" es tiempo de heroísmo pero también de martirio, que la ciudad sitiada fue recinto de Gloria pero también de Calvario: "para cuantos en ti vivieron, Calvario fuiste, y trono de inmortalidad para tus heroicos defensores" (Cuadro Final, O.C., VI:655). Los estudiosos que afirman que el perfilamiento de las ideas de Nomdedéu y la crítica de las clases dirigentes, que abarca todos los actos II y III, producen un anticlímax que "resta tensión e intensidad" al drama (Domínguez 1977:157), que el público se ha distraído demasiado en los "pequeños acontecimientos" y que la acción pierde dinamismo (Domínguez 1977:157), y, lo aún más sorprendente, que ese mismo público "se ha dormido un poco" oyendo los discursos de Nomdedéu y no toma conciencia de la heroicidad de Gerona (Domínguez 1977:157), han sido seducidos sólo por las voces guerreras predominantes en la ciudad, por la voluntad de vencer de un hombre que siente la llamada de lo extraordinario. Su incomprensión de la importancia de Nomdedéu en el drama de la protesta de la Humanidad contra el martirio de las naciones

sacrificadas a la soberbia y al lauro militar les hace repetir en sus análisis el rechazo de las multitudes de Gerona que, fascinadas por el Héroe, ensalzan la muerte y el desprecio de la Historia cuando declara loco a quien la muestra como trompetera escandalosa de donde proviene "la inhumana peste del heroísmo". No advierten por ello que Gerona, drama de la gloria y del calvario, del heroísmo y del martirio, está regido por la religión de la patria (sentimiento general=héroe y pueblo) pero también por esa religión de la humanidad que el texto simboliza en la ciudad grande desde la cual la perturbada Josefina (¿o cuerda Josefina?) puede descubrir que lo que parece grande (la gloria militar) es en realidad pequeño. La reproducción de estas voces cuyo contraste es la mayor fuente de tensión en el drama de los límites del esfuerzo humano evidencia, por último, lo que la opinión predominante tampoco ha advertido, es decir, que Nomdedéu no es el único personaje que "se las pasa" hablando del tiempo de la guerra como "ultraje a Dios, a la Humanidad".

BERAMENDI.- (Con solemnidad) Noble vecindario de la leal Gerona, ejército invicto, ¿no es verdad que preferís el honor a la existencia?

TODOS.- (Formando una aclamación unánime y muy nutrida.)
¡Sí!, sí!

BERAMENDI.- ¿Queréis comprar los bienes de la paz con la mengua de la rendición?

TODOS.- ¡No, no! (Acto Tercero, Escena XVI, O.C., VI:644).

NOMDEDEU.- ...Más valiente que todos soy yo; yo, que sostengo mi opinión solo, perseguido, y permnaezco impávido ante tanta exaltación y fanatismo... Y yo, que nada soy, triste átomo del vulgo; yo, que desprecio la fama y el vano aplauso de las multitudes, protesto de este horrendo martirio (Acto Tercero, Escena XVI, O.C., VI:645).

FRAY VALENTIN.- (Ayudándole a ponerse el fusil al hombro.)
Anda, hijo, anda... Piensa en la gloria.

SUMTA.- Y en las cosas tan rebonitas que han de decir de ti.

MARIJUAN.- ¿Quién..., puñales?

FRAY VALENTIN.- La posteridad, hombre.

MARIJUAN.- ¡Valiente!... No sé qué iba a decir... En fin.
(Tomando la actitud marcial.) Soldado número, ruedecilla de la máquina militar..., te empujan..., anda.

FRAY VALENTIN.- (Con voz de mando.) ¡Soldado..., marchen!...

Marijuán.- ¡Marchen!... (Acto Cuarto, Escena IV, O.C., VI:648).

SUMTA.- ¡Muerte, sí; rendición, nunca!

BADORET.- ¡Nunca! Y al que diga capitular, ¡fuego!...

BADORET.- (Con énfasis.) Lo sé, y el que quiera la muy puerquísima rendición, ni es caballero, ni hombre de punto, ni persona sensata.

SUMTA.- Ni tiene los sentidos cabales ni el alma en su caja (Acto Tercero, Escena XV, O.C., VI:644).

JOSEFINA.- Decidme: ¿habéis estado en la ciudad grande? (Asombro de todos.) En la ciudad grande, os digo... ¡Ja, Ja!..., ni siquiera sabéis lo que es. Una ciudad desde donde se ve esta pobre Gerona como un montoncito de tierra labrado por las hormigas... Tú, Sumta y Napoleón, ¡esto sí que es gracioso!, cuando se mira desde allá, sois del mismo tamaño... No, no hay que reírse..., sé lo que digo... (Mirándolas desdeñosa.) ¿Creéis que desvarío, que no os conozco?... (Acto Cuarto, Escena IX, O.C., VI:651).

Conclusión

Bailén, Zaragoza y Gerona muestran, en síntesis, la imposibilidad de reducir el Episodio a la Epopeya. La lectura más difundida de las novelas de la Primera Serie impide percibir que ellas se singularizan precisamente por liberarse de la represión ejercida en los relatos épicos contra las voces antiheroicas. En el mito, representado ejemplarmente por José de Montoria y Mariano Alvarez, por Pirli y el tío Garcés, por Manuela Sancho y por Sumta, los defensores de España se preocupan sólo del honor nacional, tienen un alma que no se dobla ni se rompe y no se turban con la idea de morir por la patria. Galdós no se limita a relatar historias de patriotismo ideal. Las reescribe de tal manera que ellas se transforman en historias en las que también importan los intereses del individuo, de la familia o de la humanidad. No es posible suprimir la función literariamente transgresiva de los personajes que perturban, discuten o protestan contra la supremacía de los valores heroicos, afirmando, por ejemplo, que no son patriotas, porque lo son en grado extremo ("el que crea haber hecho más que levante el dedo"); que son los antihéroes de sus relatos, porque no lo son; o que se inscriben en la serie representada por Candiola, el traidor "mallorquín, es decir, no zaragozano; y de ascendencia judía, es decir, hasta disociado un tanto de lo español como tal" (Rodríguez 1963:95), pues pertenecen al grupo de protagonistas cuyo distanciamiento de la épica militar no es desvalorizado por los textos. El patriotismo o el heroísmo son los temas sólo más evidentes de una serie novelesca que privilegia también los temas que desenmascaran la esencia antihumana de la guerra, entre ellos, el del naufragio, el de la metamorfosis de los hombres y pueblo airados

en monstruos, el de los corazones osificados, el de la los horrorosos cuadros de destrucción, el del triunfo de la naturaleza pura o el de la muerte o eclipse de la humanidad. El resumen, signo o metonimia de esta escritura debe incluir el heroísmo de José Montoria, Pirli, Manuela Sancho o Mariano Alvarez, pero a la vez la desolación de la madre que exclama "¡qué me importa a mí la patria!", las palabras de Agustín sobre el "triste caso" en que los hombres gozan de la muerte, el apóstrofe de María a la impiedad de los militares, la rebelión interior del sargento contra la ley que ordena mandar la ejecución de un semejante, el rechazo de Araceli a pensar sólo en la patria, la negativa del patriota a continuar defendiendo la ciudad que lo ha convertido en enemigo de su amada o la exclamación "¡Viva España y viva Josefina!". Esa cifra o signo de la percepción trágica, no épica, del predominio de los ideales heroicos es probablemente el episodio del combatiente que protege al niño abandonado en las ruinas de Zaragoza. En este momento del texto está simbolizado el poder de la guerra para eclipsar la piedad y a la vez el triunfo de la escritura sobre la muerte de todo lo "noble y hermoso" que enaltece al hombre. La "vocecilla" que dice "algo" que termina con la cruel indiferencia del protagonista es la misma que destruye el "castillo de la epopeya" en el narrador: la "vocecilla" moral.

CAPITULO 5

PAZ PRIVADA, PAZ ENTRE NACIONES, PAZ SOCIAL

En el universo épico, donde las respuestas están dadas antes de que sean formuladas las preguntas (Lukács 1966a), la guerra no se convierte en objeto de reflexión o debate. En la epopeya griega, por ejemplo, el código heroico es completo y sin ambigüedad, de tal modo que ni el poeta ni los caracteres que describe jamás tienen ocasión de discutirlo (Finley 1966). Hay diferencias de opinión sobre el retiro del combate, el asesinato de Telémaco o a la vida o muerte de Odiseo, pero se trata de desacuerdos sobre el modo de actuar o alternativas tácticas. "En ningún caso hubo discusión extensa sobre ello: No había una verdadera ocasión para discutir: el adivino daba la respuesta, y los héroes la obedecían, según les ordenara su corazón. Finalmente había momentos en los cuales incluso el más grande de los héroes conocía el temor; pero entonces bastaba con clamar "¡Cobarde, mujer! para volverlo a la razón" (Finley 1966:126-127). Los héroes de la epopeya cristiana y de la epopeya nacionalista tampoco tienen ocasión para discutir el código heroico. Los debates de este tipo son impensables en los textos donde la guerra contra los enemigos de la religión o de la patria es "guerra santa" (García Pelayo 1959:165-179), "obra de caridad", "cruzada patriótica" o "fiesta hermosa". El guerrero cristiano puede estar cansado de luchar contra los enemigos de la fe, pero nunca pone en duda la necesidad de la guerra. En el tiempo de la historia y en el tiempo del discurso, los

valores heroicos, el oficio guerrero, las glorias militares, predominan siempre ostentosamente. El final de la Chanson de Roland es particularmente ilustrativo del carácter no problemático de los ideales épicos en la serie narrativa llamada epopeya. Carlomagno descansa en su cámara abovedada después de la muerte del rey Marsil, del juicio de Ganelón y de la conversión de la reina de Zaragoza. Gabriel, enviado de Dios, le ordena convocar a sus mesnadas para socorrer al rey Bibiano en la ciudad de Edesa sitiada por los infieles. El guerrero de gran edad hubiera querido reposar, pero no posterga ni discute el mandato divino. Los versos finales del poema muestran que Carlomagno no es héroe porque nunca desee descansar sino porque renuncia a ese deseo por el de Dios. La contradicción entre el interés del hombre y el interés de la humanidad no existe. El monarca invoca al Ser Supremo, llora, se mesa la barba y se dispone a cumplir su deber de monarca cristiano, de varón elegido por Dios para expandir su ley por medio de las armas (Le Gentil 1955: 118).

El contraste entre personajes que aman la paz y personajes que aman la guerra es una de las constantes narrativas que con mayor nitidez evidencian el carácter problemático de los valores heroicos en la serie cuyo protagonista plantea en Trafalgar mismo la pregunta que señala la distancia irreductible entre el Episodio y la Epopeya: "¿Para qué son las guerras, Dios mío?... Esto que veo, ¿no prueba que todos los hombres son hermanos?" (Cap.XIII, O.C., I:253). Las luchas de los españoles y franceses contra los ingleses (Trafalgar) y contra los franceses (El 19 de marzo y el 2 de mayo - La batalla de los Arapiles) son las fuentes de tensión sólo más evidente de la Primera Serie. En ella

se oponen dos tipos de discurso sobre la guerra. El estudio de los momentos más importantes de esta tensión, especialmente en Juan Martín el Empecinado y en La batalla de los Arapiles, permite demostrar que los relatos de guerra escritos por Galdós exaltan la paz y no la guerra, la soledad silenciosa y no el bullicio de los ejércitos, la mediocridad áurea y no la gloria militar.

El vulgar anhelo de la paz oscura: de Gabriel
Araceli a Juan Martín

El contraste entre doña Flora y doña Francisca en Trafalgar es particularmente ilustrativo del método de composición galdosiano. Los dos personajes femeninos se diferencian por su percepción de la guerra. Más aún. La causa de su aborrecimiento mutuo es precisamente el militarismo de una y el pacifismo de la otra.

Era doña Flora persona muy prendada de las cosas antiguas; muy devota, aunque no con la santa piedad de mi doña Francisca, y grandemente se diferenciaba de mi ama, pues así como ésta aborrecía las glorias navales, aquélla era entusiasta por todos los hombres de guerra en general y por los marinos en particular. Inflamada en amor patriótico, ya que en la madurez de su existencia no podía aspirar al calorcillo de otro amor, y orgullosa en extremo como mujer y como dama española, el sentimiento nacional se asociaba en su espíritu al estampido de los cañones y creía que la grandeza de los pueblos se medía por libras de pólvora (Cap. VIII, O.C., I:229)

La relación entre psicología y política en la Primera Serie (Glendinning 1970:36-61) es evidente en la descripción de la anciana que se empeña en ser joven. Doña Flora de Cisniega está "inflamada de amor patriótico, ya que en la madurez de existencia no podía aspirar al calorcillo de otro amor". Su amor a la gloria militar es una forma de patriotismo, pero también compensación o sublimación. Lo mismo podría

afirmarse de doña Francisca. Su pacifismo, su hogareña oposición al mito heroico (Gullón 1972:307) proviene del rechazo de aquello que ha impedido a su marido estar más tiempo en casa. La oposición entre amor a la guerra y amor a la paz no se desarrolla en este caso de modo dramático. Puede afirmarse, incluso, que dicho contraste, análogamente a la irrisión prosaica del ensueño heroico (Cap.IV) y a la "novela de heroísmo" protagonizada por el padre de Rafael Malespina, tiene una función predominantemente desdramatizadora en el relato del gran estrago narrado en Trafalgar. Se trata en todo caso de momentos humorísticos que no destruyen la visión trágica de la guerra dominante en el Episodio. Ubicados antes y después del combate de Trafalgar coinciden precisamente en hacer irrisión del militarismo exaltado de Gabriel, don Alonso y Marcial; del patriotismo guerrero de doña Flora; de las ficciones épicas del padre de Rafael. La estructura misma de Trafalgar refleja así la diferencia entre los relatos galdosianos y los relatos que exaltan la idea guerrera de la patria. La exaltación militar no siempre engendra seriedad narrativa. Diversos momentos del relato muestran humorísticamente la distancia entre el sueño de la guerra hermosa y la realidad de la guerra fea y hombruna. Sorprende, según Rodríguez, la abundancia de humor en una serie cuya atmósfera heroica y legendaria hace difícil la integración estética de la comedia. Ello habría demandado de Galdós un tacto extraordinario para evitar yuxtaposiciones discordantes. El momento en el que habría estado más próximo a lograr la imposible unión de heroísmo y humor sería el caso de Santiago Fernández en Napoleón en Chamartín. La lectura de los Episodios como textos que se distancian del militarismo permite plantear el problema de modo diferente. La

abundancia de humor sorprende sólo cuando se lee estas novelas como predominantemente épicas. No sucede lo mismo cuando se percibe el sentido anteheroico de la escritura galdosiana. Se advierte entonces que estos momentos humorísticos contribuyen a lograr el ritmo tensión-distensión, el sistema de equilibrios (Beyrie 1980:188) característico de los Episodios, y, sobre todo, permiten la irrisión del militarismo exaltado, de la representación que identifica guerra con la fiesta: "don Diego, Marijuán y yo, no encontrando a derecha e izquierda francés alguno, hacíamos grandes estragos con nuestros sables en los arbustos del camino, diciendo: "¡Perros, canallas, ya sabréis cómo las gastamos los españoles!" (Bailén, Cap.XVII, O.C., I:518).

La oposición Mariano Alvarez - Pablo Nomdedéu, ya analizada, reproduce en Gerona el contraste entre las dos visiones de la guerra representadas en Trafalgar por personajes del mundo femenino. La técnica narrativa de la repetición con variaciones se manifiesta aquí en el desarrollo dramático, no humorístico, de la oposición entre amor a la gloria militar y amor a la paz oscura, especialmente en el caso de la versión teatral, donde el médico critica el bárbaro heroísmo y la bárbara epopeya. La principal fuente de tensión dramática no es aquí la lucha entre españoles y franceses sino el enfrentamiento de personajes con representaciones o ideologías opuestas sobre la guerra (voces patrióticas versus voces humanitarias, exaltación de la gloria versus vituperio de la gloria).

El sueño de paz formulado por Araceli en Trafalgar se reitera también en Gerona con una variación significativa. El protagonista del primer Episodio aprende que los hombres son sobre todo semejantes. Su

nuevo ideal, surgido de la desintegración de la idea guerrera de la patria, es la paz de las naciones. Llegará un día en que los hombres se convencerán de que hacen un gran disparate haciendo guerras y en que convendrán en formar una sola gran familia de naciones (Trafalgar, Cap.XIII). En Gerona, por el contrario, la formulación del ideal es predominantemente privada. Los personajes que desprecian la gloria militar, la riqueza o los honores vanos no piensan en la fraternidad universal, en la paz de las naciones, sino en la soledad silenciosa de la familia, del trabajo oscuro. Las últimas palabras del médico en su lecho de muerte son una hermosa evocación de un lugar delicioso donde todo está tranquilo, de un mundo bucólico donde los hombres trabajan y descansan. "¡Oh!, quedémonos aquí, hija mía, y no nos separemos ni salgamos más de este lugar delicioso. Todo está tranquilo" (Gerona, Cap.XXIII, O.C., I:384). El sueño de Marijuán y Siseta es semejante. El narrador de la defensa heroica de Gerona termina su relato pidiendo a Dios que libre a España de franceses para poder dejar el grave peso de las armas, para retirarse del ejército y marchar a la Almudía, donde tiene sus tierras, casarse con Siseta y con lo que ambos poseen tener lo suficiente para pasar con "humilde bienestar y felicidad la vida". Prefigurando el mito de la paz privada formulado en la conclusión de La batalla de los Arapiles, Marijuán termina de hablar reiterando su desprecio de las glorias militares, su amor por la soledad silenciosa .

Hoy peleo por la patria, no por amor a los engrandecimientos de la milicia, y de todos los presentes soy, quizá, el único que no sueña con ser general.

Otros anhelan gobernar el mundo, sojuzgar pueblos y vivir entre el bullicio de los ejércitos; pero yo, contento

con la soledad silenciosa, no quiero más ejército que los hijos que espero que ha de darme Siseta (Gerona, Cap. XXVI, O.C., I:841).

La interpretación de la guerra de liberación nacional como escuela donde los españoles se adiestraron hasta lo sumo en el arte de la insurrección es valiosa para comprender la importancia del deseo de paz de los protagonistas de las historias narradas por Gabriel Araceli y por Andrés Marijuán. Juan Martín el Empecinado, la novela de las partidas, del país en armas, el territorio, la geografía misma batiéndose, se conoce especialmente por la ya clásica digresión según la cual la Guerra de la Independencia fue la "gran academia del desorden", la gran escuela de la "ciencia de la insurrección". Después de sus gloriosos paseos por el mundo España regresó a España, donde se aburría "como el aventurero retirado antes de tiempo a la paz del fastidioso hogar, o como don Quijote, lleno de bizmas y parches, en el lecho de su casa y ante la tapiada puerta de su biblioteca sin libros". Todos despertaron con la llegada de Napoleón. España entera se "echó a la calle o al campo, su corazón guerrero latió con fuerza y se ciñó laureles sin fin en la gloriosa frente". Entonces sucedió una cosa extraña. Napoleón, aburrido al fin, se marchó con las manos en la cabeza, pero los españoles no se cansaron. Movidos de la pícaro afición continuaron haciendo de las suyas en diversas formas. Las maravillas de entonces se han llorado después con lágrimas de sangre. Los guerrilleros, "insignes salteadores de la guerra", dejaron la lepra del caudillaje que todavía devora a los españoles (Cap. V, O.C., I:976). En la época de la publicación de este Episodio (1874) las palabras de Gabriel Araceli tienen plena vigencia. Los españoles no han regresado todavía a casa. La guerra civil, con sus cruentos

horrores, con sus "terribles casos de guerra entre hermanos", evidencia que se continúa representando a tiros el "gran drama español" cuyo final en el siglo XIX se debe también a la insurrección.²¹ El general Pavía se pronuncia el 3 de enero de 1874 poniendo fin a la efímera Primera República y preparando la restauración de la monarquía por el mismo sistema que su derrocamiento: el 28 de diciembre de 1874 Martínez Campos se pronuncia a su vez, proclamando rey a Alfonso XII. La historia de este drama español será la materia narrativa de las cinco series de Episodios. Significativamente, Galdós no escribe novelas históricas que relaten el período de "paz y orden" llamado Restauración. Cá novás (1912), conclusión de la extensa serie narrativa, muestra que la paz de los "tiempos bobos" es pura ficción, lenta parálisis que lleva a la consunción y a la muerte, feria de fatuidades indigna de convertirse en materia de otros Episodios: "mientras no venzáis a la muerte, no os ocupéis de Mariclío.."

21. La tendencia insurreccional, que en Episodios posteriores se denominará "instinto de suicidio", "abuso de las aventuras heroicas" o "monomanía de la muerte", es una de las manifestaciones más dramáticas de la "esencia" española en el siglo XIX, especialmente después que la Guerra de Academia se convierte en la "gran escuela del caudillaje". Es posible afirmar, incluso, que la materia narrativa de los Episodios no es la guerra y la paz sino sólo la guerra, pues en España la paz es un "prepararse para la lucha", la "tregua de la guerra", un "ponerse vendas y limpiar armas para empezar de nuevo". La interpretación galdosiana de la historia de España en el siglo XIX alude a un hecho objetivo: la larga crisis bélica en que se debaten las sociedades hispánicas de uno y otro lado del Atlántico en la época de su transformación en Estados autónomos de base burguesa y liberal (Jover Zamora 1970:514). Guerra y Revolución, dice Jover Zamora, son realidades estrechamente interconectadas en la vida de los pueblos hispánicos durante las décadas iniciales del siglo XIX. "La guerra, con su cortejo de sufrimientos y de barbarie, constituye el hecho más entrañable del pueblo español . . . Las consecuencias de este hecho radical en todos los aspectos de la vida española durante la primera mitad del Ochocientos son incalculables" (1970: 512-515).

Yo, que ya me siento demasiado clásica, me aburro..., me duermo...".

El contraste entre el desenlace dichoso de las historias de Gabriel Araceli y Andrés Marijuán y el desenlace desdichado de la historia de Agustín Montoria no debe hacer olvidar una analogía importantísima. Ninguno de estos protagonistas desea salir de nuevo de la casa o del convento. Ninguno sueña con echarse nuevamente a la calle o al campo. Por el contrario. Su único deseo es la soledad silenciosa (Andrés), la quietud del monasterio (Agustín) o la aurea mediocritas (Gabriel). Desinteresados por los engrandecimientos de la milicia, desengañados del mundo o despojados de la máscara y de la vestidura heroicas, los tres renuncian para siempre al oficio militar, al grave peso de las armas. En la Segunda Serie de Episodios el narrador de Las memorias de un cortesano de 1815 narra una conversación con Gabriel Araceli convertido ya en Don Gabriel Araceli, el "dómine sermonista" que critica la abominable reacción de 1814 sin decir que haya participado en ninguna de las trece conspiraciones que intentaron terminar con el absolutismo entre 1814 y 1820. Este retiro a la paz oscura después de la defensa heroica de la nacionalidad explica el término de la novela de Araceli. La inalterable tranquilidad, la mediocridad áurea puede ser la materia narrativa de relatos idílicos, pero nunca de relatos épicos o novelescos. Así parece revelarlo el hecho de que el narrador de la Primera Serie suspenda la escritura de su vida en el tiempo preciso en que comienza a formar un nuevo ejército: el ejército brillante de descendientes entre hijos, nietos y biznietos. "Yo pongo aquí punto final con no poco gusto de mis fatigados lectores, y gran placer mío por haber llegado a la más alta ocasión de mi vida, cual fue el suceso de mis bodas" (Cap.XLIII, O.C., I180).

Podría pensarse que los personajes de los Episodios liberados de la afición de echarse a la calle pertenecen sólo a la serie de los hombres anónimos, de "aquellos para quienes todas las lenguas tienen un vago nombre, y la nuestra llama Fulano y Mengano" (El equipaje del rey José, Cap.VI). Juan Martín el Empecinado revela, sin embargo, que el sueño de la tranquilidad inalterable no singulariza sólo a los hombres sin nombre. También las personas célebres de la novela del "país en armas" están liberadas de la monomanía de la muerte. No puede ser casualidad que el único guerrillero exaltado por Galdós sea precisamente aquél que cumple con su deber patriótico deseando regresar a casa. Tal vez esté aquí la clave para comprender por qué ningún Episodio sea protagonizado, por ejemplo, por Mina, o por qué el Empecinado, asesinado durante el período de represión absolutista llamado "década ominosa", no se nombra de nuevo en los Episodios de la serie que narra la lucha por la idea liberal, aun cuando el guerrillero insigne haya dicho que si un día el rey lo necesita contra los serviles, allá irá (Cap.VI). Narrar esto último habría tal vez entrado en contradicción con el deseo del novelsita de exaltar a Juan Martín como héroe liberado de la fascinación por el desorden.

El método de composición dominante en Juan Martín el Empecinado es el contraste. La división de los personajes en dos grupos distintos (Beyrie 1980:162) es de carácter disyuntivo. El relato inscribe inequívocamente en el polo negativo de los dualismos (altruismo versus egoísmo, clemencia versus crueldad, lealtad versus traición) a los guerrilleros que carecen de principios morales, que están dominados por la envidia, el orgullo o la ambición, que abusan de las aventuras heroicas. Es el

caso, por ejemplo, de Antón Trijueque y Saturnino Albuñ. En el extremo contrario de las diadas están los personajes positivos, especialmente Juan Martín y Vicente Sardina. En nítido contraste con los anteriores, estos dos guerrilleros son humanos, desinteresados, clementes y, sobre todo, no desean echarse a la calle nuevamente. La clave moral que rige la construcción de los Episodios es particularmente notable, digna de reparo, en la novela cuyo narrador programa explícitamente su relato como enaltecimiento de las hazañas de un guerrillero insigne que siempre "se condujo movido por nobles impulsos y fue desinteresado, generoso y no tuvo parentela moral con facciosos, ni matuteros, ni rufianes, aunque sin quererlo y con un fin muy laudable, cual era el de limpiar a España de franceses, enseñó a aquellos el oficio" (Cap.V; O.C., I:976). La esencia moral del patriotismo del autor de la Primera Serie no es una constatación irrelevante para comprender las novelas de guerra escritas por Galdós. La alabada objetividad del escritor se explica, en este caso, por su tendencia a considerar las personas más que los grupos, a destacar los casos individuales que atenúan el rigor del enfrentamiento armado de los pueblos. El carácter ético e individualista de su patriotismo le hace interesarse sobre todo en los individuos y valorarlos en función de principios morales (Beyrie 1980:161).

La penúltima novela protagonizada por Araceli muestra, asimismo, la importancia de la noción de propiedad en el nacionalismo galdosiano. Uno de los momentos de mayor grandeza moral del Empecinado es precisamente aquél en que el héroe celebrado épicamente (Lovett 1969:196-207) se muestra respetuoso de lo que pertenece a los civiles. La escena transcurre en Calcena, asolada primero por los franceses y después por los

españoles mandados por Albuñ y Trijueque. Juan Martín escucha las sú-
plicas de los infelices habitant es despojados y ordena terminar con
los fusilamientos y latrocinios que han convertido Calcena en una villa
de aspecto horroroso. Cuando el tío Garrapínillas se presenta en la se-
de del Ayuntamiento pidiendo la devolución del dinero que constituye
toda su hacienda, el General quiere devolvérsela con lo suyo, pero sólo
encuentra una peseta en su bolsillo. Vicente Sardina, intendente del
ejército, devuelve al tío Garrapínillas sus 34 pesos y el labrador se
marcha diciendo que dirá a todos que Juan Martín devuelve la robado.²²

La idealización del héroe se intensifica en las escenas siguientes. El
heroísmo sublime de Juan Martín le permite derrotar, sólo con el auxilio
de Sardina, el Duro y Araceli, a la numerosa hueste negra, a la infame

22. La importancia de la noción de propiedad en el nacionalismo galdosiano ha sido señalada por Hinterhäuser (1963:167) cuando precisa que la idea de "patria" conquistada por Araceli en Trafalgar "adopta elementos procedentes de Rousseau y del romanticismo, y los asimila en una concepción eminentemente burguesa: el patriotismo como mito totalizador del sentido burgués de la propiedad". El carácter sagrado del bien del otro en la Primera Serie no tiene nada de sorprendente cuando se recuerda, según Beyrie, que para mostrar la concordancia observada entre la formación de las clases burguesas y la de las naciones modernas, los historiadores recuerdan la afirmación de Voltaire según la cual sólo los que poseen una cosa o una tierra y disponen de voz en los asuntos públicos poseen una patria. La definición galdosiana del patriotismo señalaría lo siguiente: "un homme du peuple privé de tous biens et dénué du sens moral susceptible de le faire accéder à la dimension 'spirituelle' de la nation, s'excluait du cadre commun et ne pouvait au mieux qu'y occuper une position marginale . . . seuls le travail, créateur de richesse, et surtout l'instruction, source de la moralisation nécessaire, pouvaient permettre à l'homme de la plèbe d'atteindre à la pleine dignité du citoyen . . . Galdós est disposé à ouvrir aux hommes du peuple les portes de la vie publique. Mais ceux-ci doivent rompre avec les habitudes de paresse et de désordre léguées par l'histoire: ils doivent aussi se soumettre à un important effort d'instruction. Double objectif auquel répond précisément la publication des Episodios Nacionales" (1980:162-163).

canalla que llega a la sala para auxiliar a Albuín en su negativa de entregar el dinero recogido en la villa. El escarmiento posterior no termina con el fusilamiento de todos los rebeldes. Juan Martín suspende las ejecuciones cuando han sido fusilados sólo tres miembros de la hueste negra. El generoso guerrillero perdona también a Albuín, imponiéndole solamente abandonar la partida.

El contraste más importante para percibir la ubicación de la guerra y la paz en el sistema axiológico del noveno Episodio es, sin duda, el que existe entre Juan Martín y Antón Trijueque. El método de la mostración gradual de la grandeza heroica de Juan Martín y Vicente Sardina en contraste con la mostración gradual de la pequeñez moral de Albuín y Trijueque ha sido ya precisado por Glendinning (1970:52-53). Este mismo crítico ha señalado también las relaciones Empecinado-Cristo y Trijueque-Judas sugeridas por el relato, precisando, no obstante, que no hay personajes absolutamente idealizados ni personajes puramente simbólicos. Lovett (1969:202-203) piensa, respecto de la dimensión simbólica del Episodio, que el orgullo y la envidia de Trijueque anticipan las fuerzas destructivas de la España absolutista amenazando el orden y unidad traídos al país por el liberalismo. La derrota final del cura guerrillero estaría simbolizando la derrota de la reacción, aun cuando no se esté en la época de Doña Perfecta y Trijueque no sea presentado como un religioso fanático. No se ha destacado suficientemente, sin embargo, que la oposición mencionada reproduce, con variantes significativas, el procedimiento galdosiano de enfrentar personajes con diferentes representaciones sobre la guerra. Se ha destacado, por supuesto, el amor a la guerra de Trijueque, pero no se ha señalado en la misma

medida la característica del Empecinado que los distingue entre los héroes o grandes hombres: el amor a la paz

Juan Martín el Empecinado destruye todos los velos estéticos de la guerra. La multiplicación de los momentos de destrucción y desolación convierten la novela de las guerrillas en uno de los relatos bélicos galdosianos donde la guerra es más desmesurada, más cruel, más inmisericorde. No hay escenas de combates hermosos o sublimes. Tampoco muertes bellas. Los incendios de las villas, los despojos de civiles, los fusilamientos de prisioneros, las gentes llorosas que miran con espanto a los guerrilleros, las batallas que parecen un baile de exterminio, los soldados ebrios que hacen erizar los cabellos de horror, los brutales encuentros sin arte y sin táctica, la furia "más propia de tigres que de hombres", el fúnebre clamor de la villa asolada, las "sangrientas y tristísimas señales" de crueldad infernal, la saña de los vencedores exterminando sin piedad a los vencidos, son los signos sólo más evidentes del término de la guerra regida por el código heroico. Las palabras con que el narrador describe las escenas de desolación que inauguran el Episodio singularizan en realidad toda la narración. Hay momentos en que el Empecinado y sus más fieles amigos forman un grupo de combatientes que fascina y atrae por su heroísmo (Cap.XV), en que los franceses resisten con sublime denuedo (Cap.XXVII) o en que el heroísmo sublime del General infunde a sus compañeros una fuerza sobrenatural (Cap.XI), pero estos instantes épicos no ocultan que la guerra sin cuartel y sin merced es puro crimen, pura transgresión: "Estaba suspensa la vida, trastornada la Naturaleza, olvidado Dios" (Cap.I, O.C., I:960).

Dentro de esta representación negativa de la guerra tiene particular interés la historia de Antón Trijueque, el sacerdote poseído desde su juventud por la ambición de gloria, por el sueño de asombrar al mundo con el poder de un solo hombre. La preocupación de Galdós por las relaciones entre psicología y política (Glendinning 1970:36-61) es particularmente intensa en el estudio de la frustración trágica (Rodríguez 1967:65) del guerrillero que, junto a Albuín y Santorcaz, pertenece a la serie de personajes que gozan con la posibilidad de gozar y destruir, que intensifican con sus vicios los horrores de la guerra (Glendinning 1970:55). No extraña por ello que Galdós utilice una serie de hipérboles, superlativos y analogías zoológicas de reminiscencias quevedeanas (Lovett 1969:303) para describir negativamente al guerrillero cuya desmesurada ambición de gloria, unida a la codicia de Albuín, introduce la discordia y la traición en la partida del Empecinado. Antón Trijueque es "gigante (negro)", "cíclope", "coloso...feísimo" que produce espanto. Parece identificarse con su descomunal cabalgadura, formando una especie de "monstruo apocalíptico". Su persona descompuesta y alterada es como una máquina que se va a desengranar. Evoca un verdadero demonio cuando está impregnado de pólvora. La movilidad espantosa de todos los músculos de su rostro lo asemeja a Satanás padeciendo un ataque de nervios. Sus resoplidos son iguales que los del burro o del caballo. Sus gestos son más propios de molino de viento que de hombre. Sus brazos son larguísimos y negros. Sus botas monumantales tienen capas de fango terciario y cuaternario. El retrato de la desmesura física se completa con los de la desmesura moral y la desmesura heroica: el ansia horrorosa de que nadie valga o pueda más que él hace que Mosén Antón se pase a los franceses

para desposeer a Juan Martín de un puesto que debería ser suyo, para emanciparse de una subordinación que se le hace odiosa. La más amarga ira por no saber sabido triunfar lo hace suicidarse igual que Judas. Las virtudes guerreras del "más cruel y bárbaro" de los guerrilleros de entonces son igualmente colosales. Su talento militar tiene "inconmensurables magnitudes" y su valentía es "fantástica e inverosímil". Dominado por la pasión de la guerra, "sublime y brutal", el "monstruo del apocalipsis" lucha con deliciosa fruición. Su horrible presencia infunde pánico a los franceses, los cuales ignoran la "casta de animales" a la que pertenece aquel gigante negro que parece dotado de alas para volar y de garras para herir. Un tigre que tomara forma humana no sería de otra manera que como era Mosén Antón (Cap.VIII).

Na cabe duda que Antón Trijueque es una persona, pero también es un símbolo. La humanización del ogro, perceptible en los remordimientos después de la traición, en la piedad del narrador por el infeliz guerrillero destituido y la muerte a lo Judas, no destruyen la construcción del personaje como "bestia heroica de la guerra" que personifica el triunfo absoluto de las potencias de muerte sobre todas las demás. Galdós no percibe la esencia de la guerra en los personajes que la practican de manera noble, en el héroe que lucha despreciando los perifollos, grados y riquezas, sino en el sacerdote que sueña con grandes hazañas, que goza matando y destruyendo. La guerra sin cuartel y sin merced no podía ser personificada en Juan Martín, porque este héroe aún recuerda a los protagonistas de la Epopeya, en cuyo código "es mayor la victoria del clemente/ pues los ánimos vence juntamente" (La Araucana). Sólo Antón Trijueque, el personaje que la practica de modo desmesurado, puede

serlo en el relato que desmitifica la guerra moderna como puro crimen, como paroxismo espantoso despojado de toda aportación extraña a su ser verdadero, liberada de la "unión bastarda que había contraído con el espíritu de juego y competencia" (Caillois 1946:99). El enamorado de la guerra sin velos estéticos y morales ("lo mejor es plim, plum, plam") tiene una valentía sublime pero brutal; inverosímil y fantástica pero abrupta y primitiva. No es guerrero admirable que mata y perdona sino monstruo espantoso que destroza y pulveriza. No evoca las proezas de la epopeya sino los horrores del apocalipsis. "Era la batalla personificada, la más exacta expresión humana del golpe brutal que hiende, abolla, rompe, pulveriza y destroza" (Cap.II, O.C., I:964).

El heroísmo, el imperio sobre los demás, la clemencia, son los atributos de Juan Martín que evocan los de los héroes de los tiempos antiguos y que justifican alabar, por ejemplo, la habilidad de Galdós para dar "grandeza épica" a la guerra de guerrillas a través de una "figura verdaderamente heroica" (Lovett 1969:196) o señalar que el "guerrillero insigne" desciende sólo ocasionalmente del plano de la "celebración épica" (Lovett 1969:200). Es necesario precisar, sin embargo, lo que distingue a los héroes del Episodio y la Epopeya. La principal diferencia proviene, sin duda, del desinterés del Empecinado por los honores, la gloria y la riqueza. Ningún poema épico medieval, renacentista o barroco privilegia narrativamente las historias de guerreros que luchan soñando con la mediocridad áurea, "el trabajo honrado y humilde de los campos", la concordia de las naciones, la "soledad silenciosa" o la "inalterable tranquilidad". Tampoco los protagonistas de El escuadrón del Brigante, de Baroja; de Paz en la guerra, de Unamuno; o de

El resplandor de la hoguera, Gerifaltes de antaño y Los cruzados de la causa, de Valle Inclán. Ignacio se desengaña de la representación hermosa de la guerra; sor María Isabel aprende que la lucha de los hombres es "agonía larga y terrible" y no "resplandor glorioso y luminoso"; el Brigante, Lara y Avinareta combaten de manera noble; Pachico descubre la paz en la guerra, el narrador Avinareta afirma que la guerra es la "barbarie declarada", pero ninguno de estos personajes novelescos distingue por el "vulgar anhelo de la paz oscura". Particular interés tiene, en este sentido, el capítulo IX de Juan Martín el Empecinado. Vicente Sardina señala entonces la diferencia entre los guerrilleros movidos por nobles sentimientos de amor a la patria y los guerrilleros que luchan porque les gusta la existencia aventurera, la fortuna detrás del peligro. Si la guerra dura mucho tiempo será muy difícil obligarlos a regresar a sus tareas habituales. Estos combatientes que desean la "guerra eterna, porque así cuadra a su natural inquieto", son tal vez los más numerosos, por lo que hay que temer que en España no haya paz después de la expulsión de los franceses. El texto no desvaloriza este juicio del amigo de Juan Martín. Por el contrario. Su axiología narrativa es exactamente la misma. Los guerrilleros poseídos por la pasión guerrera, por el amor a los tiros, son precisamente los antihéroes del relato de Araceli. La evaluación que de ellos hace Vicente Sardina recuerda, de modo muy significativo, la novela que contrasta la ira monstruosa del 19 de marzo con la ira sublime del 2 de mayo. "La canalla, amigo mío, capaz es en ocasiones de grandes cosas, y hasta puede salvar a las naciones; pero no debe fiarse mucho de ella, ni esperar grandes bienes una vez que le ha pasado el primer impulso, casi siempre generoso (Cap.IX, O.C.,I:988).

No sucede lo mismo con los personajes exaltados por el texto. Todos ellos sueñan sólo con la tranquilidad del hogar, con el regreso al trabajo honrado. La formulación del ideal hecha por ellos mismos demuestra la omnipresencia de la paz en la forma de sueño o deseo en los relatos bélicos de Galdós. Señala, asimismo, que los personajes liberados del deseo de echarse a la calle, de la monomanía de la muerte, no son sólo los hombres oscuros (Araceli, Nomdedéu, Marijuán, Siseta) sino también las personas célebres (Juan Martín, Sardina). Juan Martín el Empecinado es, sin duda, el Episodio de la "lucha de partidas, es decir, el país en armas, el territorio, la geografía misma batiéndose", la novela de la digresión de su narrador sobre la Guerra de Independencia como "gran academia del desorden" o la celebración del guerrillero insigne que siempre fue desinteresado y generoso,²³ pero sobre todo es el Episodio de

23. La novela histórica galdosiana surge, según Regalado García, de la mentalidad de la burguesía liberal-conservadora de la Restauración, de la que Cánovas es el máximo exponente en política durante el último cuarto del siglo XIX. El nacionalismo reflejado por el autor se fundamenta, como la política de Cánovas, en la paz y el orden. Por ello atenuaría o ignoraría los peligros mayores que se oponen a esa paz y orden en el período que novela: la lucha social y la discutida actividad de las guerrillas. "Este modo de orientación nacionalista nos explica que a las actividades de las guerrillas, a pesar de constituir uno de los aspectos más importantes de la Guerra de Independencia, les dedique Galdós sólo un volumen, el de Juan Martín el Empecinado, y que escoja como prototipo de la clase a dicho personaje, que fue, entre los jefes de las guerrillas, el más humano" (1966:53). Este mismo estudioso ha señalado que en esta novela la descripción de la naturaleza está casi del todo ausente, y que cuando aparece es "inadecuada, una mera invención literaria y no una recreación literaria a base de la observación y el sentimiento" (1966:53). Mayor validez tiene, en relación con lo último, la afirmación de Glendinning según la cual la preocupación fundamental de Galdós no es la circunstancia geográfica de sus personajes. Su constante uso de los paralelismos y contrastes entre acciones y caracteres estaría mostrando que su interés principal es el hombre y sus circunstancias morales, políticas y sociales (Glendinning 1970:656).

los héroes que sueñan con la paz. Las voces de Juan Martín, de Vicente Sardina y Gabriel Araceli, valorizadas por la escritura, así lo demuestra.

--En esta guerra--dije--han salido muchos hombres distinguidos, que después, en la paz, servirán al Estado de otro modo.

--Así será; pero no yo--afirmó con modestia--, pues cuando esto se acabe me meteré en Castrillo de Duero o en Fuentecén, y con un par de mulas...Después de la guerra, lo único que me gusta es la labranza. No pienso poner los pies en la corte. Si algún día necesita el rey de mí contra los serviles, allá voy. España, el Rey, la Constitución: ese es mi remoquete. Nada más. Yo no hago la guerra, como otros, por ganar perifollos, grados ni riquezas (Cap.VI, O.C., I:979).

--Por mi parte, deseo que se acabe la guerra. Yo tomé las armas movido por un sentimiento vivísimo de amor a los invasores de la patria... Dijéronme que mi compadre Juan Martín andaba cazando franceses...Cogí mi trabuco y juntéme a él... Hemos organizado entre los dos esta gran partida, que ya es un ejército...Hemos dado batallas a los franceses, nos hemos cubierto de gloria...; pero, ¡ay!. él y yo no ambicionamos honores, ni grados, ni riquezas, y sólo deseamos la paz, la felicidad de la patria, la concordia entre todos los españoles, para que nos sea lícito volver a nuestra labranza y al trabajo honrado y humilde de los campos, que es la mayor y única delicia de la tierra (Cap.IX, O.C., I:988).

--Pues yo--repuse--, aunque no tengo bienes de fortuna, ni nombre, ni porvenir alguno fuera de la carrera de las armas, siento muy poca afición a este género de existencia, y deseo que se acabe la guerra para pedir mi licencia y buscar la vida por camino más de mi gusto.

--¿Quiere usted hacerse labrador? Yo le daré tierras en arriendo--me dijo con bondad--, perdonándole el canon por dos o tres años. ¿Estamos en ello, amiguito?

--Reciba usted un millón de gracias dadas con el corazón, no con la boca--le dije--. Si alguna vez me hallo en el caso de utilizar, no esa generosidad, sino otra más pequeña, no vacilaré en acudir a hombre tan generoso (Cap. IX, O.C., I:988).

Es probable que la afirmación "estaba suspensa la vida, trastornada la Naturaleza, olvidado Dios" muestre la severidad del juicio de Galdós sobre las guerrillas (Regalado García 1966:26), pero más que todo reitera la representación trágica de la guerra predominante en la serie que narra la muerte sin piedad del hombre por el hombre. En Zaragoza, por ejemplo, la guerra es la transgresión máxima o el desorden supremo. Asimismo en Gerona, cuya materia es precisamente la historia de un sitio en que "todo moría: humanidad y naturaleza" o en Bailén, relato de una "gran carnicería" en la cual hay momentos en que los hombres dejan de ser hombres para no ser sino animales que se exterminan por la posesión de una noria de agua turbia. Las escenas equivalentes en toda la Primera Serie son múltiples. No hay, por los mismo, unos motivos, una temática o unos dualismos privativos de Juan Martín el Empecinado. Las oposiciones altruismo versus egoísmo, amor a la paz versus amor a la guerra, clamencia versus crueldad, por ejemplo, se perciben en todos los relatos de guerra escritos por Galdós. Sus diferencias específicas se explican por la distinta jerarquía, desarrollo o privilegio dado a unos dualismos sobre otros. Todas las novelas de la Primera Serie son, en este sentido, las diferentes versiones de una sola novela galdosiana singularizada por la percepción trágica de la muerte del hombre por el hombre, por la destrucción de los velos que impiden percibir la esencia criminal de la guerra, por las historias en las que el deseo y el discurso de la guerra son constantemente negados por el deseo y el discurso de la paz. No es justo por eso afirmar que la exaltación patriótica de Galdós le lleva al "convencionalismo de la historia patrioter" enseñada a los niños en las escuelas y que en su "fervor por el pueblo como agente heroico de

la defensa de la nación invadida, Galdós le disimula las brutalidades de la guerra si tienen la excusa del ideal patriótico" (Regalado García 1966:51) . Es mistificador, sin duda, afirmar que el novelista de la Guerra de Independencia "todo lo ve y nada oculta", que "nada deja de mencionar, sea ello halagüeño u oprobioso" (Montesinos 1968:101), pero también lo es decir que el autor de El escuadrón del Brigante describe la guerra de partidas con "acerbo realista, lejos de las atenuaciones y artificios patrióticos de Galdós" (Regalado García 1966:51). Aunque también podría afirmarse que Galdós está lejos, por ejemplo, del individualismo y del irracionalismo barojiano, lo que importa, en todo caso, es señalar que la distancia entre Juan Martín el Empecinado y El escuadrón del Brigante no es irreductible. Coinciden, por ejemplo, en la representación negativa de la guerra (puro crimen, "cosa horrible", imitación de los horrores del infierno, "abolición del mundo moral", "barbarie decretada", etc.), en la proliferación de espectáculos horribles (destrucción, muerte, despojo, miseria, brutalidad), en la descripción de combates donde los hombres luchan como "fieras enloquecidas" por el furor y en el privilegio narrativo otorgado a personajes que unen los valores morales con los valores heroicos (El Empecinado y el Brigante). Y, por sobre todo, las dos novelas se asemejan en la división de los guerrilleros en "humanos" (Juan Martín, Araceli, Sardina - El Brigante, Lara, Tobalos, Avinareta) e "inhumanos" (Trijueque, Albuín - Merino, el Jabalí, Mosén Ramón). El narrador que en El escuadrón del Brigante distingue entre los combatientes que creían que la "cuestión era matar, pero matar con nobleza, dando cuartel, respetando a los heridos" y los que opinaban "que no, que si se hubiera podido echar veneno al agua que

habían de beber los franceses, sería lo mejor" (Baroja 1914:87) es, sin duda, diferente al narrador de Juan Martín el Empecinado. pero ello no se debe a las atenuaciones y artificios patrióticos de Galdós. Así parece evidenciarlo la descripción, entre muchas, de las siguientes "escenas tristísimas" que inauguran la novela de la suspensión de la vida.

Cuatro compañías, destinadas a reforzar el ejército del Empecinado, entraron en Sacedón en una hermosa tarde de otoño. Cerca de la villa vimos un árbol, de cuyas ramas pendían ahorcados y medio desnudos cinco franceses, y un poco más allá algunas mujeres se ocupaban en enterrar no sé si doce o catorce muertos. La gran inopia que padecemos no nos permitió en verdad enternecernos mucho con lo fúnebre de aquel espectáculo, y atendiendo antes a comer que a llorar (por mandato de la estúpida bestia humana), nos acercamos al primer grupo de enterradoras, significándoles bruscamente que nuestras respetables personas necesitaban vivir para defender la patria (Cap. I, O.C., I:960).

En las aldeas por donde pasamos tuvimos ocasión de presenciar escenas tristísimas, pero que eran inevitables en aquella cruel guerra. Los habitantes del país cometían mil desafueros y crueldades con los franceses rezagados, bien ahorcándolos, bien arrojándolos vivos a los pozos. Por una parte los impulsaba a esto su odio a los extranjeros, y por otra, el deseo de congraciarse con los guerrilleros que venían detrás y evitar de este modo que se les tachase de afectos al enemigo (Cap. XI, O.C., I:986).

El entierro simbólico de la gloria militar

La diferencia más notoria entre los Episodios noveno y décimo ha sido ya señalada por la crítica, especialmente por Joaquín Casaldue-ro, cuando afirma que en Juan Martín el Empecinado Galdós "narró las hazañas de los guerrilleros, e inmediatamente, en La batalla de los Arapi-les, presenta al ejército inglés bajo el mando de Wellington. Al arrojo del individuo opone la fuerza respmsable y organizada del Estado (1951:58). La novela de la "fuerza organizada al margen del Estado" y

la novela de la "fuerza responsable y organizada del Estado" coinciden, no obstante, en su sentido antiépico. De tal modo es así que de una y otra puede decirse lo afirmado por el mismo Casaldüero sobre la representación de la guerra en la Primera Serie: "Galdós ve la guerra con ojos modernos, es decir, que no advierte en ella nada heroico . . . odia la guerra, pero la odia lógicamente, bajo cualquier bandera" (Casaldüero 1951:60-61).

La batalla de los Arapiles (1875) narra la etapa final del proceso formativo que transforma al hombre "que nació sin nada" en el hombre que "lo tuvo todo". Después de luchar contra los franceses (deber patriótico); de morir y resucitar (invulnerabilidad); de librar de la muerte, el deshonor o la prisión a Lesbia, Inés, Asunción y Miss Fly (valentía); de matar en duelo a Lord Gray (defensa del orden moral); de defender del martirio a Candiola, Trijueque y Santorcaz (generosidad, compasión); de liberarse del extraño poder de Miss Fly (fidelidad); de negarse a la traición (lealtad patriótica) y de provocar la admiración de la hermosa inglesa (fascinación), el patriota "sin padre, ni madre, ni perro que le ladre" convierte en realidad su mayor sueño privado: la familia, el amor, la amistad, la propiedad. El relato, muchas veces melodramático (Hinterhäuser 1963:337-356; Montesinos 1968:106-108; Ynduráin 1970; Beyrie 1980:201-211), de los múltiples encuentros y separaciones de Inés y Gabriel (voluntad, contancia) termina con el momento de las bodas, la "más alta ocasión" de la historia de Araceli y el primer fundamento de sesenta años de tranquilidad inalterable, "haciendo todo el bien posible", amado de los suyos, "bienquisto de los extraños". El carácter ejemplar de la historia de formación (Jost 1969:99), que

constituye la materia narrativa de la Primera Serie en el nivel de la historia privada, es particularmente nítido en la conclusión novelesca del ciclo. El hombre oscuro que se hizo a sí mismo finaliza su escritura inscribiendo su ascenso dentro de lo imitable, convirtiéndolo en paradigma de jóvenes sin fortuna. El contraste entre el primer y el último libro de Gabriel es revelador. El narrador que en Trafalgar se excusa varias veces por hablar de sus particulares impresiones y reflexiones ("voy a concluir de hablar de mí") termina La batalla de los Arapiles exhortando a las personas sin fortuna a imitar su ascenso a través del mérito. En el transcurso de la escritura el humilde narrador del comienzo se ha convertido en el escritor que relata con orgullo la adquisición de las señas de identidad que lo convirtieron en el ciudadano perfecto que el el protagonista-narrador de las Memorias de un cortesano de 1815 (1875) llama Don Gabriel Araceli.

La novela de Gabriel Araceli es, sin duda, la historia del "encumbramiento por la adquisición de principios sociales que coinciden con los de la clase media" y con la cual Galdós creó para las personas "decentes" de la Restauración un héroe-idea que llama a "la moderación, al orden, al sentimiento patrio, al del honor, a la búsqueda de la verdad" (Regalado García 1966:31-32). O la novela de la "formación del héroe", la historia de un "aprendizaje positivo" cuyo protagonista adquiere, progresivamente, una serie de atributos que permiten distinguirlo como héroe (Soto 1981:76). O la odisea de un protagonista dotado de los poderes de un héroe mítico (invulnerabilidad, belleza, magnetismo) que realiza finalmente las ambiciones más profundas del narcisismo (Beyrie

1980:198).²⁴ En esta lectura, sin embargo, la historia de Araceli es la historia del hombre que se libera de la fascinación heroica. Los diez libros que constituyen esta "existencia escrita" no relatan la formación de un héroe en el sentido de hombre extraordinario, gran hombre o persona célebre (Napoleón en la literatura francesa; Mariano Alvarez, Churrucá, Juan Martín o Alcalá Galiano, en los Episodios) o en el sentido de persona oscura que se convierte en persona inmortal defendiendo su patria (Daoíz, Velarde, Pirli, Manuela Sancho). El protagonista de la Primera Serie puede evocar el héroe mítico, pero no el héroe épico comprendido como guerrero sin miedo, preocupado sólo del honor y la gloria, sin sueños de paz oscura. Araceli, "personaje solar" de los Episodios (Beyrie 1980:198), se singulariza precisamente por olvidarse a veces del "honor, de la muerte gloriosa, de la patria y de la Virgen del Pilar", por exaltar el poder creador del amor sobre el poder destructor de la guerra y, sobre todo, por querer la "mediocridad áurea". La Primera Serie así leída no narra la "formación del héroe" (Soto 1981:76). Narra

24. La interpretación de la historia de Araceli como expresión de las ilusiones y anhelos de la burguesía está fundada en los textos, pero la realidad novelesca es, según Beyrie (1980:199), más compleja. El héroe conserva siempre una singularidad que convierte el relato de su historia en la exaltación de un "narcisismo aristocrático" que explica, por ejemplo, que en la Primera Serie coexista la sátira vigorosa de la aristocracia en tanto que orden con la crítica de los nuevos ricos, de todos los espíritus positivos (Requejo, Segarra) que en el futuro mundo burgués se convertirán en los reyes de las finanzas. "Si l'on analyse, par ailleurs, les motivations de cette constante volonté de ne tout devoir qu'à soi-même, on découvre que cet orphelin volontaire et appliqué réalise finalement les ambitions les plus profondes du narcissisme. Fils de ses oeuvres, Gabriel aboutit à une sorte de royaume solitaire et reçoit un tribut dont les manifestations -diverses, malgré leur commune origine- sont aussi bien l'amour que le mérite ou la gloire" (Beyrie 1980:199).

la formación del "ciudadano perfecto", cuyo vulgar anhelo de la paz oscura lo distingue definitivamente de los arquetipos heroicos de la epopeya.

no tengo afición a las armas, y si las tomo hoy es por puro patriotismo y sólo mientras dure la guerra (Napoleón en Chamartín, Cap. VIII, O.C., I:585).

adquirí lo que llamaban los antiguos aurea mediocritas; viví y vivo con holgura; casi fui y soy rico; tuve y tengo un ejército brillante de descendientes entre hijos, nietos y biznietos (La batalla de los Arapiles, Cap.XLIII, O.C., I:1180).

La destrucción de los velos estéticos de la guerra en La batalla de los Arapiles está prefigurada en la narración que Juan de Dios hace a Gabriel Araceli sobre la conquista de Ciudad Rodrigo por las tropas aliadas (españoles, ingleses y portugueses). El varón que no puede ser santo porque una "segunda persona" lo acompaña sin cesar no relata escenas sublimes análogas a las contadas por Araceli en Bailén; por Sursum Corda en Zaragoza o por Marijuán en Gerona. Sólo el gran espanto predomina en la historia de una mortandad en la que los combatientes se destrozan como fieras, sugiriendo a su narrador los horrores del infierno (Cap.VI). En la narración misma de la batalla de los Arapiles hay momentos de heroísmo sobrehumano ("prodigios de constancia", "prodigio inexplicable", "potencia admirable", "el poderoso esfuerzo"), personajes con los atributos de los héroes de la epopeya, cuadros de patriotismo sublime y de muerte estoica, pero estas escenas admirables no convierten el texto en un relato regido por la noción feliz de la guerra. Del mismo modo que el narrador de la conquista de Ciudad Rodrigo describe una lucha entre fieras, el de la batalla de los Arapiles describe la "fiesta sangrienta", la "mortandad" o el "espectáculo aterrador" en que los hombres poseídos

por la ira guerrera que nada perdona imitan la ferocidad de las bestias, los horrores del infierno, los desórdenes de la naturaleza. El narrador que singulariza el combate como uno de los más sangrientos dramas del siglo, que afirma que la caballería de Stapleton Cotton hizo una de las cargas más sublimes y al mismo tiempo más horrorosas, está sólo explicitando lo que muestra el relato mismo a través de un sistema de analogías que desenmascara la guerra como pura transgresión. La escritura evoca los grandes mitos épicos sólo para hacer percibir su carácter de velos estéticos de la muerte del hombre por el hombre. La "fiesta hermosa" se muestra como "fiesta sangrienta"; la contienda noble, como furiosa mortandad; la superabundancia de valor, como superabundancia de crimen.

Los dos ejércitos se clavaban mutuamente las uñas, desgarrándose. Arroyos de sangre surcaban el suelo. Los cuerpos que caían eran, a veces, el principal obstáculo para avanzar; a ratos se interrumpían aquéllos al modo de abrazos de muerte, y cada cual se retiraba un poco hacia atrás, a fin de cobrar nueva fuerza para una nueva embestida. Observábamos los claros del suelo, ensangrentado y lleno de cadáveres, y lejos de desmayar ante aquel espectáculo terrible, reproducíamos con doble furia los mismos choques . . . El rugido que atronó los espacios cuando el vencedor, lleno de ira y sediento de venganza, se precipitó sobre el vencido para ahogarlo, no es susceptible de descripción. Quien no ha oído retumbar el rayo en el seno de las tempestades de los hombres, ignorará siempre lo que son tales escenas. Ciegos y locos, sin ver el peligro ni la muerte, sin oír más que el zumbido del torbellino, nos arrojábamos dentro de aquel volcán de rabia. Nos confundíamos con ellos: unos eran desarmados, otros tendían a sus pies al atrevido que intentaba cogerlos prisioneros; cuál moría matando, cuál se dejaba atrapar estoicamente. Muchos ingleses eran sacrificados en el último pataleo de la bestia herida y desesperada; se acuchillaban sin piedad: miles de manos repartían la muerte en todas direcciones, y vencidos y vencedores caían juntos, revuletos y enlazados, confundiendo la abrazada sangre (Cap. XXXVI, O.C., I:1156-1157).

La representación antiépica de la batalla como repartición de la muerte en todas direcciones, volcán de rabia, tempestad de los hombres, fiesta negra o puro deseo homicida, singulariza todos los relatos de guerra publicados por Galdós. Un tema tiene, sin embargo, un desarrollo notable en La batalla de los Arapiles: la metamorfosis de los combatientes en monstruos. El existe, por ejemplo, en Trafalgar, en Bailén o en Gerona, pero no logra la importancia narrativa que adquiere en el Episodio que narra la "reyerta encarnizada" en la que ingleses y franceses "llegaron ambos al colmo de la ferocidad". El 19 de marzo y el 2 de mayo se distingue también por narrar historias protagonizadas por monstruos. La diferencia es, sin embargo, importantísima. Los hombre-fieras son sólo los conspiradores del 19 de marzo. La ira patriótica del 2 de mayo, por el contrario, convierte a los madrileños en héroes, en combatientes cuyos nombres ignorados conquistan entonces la inmortalidad. La batalla de los Arapiles representa en este sentido una significativa variación, pues lo que ahora se privilegia intensamente, mucho más que en Trafalgar, Bailén o Gerona, es el relato de una batalla en la cual los defensores mismos de la patria se metamorfosean en fieras que rugen o aúllan, en hervidero de odio que excede todo lo que la cólera de los hombres ha inventado para "remedar" la "ferocidad de las bestias". No es entonces el protagonista de Angel Guerra (1890-1891) el primer personaje galdosiano en desenmascarar la arbitrariedad de la representación que alaba la ira patriótica y maldice la ira política sin considerar para nada el cristianismo, las leyes humanitarias. Son los mismos Episodios de la Primera Serie (1873-1875), particularmente los momentos que narran la metamorfosis de los combatientes en fieras hambrientas de

muerte, los que muestran que la furia patriótica y la furia política son lo mismo, es decir, transgresión, paroxismo homicida.

El relato de sucesos gloriosos y a la vez terribles, sublimes y a la vez pavorosos, termina con la lucha entre un español y un francés por la posesión de una bandera. En los momentos trágicos en que vencidos y vencedores caen juntos, "revueltos y enlazados, confundiendo la abrazada sangre", en que la confusión de gritos, de brazos alzados, de semblantes infernales y ojos desfigurados por la pasión, produce gran espanto, Gabriel Araceli divisa un águila dorada puesta en la punta de un palo. Sin saber exactamente lo que pasó se encuentra luchando a muerte por el glorioso signo de guerra de los conquistadores de Europa. El relato de la batalla total y del combate singular se interrumpe cuando el soldado español pierde toda noción de existencia (Cap.XXXVI). Sólo posteriormente, en el capítulo XXXIX, se sabe que la batalla de los Arapiles terminó cuando los combatientes se "cansaron de matar" y que el oficial Araceli fue encontrado entre muchos muertos y heridos, abrazado con el cadáver de un abanderado francés.

La distancia entre este duelo singular de La batalla de los Arapiles y los duelos equivalentes en la Chanson de Roland, La Araucana, La Austriada, La Florida o La Jerusalén liberada es absoluta. La lucha a muerte es el momento heroico por excelencia en los relatos épicos canónicos, contienda de tal modo "noble y grande" que otros guerreros pueden olvidarse momentáneamente de sus "odios, afectos y proezas" para contemplar el bello espectáculo de los hombres compitiendo en valentía. Los guerreros muestran sus virtudes militares y morales, prueban su esfuerzo y gallardía, en lides singulares en que Marte y Fortuna suspenden

su juicio sobre la victoria "y así dura neutral la gran pendencia" (La Austriada , Canto X). En el "memorable duelo", "gran pendencia" o "brava competencia", las "armas verdaderas" del hombre son sólo la espada y la lanza, porque únicamente ellas dan lugar a usar "el ánimo, la fuerza y la destreza" (La Austriada, Canto XXIV). El vituperio de la "atroz y detestable artillería", del "espantable y pestífero artificio" de la pólvora, no es casual en los relatos regidos por la noción caballeresca de la guerra. El empleo de las armas de fuego, la muerte del enemigo distante, es incompatible con la epopeya comprendida como serie narrativa que alaba las "hazañas extremadas", el triunfo glorioso o la muerte gloriosa de guerreros "invencibles" y "señalados" que luchan mirándose, que combaten respetando un código que valora sobre todo el combate leal entre iguales. La Araucana es, en este sentido, el texto que señala en los inicios de la Edad Moderna el desvanecimiento del espejismo de la guerra hermosa en Arauco, producido por el uso sin merced de las armas de fuego. La promesa de narrar sólo el "valor, los hechos, las proezas" de españoles y araucanos queda incumplida cuando la "espantosa y terrible artillería" destruye todos los velos estéticos que impedían percibir el carácter genocida de la Conquista del Nuevo Mundo (Lagos 1981). La narración inicialmente gozosa de proezas heroicas termina figurando las formas de los muertos, huyendo del "grande estrago" que deja "miembros sin cuerpos, cuerpos desmembrados/ lloviendo lejos trozos y pedazos,/ hígados, intestinos, rotos huesos,/ entrañas vivas y bullentes sesos" (La Araucana, Canto XXXII 1962:420). En La Austriada la invectiva contra la artillería es explícita. También lo es la justificación de dicha crítica: el empleo de las armas "bestiales", de los artificios que

emulan la crueldad de los tigres, que impiden las proezas individuales que esculpen con sus filos las espadas. Sólo este modo de lidiar es el "crisol de valentía". La artillería, "infame ardid del hombre", "injuria grave de naturaleza", no da lugar con su "violencia cruda" al esfuerzo y gallardía (La Austriada, Canto XXIV 1948:131).

El narrador del momento de la derrota de los franceses en Arapiles dice que los vencedores piensan que ha llegado la ocasión de las "proezas individuales". La mención explícita de los duelos singulares de la Epopeya produce en el lector una expectativa épica que el texto destruye en el mismo capítulo que la produce. En vez de escenas gloriosas y sublimes se describen escenas horribles y sangrientas protagonizadas por vencedores "ciegos y locos" que matan y son matados sin piedad. La "guerra heroica" se ha convertido totalmente en "guerra apasionada" (Caillois 1946:98). El duelo en que los héroes sin miedo y sin reproche practican el heroísmo en su forma más "noble y grande" ha devenido anacrónico. El espacio narrativo desocupado por él lo invade por completo el relato horrorizado de una mortandad en la que vencedores sin mesura se olvidan del peligro de la muerte para ahogar a los vencidos. Carlomagno y Baligán (Chanson de Roland), Andrea y Rengo (La Araucana), Tancredo y Argante (La Jerusalén liberada), Ismeno y Leiva (La Austriada) o Héctor y Aquiles (Iliada) son héroes cuyas maravillas físicas y morales, mostradas especialmente en el duelo (líd singular), hacen que las luchas de los hombres evoquen una "fiesta hermosa", un espectáculo artístico, un "torneo". El duelo de Araceli y del abanderado francés, por el contrario, depura y devuelve la guerra a su "perfecta esencia", la despoja de toda aportación extraña, especialmente estética, a su ser verdadero: "puro

crimen y pura violación" (Caillois 1946:99). Los momentos de los Episodios de la Primera Serie que indican que la guerra moderna es un acto de violencia donde no hay límites para la manifestación de esa violencia son, sin duda, múltiples, pero la lid singular narrada en el capítulo XXXVI de La batalla de los Arapiles destaca entre todos por ser el único "combate personal", el único "duelo singular" en que dos soldados quieren aniquilarse con un odio inmediato, sin la mediación impersonalizadora de las armas de la guerra apasionada y sin la mediación ennoblecedora de las armas de la guerra heroica. Competencia antiheroica, antiduelo, el combate que concluye el relato de la batalla de los Arapiles muestra en su forma absoluta la transformación de cada adversario en lo que Hegel llama la "negatividad generalizada" (Glucksman 1969:93). Sin nada que los humanice, sin nada que evoque a los héroes de la epopeya, Araceli y el banderado se convierten en "monstruos", "dragones" o "fieras" que utilizan su cuerpo mismo como arma homicida. Luchan con una pistola y con una espada, pero sobre todo con sus manos transformadas en garras, con sus piernas convertidas en pedazos de carne hostil, con sus bocas transformadas en instrumentos terribles y feroces. La importancia del relato de este duelo para comprender la imposibilidad de la epopeya en el tiempo de la ascensión de la guerra a los extremos (Glucksman 1969:78) justifica su transcripción completa. Ello permite demostrar, además, que la narración de la metamorfosis de los combatientes en fieras utiliza el mismo procedimiento retórico de las analogías zoológicas empleado en el tercer Episodio para relatar la "tormenta popular" de Aranjuez. El narrador de El 19 de marzo y el 2 de mayo y de La batalla de los Arapiles no dice que los conspiradores y los combatientes parean

o son como monstruos, fieras o bestias, sino que son monstruos, fieras o bestias. En uno y otro relato lo que se desarrolla no es el fenómeno real sino aquél con que se compara y se da como real. "La imagen de la comparación, al principio puesta simplemente en relación con el hecho real, llega a invadirlo todo y a hacerse pasar por la representación de lo real, que en el límite se acaba por eliminar" (Lidski 1971:164).

Yo vi aquel glorioso signo de guerra a una distancia como de cinco varas. Yo no sé lo que pasó; yo no sé si la bandera vino hasta mí, o si yo yo corrí hacia la bandera. Si creyese en milagros, creería que mi brazo derecho se alargó cinco varas, porque, sin saber cómo, yo agarré el palo de la bandera y lo así tan fuertemente, que mi mano se pegó a él, lo sacudió y quiso arrancarlo de donde estaba. Tales momentos no caben dentro de la apreciación de los sentidos. Yo me vi rodeado de gente: caían, rodaban: unos muriendo; otros, defendiéndose. Hice esfuerzos para arrancar el asta, y una voz gritó en francés:

--¡Tómala!

En el mismo segundo, una pistola se disparó sobre mí. Una bayoneta penetró en mi carne; no supe por dónde, pero sí que penetró. Ante mí había una figura lívida, un rostro cubierto de sangre, unos ojos que despedían fuego, unas garras que hacían presa en el asta de la bandera y una boca contraída que parecía iba a comerse águila, trapo y asta. Decir cuánto odió a aquel monstruo me es imposible; nos miramos un rato y luego forcejeamos. El cayó de rodillas: una de sus piernas no era pierna, sino un pedazo de carne. Pugué por arrancar de sus manos la insignia. Alguien vivo en auxilio mío, y alguien le ayudó a él. Me hirieron de nuevo, me encendí en ira más salvaje aún, y estreché a la bestia, apretándola contra el suelo con mis rodillas. Con ambas manos agarraba ambas cosas: el palo de la bandera y la espada. Pero esto no podía durar así, y mi mano derecha se quedó sólo con la espada. Creí perder la bandera; pero el acero, empujado por mí, se hundía más cada vez en una blandura inexplicable, y un hilo de sangre vino derecho a mi rostro como una ajuga. La bandera quedó en mi poder; pero de aquel cuerpo que se revolvía bajo el mío surgieron al modo de antenas, garras o no sé qué tentaculo rabioso y pegajoso, y una boca se precipitó sobre mí, clavando sus agudos dientes en mi brazo con tanta fuerza, que lancé un grito de dolor.

Caí abrazado y constreñido por aquel dragón, pues dragón me parecía. Me sentí apretado por él, y rodamos por no sé qué declives de tierra, entre mil cuerpos, los unos muertos e

inertes, los otros vivos y que corrían. Yo no vi más; sólo sentí que en aquel rodar veloz llevaba el águila fuertemente cogida entre mis brazos. La boca terrible del monstruo apretaba cada vez mi brazo, y me llevaba consigo, los dos envueltos, confundidos, el uno sobre el otro y contra el otro, bajo mil patas que nos pisaban; entre la tierra que nos cegaba los ojos; entre una oscuridad tenebrosa; entre un zumbido tan grande como si todo el mundo fuese un solo abejón; sin conciencia de lo que era arriba y abajo; con todos los síntomas confusos y vagos de haberme convertido en constelación, en una como criatura circunvaladora, en la cual todos los miembros, todas las entrañas, toda la carne y sangre y nervios dieran vueltas infinitas y vertiginosas alrededor del ardiente cerebro.

Yo no sé cuánto tiempo estuve rodando: debió de ser poco; pero a mí me pareció algo al modo de siglos. Yo no sé cuándo paré; lo que sé es que el monstruo no dejaba de formar conmigo una sola persona, ni su feroz boca de morderme...Por último, no se contentaba con comerme el brazo, sino que, al parecer, hundía su envenenado diente en mi corazón. Lo que también sé es que el águila seguía sobre mi pecho; yo la sentía. Sentía el asta cual si la tuviera clavada en mis entrañas. Mi pensamiento se hacía cargo de todo con extravío y delirio, porque él mismo era una luz ardiente que caía no sé donde; y en la inapreciable velocidad de su carrera describía una raya de fuego, una línea sin fin, que...tampoco sé adónde iba. ¡Tormento mayor no le experimenté jamás! Este se acabó cuando perdí toda noción de existencia. La batalla de los Arapiles concluyó, al menos para mí (Cap.XXXVI, O.C., I:1158).

La lucha horrorosa por el "glorioso signo de guerra" está narrada en un lugar estratégico (Hamon 1977:266) de la Primera Serie, específicamente en la última novela del grupo y, más aún, en el último momento del relato de la batalla de los Arapiles. Esto no puede ser casualidad. La primera novela de la serie narra la transformación de la fiesta hermosa en fiesta sangrienta. La guerra misma enseña a Gabriel Araceli que los combatientes son en realidad hermanos que se matan por hombres que arman las guerras para su provecho particular. Estos hombres malos son los que engañan a los demás, a todos los infelices que marchan a la guerra; y para que el engaño sea completo, los impulsan a odiar otras naciones. Las preguntas "¿Para qué son las guerras, Dios mío?", "¿Por

qué estos hombres no han de ser amigos en todas las ocasiones de la vida, como lo son en las de peligro? Esto que veo, ¿no prueba que todos los hombres son hermanos?" (Trafalgar, Cap.XIII,O.C., I:253), señalan la diferencia entre el mundo de la Epopeya y el mundo del Episodio, la distancia irreductible entre los relatos que convierten la guerra en "poesía singular", "disciplina de la humanidad" o tiempo regenerador, y las narraciones cuyo protagonista (historia) y narrador (discurso) han aprendido en la guerra misma que ella es la negación de lo que enaltece a los hombres, el paroxismo espantoso que mata o eclipsa la humanidad. La conclusión del último Episodio de la serie no puede sorprender en una escritura así comprendida. El duelo protagonizado por dos monstruos está indicando que la Primera Serie no podía terminar con la apoteosis de las glorias militares, con la victoria de un héroe regido por el código épico. Sólo podía finalizar con una lid al revés, es decir, con la destrucción de los velos estéticos del momento sublime por excelencia en el mundo de la Epopeya. La metamorfosis de los patriotas en monstruos señala la imposibilidad de la épica canónica en el período en que la guerra se hace ilimitada en sus medios materiales y en sus medios políticos (Glucksmann 1969:75), pero consagra el triunfo de la novela antibélica, del relato que desenmascara la guerra moderna como crimen donde el combate es cuestión de masa, donde los adversarios se alejan del duelo para dedicarse al asesinato o la caza (Caillois 1946:100). La Primera Serie no narra, en este sentido, la formación del héroe (Soto 1981:76) sino la formación del monstruo. El relato del duelo final, último momento bélico de toda la serie, protagonizado por personajes de Bestiario y no de Epopeya, así lo está demostrando.

El diálogo de Araceli con Inés y Amaranta en el capítulo XXXIX de La batalla de los Arapiles es el momento de la negación explícita de la guerra como supremo tribunal de las naciones. Después de las singulares escenas con Miss Fly y con Juan de Dios, el protagonista, aún convalesciente, pregunta a las damas cuál fue el resultado de la batalla. El carácter antiépico de la respuesta es evidente: "La batalla paró en lo que paran todas: en que se acabó cuando se cansaron de matarse" (Cap. XXXIX, O.C., I:1167). En Trafalgar el pacifismo de doña Francisca contrastaba con el militarismo de doña Flora. En el último Episodio, por el contrario, el discurso de la madre y de la hija se identifica de tal modo que el narrador dice no recordar quién le respondió. Inés y Amaranta están igualmente liberadas de la fascinación heroica. Su breve relato de la visión de los soldados muertos reitera, sin lugar a dudas, su percepción de la guerra como pura negatividad: "Aquello parecía una maldición de Dios". La polémica, tensión o contraste entre dos tipos de discurso sobre la guerra concluye con el triunfo absoluto de uno sobre el otro. La ausencia en la conclusión novelesca de los personajes dominados por el deseo heroico es el signo más evidente de la derrota del discurso militarista en la Primera Serie. La valoración que el narrador hace de las palabras de Inés cuando dice que nadie es mejor que ella para hablar las "mayores verdades de un modo más sencillo" prueba la victoria del discurso pacifista en los Episodios. La heroína sabia que perdona y reconcilia, que redime a su padre revolucionario con la sola fuerza de su amor, es también el personaje que rechaza el predominio ostentoso de los valores heroicos. La batalla de los Arapiles, es decir, la Primera Serie, termina de este modo con una doble negación de la

guerra. Los protagonistas del relato privilegiados por la escritura hablan por última vez de las luchas de los hombres para proclamar las "mayores verdades de un modo más sencillo": la gloria militar debería enterrarse en la misma fosa en que se entierran los muertos en las batallas.

Creíamos que habías muerto. Fui a la zanja, donde están enterrados los pobres cuerpos. Había tantos, tantos, que no los pude ver todos. Aquello parecía una maldición de Dios. Si cuando tal vi hubiera tenido en mi mano el águila que cogiste, la habría echado también en la zanja, y luego tierra, mucha tierra encima.

--Bien, Inesilla. Nadie mejor que tú dice las mayores verdades de un modo más sencillo. La gloria militar y los muertos de las batallas debieran enterrarse en una misma fosa (Cap. XXXIX, O.C., I:1168).

Conclusión demasiado larga pero necesaria

Los relatos épicos canónicos exhortan a imitar en el presente las hazañas de los héroes del pasado. Los valores heroicos predominan en el tiempo de la historia y a la vez en el tiempo del discurso, lo que explica que los emisores de las historias de guerras soliciten a sus receptores explícitos (reyes, príncipes, nobles) igualar o emular la "figura" de los protagonistas, acometiendo "iguales aventuras" (Arauco Domado), armarse contra el Scita, reconquistar Jerusalén y ser espanto eterno de Asia (Jerusalén Conquistada), ser escudo de la casa santa (La Austriada), disponer las armas mientras se escucha la historia del héroe (La Jerusalén liberada) o realizar hazañas singulares que den materia a una nueva epopeya (Os Lusíadas). Los Episodios de la Primera Serie, por el contrario, se distinguen por sus protagonistas y narradores que desean las hazañas pacíficas: volver a la "labranza y al trabajo

honrado y humilde de los campos" (Juan Martín y Vicente Sardina); el "humilde bienestar" y la "felicidad inalterable" de la vida (Andrés Marijuán); "la familia, la amistad, el amor" (Gabriel Araceli), un "lugar delicioso" (Pablo Nomdedéu); la concordia de las naciones (Gabriel Araceli); la armonía entre todos los españoles (Vicente Sardina). El entierro simbólico de la gloria militar de la gloria ilitar (Cap.XXXIX), la redención del revolucionario mediante el poder del amor (Cap.XLII) y la conquista de la mediocridad áurea (Cap.XLIII), señalan el carácter absolutamente pacifista de la novela final de la serie narrativa protagonizada por personajes liberados de la pasión heroica, de la monomanía de la muerte. El sueño de la paz entre las naciones, el mito de la paz privada y el sueño de la paz social, ocupan ostentosamente el espacio narrativo reservado en la epopeya renacentista y barroca a las exhortaciones épicas de los narradores ("Y pues os escogió el sacro maestro/ Por fiel escudo de la su esposa santa/...Yo cantaré la gloria a vos debida"). El predominio del odio es sustituido en la escena de la escritura por el predominio del amor. Las serie siguientes de Episodios serán de nuevo invadidas por historias de discordia, pero las Memorias de un cortesano de 1815, escritas por Juan Bragas de Pipoán en 1875, prueban que el deseo de aventura de Araceli, esa vaga sensación de grandeza que Miss Fly hizo resurgir en La batalla de los Arapiles, se ha extinguido ya totalmente. El "dómine sermonista", lector del manuscrito de las Memorias, critica el período de las atrocidades monstruosas del absolutismo monárquico, pero no dice que él se echó a la calle en las conspiraciones que intentaron derrocar a Fernando VII entre 1814 y 1820 (Cap.XXII). Otros personajes con ilusiones de grandezas políticas o militares serán los

nuevos protagonistas, "los hombres nuevos", de los Episodios. Salvador Monsalud (Segunda Serie), Fernando Calpena y Santiago Ibero (Tercera Serie), Pepe Fajardo y Santiaguito Ibero (Cuarta Serie), tienen, sin duda, características diferentes a las de Gabriel Araceli, o, con anterioridad, a las de Lázaro, protagonista de La fontana de oro (Casalduero 1951, Hinterhäuser 1963, Regalado García 1966, Rodríguez 1967, Montesinos 1968, Ferreras 1976, Beyrie 1980, etc.). Es posible constatar, sin embargo, una semejanza sumamente significativa en el desenlace de estas historias diferentes: los héroes de todas ellas terminan abandonando, renunciando o desilusionándose de sus sueños de grandezas militares y políticas. En la versión con desenlace feliz de La fontana de oro (Gimeno Casalduero 1955:6-8), Lázaro renuncia por completo a las "lides políticas", inducido a ello por su mujer y sus propios escarmientos, y encuentra la "satisfacción de los más legítimos deseos del hombre" en una "vida oscura, pacífica, laboriosa y honrada" (Cap.XLIII 1970:384-391). Salvador Monsalud, después de cumplir su misión decide vivir alejado de toda acción política. Sin entusiasmo para seguir luchando por un ideal que está lejos, desaparecida la confianza en el presente, se calla sin aplaudir ni silvar y quizá se duerme en su luneta, no para soñar en su "felicidad doméstica", que ya es un hecho positivo, sino para penetrar con el pensamiento en un porvenir oscuro y contemplar las hermosas novedades de la España de sus nietos. La conclusión novelesca de Un faccioso más y algunos frailes menos (1879) contrasta intensamente con las horribles matanzas de los días del "abominable imperio del vulgo" ("monstruos y arpías"). Salvador Monsalud, Soledad y Benigno, el "bendito héroe del Arco famoso", se marchan a los Cigarrales de Toledo,

donde transcurren dulces y lentas las horas, donde el completo sosiego y el tiempo delicioso hacen "concierto dulcísimo con la paz y alegría de las almas" (Cap.XXX). Las aventuras de Santiago Ibero y Fernando Calpena, los dos andantes ayacuchos, concluyen en "el día del doble casamiento, que fue principio de una era matrimonial gloriosa y fecunda", sin nuevas salidas de la casa (Los ayacuchos, Cap.XXXVIII). El desenlace de la historia de Santiago Ibero, no obstante las diferencias específicas, reproduce el mismo modelo narrativo de las odiseas anteriores. En el tiempo del triunfo de la Libertad, el joven que quiso ir con Prim a la nueva conquista de Méjico se siente trastornado con los espantos de la guerra en que "se matan unos a otros los hermanos". La guerra civil, la "estúpida carnicería", la "cosa más abominable", se le revela entonces como un modo de traicionar a la Humanidad. Leoncio le pide dejarse de "humanidades y tonterías, pues "si pensáramos siempre en la Humanidad, no habría guerras ni gloria militar", pero Ibero sólo desea regresar. marchar desde el "campo de muerte" a la paz de su casa. Las conversaciones con Manolo Tarfe, prócer de pequeñez enana, hacendado y unionista que le ofrece pienso en los pesebres burocráticos, y, sobre todo, las reflexiones de Confusio, le enseñan que la hermosa revolución de septiembre de 1878 es una "inmensa y ruidosa mentira", que los españoles sólo cambian los nombres de sus vicios. El término de la ilusión de grandezas políticas y militares no significa, sin embargo, el comienzo de la soledad del héroe. Una "nueva grandeza" nace en el alma de Santiago Ibero para llenar el hueco que dejaron las ya muertas. El "aventurero desventurado" desprecia los favores del revolucionario aristócrata y protagoniza su última aventura, ahora privada, huyendo pobre

y desnudo a París con Teresa Villaescucha, la "mujer corrida" columniada por Tarfe. La escena final, en forma dialogada, es el momento de la despedida de la vieja respetable y gruñona que se llama "doña Moral de los Aspavientos, viuda de don Decálogo Vinagre". Los dos protagonistas de una revolución individual "verdadera", no mentirosa como la pública, le piden a la España con honra que no se acuerde de ellos. "Somos la España sin honra, y huímos, desapareceremos, pobres gotas perdidas en el torrente europeo" (La de los tristes destinos, Cap. XXXVIII, O.C., III:758).

Esta repetición con variantes de las historias de personajes que abandonan, renuncian o se desengañan de sus ilusiones de grandezas militares (Gabriel Araceli, Juan Santiuste, Santiago Ibero) o (y) de grandezas políticas (Lázaro, Salvador Monsalud, Fernando Calpena, Santiago Ibero padre) constituye, sin duda, uno de los mecanismos textuales más distintivos de la novela histórica galdosiana. El estudio detenido de esta "invariante narrativa" o "propiedad discursiva" (Todorov 1978: 48), que escribiré en otro momento, muestra que la serie novelesca llamada Episodios Nacionales, prefigurada por La fontana de oro, se singulariza por inscribir en la escena de la escritura la atracción y a la vez el rechazo galdosiano de los "ruidos" militares y políticos. Las distintas series de Episodios así leídas no son sólo el vasto grupo novelesco en el que Galdós "pasa del optimismo patriótico y la fe en las ideas liberales y virtudes bueguesas al desengaño ante la progresiva decadencia de España" (Clara E. Lida 1968:73). Tal vez por lo mismo son, sobre todo, la escritura de una posibilidad siempre frustrada del encuentro con la epopeya (visión feliz de la Guerra o de la Revolución) y, en sentido contrario, la escritura de la expectativa siempre cumplida de la lectura

de las hazañas pacíficas (las conquistas de amor) que permiten a los héroes retirarse o retraerse a la obscuridad laboriosa y honrada de la felicidad doméstica. Más que pasaje de unas series a otras del optimismo al desengaño se trata del paso de la historia de los héroes de cada serie del entusiasmo a la pérdida de entusiasmo guerrero o político. Los Episodios muestran, según Clara E. Lida, que lo que en 1805 era premonición en 1873 es ya un hecho. "Trafalgar no es más que el comienzo de lo que veremos a través de los 46 Episodios: de Trafalgar a Cánovas tenemos la transformación de una esperanza en paulatino desengaño. Al final de toda la obra habremos llegado a la antítesis: el optimismo patriótico de Trafalgar se verá reducido a la aplastante mediocridad de la Restauración borbónica" (Clara E. Lida 1968:62). En 1912 Galdós mirará atrás con amargura, "desengañado de su fe en el patriotismo, conciente del fracaso de sus ideas liberales" (Clara E. Lida 1968:62). Esto es exacto, sólo que es necesario insistir en un hecho de primera importancia: el tema del desengaño existe también en la Primera Serie. Trafalgar y La batalla de los Arapiles, los dos extremos del grupo inaugural de Episodios, narran precisamente la destrucción de las ilusiones de grandezas heroicas, la victoria del protagonista sobre la fascinación ejercida por la gloria militar, su abandono del ejército y la conquista de la aurea mediocritas. El narrador de la primera serie está lejos del pesimismo de los narradores y protagonistas de las últimas series, pero ya sabe, por ejemplo, que ha perdido la apuesta hecha en Trafalgar: las naciones aún no se han convencido de que hacen un gran disparate armando terribles guerras. Galdós comienza los Episodios no sólo lejos del entusiasmo de 1868 (Clara E. Lida 1968:61) sino también de los entusiasmos

de 1859-1860 (Guerra de Marruecos) y de 1865-1866 (Guerra del Pacífico). Se ha señalado, por ejemplo, que "Angel Guerra es Galdós mismo hastiado de la política o de la sociedad contemporáneas" (Regalado García 1966: 242), pero no se ha dicho que Gabriel Araceli, Andrés Marijuán, Pablo Nomdedéu o Juan Martín son Galdós mismo hastiado del martirio de las naciones sacrificadas "a la soberbia y al lauro militar". Lo relevante en todo caso es que mientras otros personajes galdo sianos, especialmente de las "novelas contemporáneas", enloquecen (Muriel), vuelven presos a Madrid a "curarse de su locura" (Nazarín), mueren (Pepe Rey, Gabriel Morton, Fortunata, Angel Guerra), desaparecen del mundo decente (Isidora Rufete) o se suicidan (Ramón Villamil) en el intento de convertir sus sueños en realidad, los protagonistas de los Episodios que abandonan, renuncian o se desengañan de sus ilusiones de grandezas políticas y (o) militares encuentran su salvación individual en la tranquilidad inalterable de la paz familiar.

La batalla de los Arapiles termina con la esperanza en una época de paz entre los españoles, de paz privada y de paz entre las naciones. La Política y la Guerra, o la Política, si recordamos con Clausewitz que "la guerra es la continuación de la política por otros medios" (Glucksmann 1969:36), hacen ilusorios los dos sueños públicos del narrador de la Primera Serie, pero la posibilidad de paz individual, de retiro a lo privado, no se destruye. Juan Santiuste, desengañado de la gloria militar, no logra la paz privada porque no sabe o no quiere conservar la conquista de amor hecha en Tetuán. No así Andrés Marijuán, Gabriel Araceli, Salvador Monsalud, Fernando Calpena, Santiago Ibero, Pepe Fajardo o Santiaguito Ibero, cuyas historias terminan con la apoteosis de

los sueños privados (familia, amor, amistad). La clave para comprender la función en los Episodios del mito de la paz oscura, lograda fuera o lejos de los ruidos políticos o militares, está tal vez en las palabras de Monsalud cuando decide alejarse de la acción política: "La reforma será lenta, porque el mal es grave y profundo, y sólo se ha de curar tarbajándose a sí mismo" (Un faccioso más y algunos frailes menos, Cap. XXX, O.C., II:317). O en las palabras de Santiago Ibero cuando abandona la revolución pública por su revolución privada: "Sí que soy feliz. Cada cual obedece a sus propias fevoluciones. Yo no tengo que poner los andamiajes de que habla Confusio para revocar un viejo caserón. Mi casa es una choza nueva y linda. En ella tengo mi trono y mi altar. En ella venero mis instituciones" (La de los tristes destinos, Cap. XXXVIII, O.C., III:757). Las diferencias entre este desenlace de una historia de la cuarta serie y el de la historia de la primera serie son grandes (Araceli conquista la felicidad dentro y el hijo de Ibero fuera de "Doña Moral de los Aspavientos viuda de don Decálogo Vinagre"), pero también lo son sus semejanzas. Uno y otro protagonista se desengaña de sus ilusiones de grandezas heroicas. Uno y otro aprende en la guerra misma que ella es una estúpida carnnicería, muerte del semejante, traición a la Humanidad. Uno y otro conquista, por último, la paz privada mediante el amor.

La Quinta Serie significa la ruptura de este modelo narrativo. La historia de Tito Liviano, "pura reflexión que dialoga con el autor, también presente en esta serie, y que dialoga con la Historia misma" (Ferrerías 1976:14), no termina con la conquista de la felicidad privada. El esquema ilusión - desilusión o entusiasmo - pérdida de entusiasmo, sin embargo, no desaparece. Sólo cambia el objeto que produce el deseo.

Los Episodios narran historias de personajes fascinados y después desengaños de las grandezas políticas y militares. La Madre Mariclió y su Atalaya Tito Livi (an)o, por el contrario, no quieren ya ser protagonistas de una "página hermosa". Sólo anhelan contemplarla y escribirla. El grupo novelesco formado por Amadeo I, La Primera República, de Cartago a Sagunto y Cánovas no es sino el relato angustiado de la muerte de la muerte de esta nueva ilusión. Miguel Enguídanos señala en 1961 que la serie final, retrato de una España de pesadilla, se singulariza por una tensión en forma de diálogo íntimo entre la realidad española y su historiador y que dicha tensión refleja un extraño sentimiento: "Galdós ama y rechaza, con la misma intensidad, la realidad histórica que describe". La serie así leída sería la expresión de la tragedia que desgarrar por dentro a su autor. "Próxima ya la noche oscura de su alma, siente amargura intensa y pesimismo profundo al contemplar el mundo que le ha tocado vivir, pero también ternura y amor infinitos". Queda una leve esperanza, la verdadera y radical revolución, pero ella "en el sentir de Galdós, no pasa de ser utopía o ensueño. Del pasado, como del presente, sólo se salvan -tras el balance y liquidación finales- unas cuantas prostitutas, y mozas del pueblo más pueblo, y los locos, y locas, insignes que el novelista agregó al cortejo de don Quijote" (Enguídanos 1979:431-432).

El artículo igualmente valioso publicado por Gullón en 1970 permite percibir con nitidez el cambio en el modo de novelar en los últimos cuatro Episodios, la importancia de la Historia (Mariclió, tía Clío, Clío, Madre Mariana) como fuerza creadora, tema, materia y personaje, y, lo que es muy importante, cuál es la causa decisiva del cambio de perspectiva. "Sin negar la posible influencia de la vejez y luego de la ceguera en el

cambio de perspectiva, lo decisivo no es eso, sino la desilusión con el país mismo, con la Historia real y la Historia posible de un país condenado a existencia vana, espectral acaso" (Gullón 1979:411-412). No se ha señalado, sin embargo, lo que parece ser lo más interesante en el desarrollo de los Episodios Nacionales. La serie final no sólo expresa la tensión en forma de diálogo íntimo entre la realidad española y su historiador, no sólo está influida por la desilusión con el país mismo, no sólo expresa la tragedia que desgarrar por dentro a su autor. En la última serie, mucho más que eso, la desilusión del escritor se convierte en la materia misma del relato, en el episodio del historiador que siempre debe postergar o diferir lo que ya Santiuste denomina en Prim (1906) la historia lógico-natural de España, es decir, una historia que por fin no sea sólo una repetición monótona de iniciativas abortadas, de hazañas ilusorias, de planes muertos apenas concebidos. Los Episodios no terminan con el relato de los "tiempos bobos" inaugurados por la Restauración. Terminan con la renuncia del novelista a cumplir su sueño de escribir los Episodios de la paz de España comprendida como reposo de un pueblo que sabe robustecer y afianzar "su existencia fisiológica y moral, completándola con todos los vínculos y relaciones del vivir colectivo" (Cánovas, Cap.XXVIII, O.C., I:1363). La ironía histórica es grande. El quijotesco historiador inscribió, especialmente en Juan Martín el Empecinado, su sueño de relatar "la felicidad de la patria", la "concordia de todos los españoles". Encontró finalmente a su Dulcinea, pero convertida en Maritornes, en la paz de la lenta parálisis, de la consunción y del acabamiento. El tiempo narrado en los Episodios anteriores tenía el interés histórico, aunque menguado, de las hazañas ilusorias, de las

iniciativas abortadas. La historia de la Restauración, en cambio, es indigna de la Historia. Materia narrativa de "comedia de magia" y no "episodio"; de novela fantástica y no de novela histórica. Galdós no deja inconclusa la Primera Serie por agotamiento físico o por la necesidad de expresión después de tantos años de servidumbre a la historia. La deja inacabada porque el tiempo de la pura bobería, de la ficción de paz, de la ausencia de ideales, del fetichismo farandulero, de la plaga de insectos voraces (regreso de las órdenes religiosas), del fomento de la artillería antes que de las escuelas, de las pompas regias antes que las vías comerciales, es el tiempo de la negación del Episodio comprendido como escritura que se mantiene del deseo siempre frustrado y siempre renovado de narrar el encuentro de España con la utopía liberal (Progreso, Paz, Libertad).

Los protagonistas de la historia del deseo y la muerte del deseo de escribir Episodios, materia narrativa de las últimas cuatro novelas históricas de Galdós, son precisamente la tía Clío y Tito Liviano. Los momentos más representativos del proceso entusiasmo de escribir - pérdida del entusiasmo de escribir son los momentos finales de Amadeo I y Cánovas. El relato de la abdicación del monarca es también el relato de la metamorfosis de la "vieja caduca" Mariclió en la "matrona gallarda, de rostro helénico y figura escultórica" que, diciendo "ha llegado mi hora", pide feliz su clámide más hermosa, su diadema, su coturno y sus borceguís de tacones de oro. Los momentos tristes pero grandiosos de la dimisión y del éxodo del "rey caballero" que prefirió la paz de su hogar al tumulto de "una patria hirviente y postiza" representan el tiempo digno de la Historia, es decir, del Episodio. La Madre Clío

participa en la procesión que despide a la familia real y "su rostro clásico, sus labios mudos y sus ojos divinos" dicen: "Al fin encontré la página hermosa. Ahora soy quien soy" (Amadeo I, Cap.XXVIII, O.C.,I:1078). La historia narrada en La Primera República es la historia de otra posibilidad frustrada de escribir las páginas agradables deseadas por la Madre. Tito visita entonces a Mariclío en las profundidades de la tierra. La protagonista principal de la novela histórica, convertida ya en novela fantástica, reconoce que los grandes hombres de la República poseen inteligencia y buena intención, pero eso no basta para darles inmortalidad en sus anales. Eso sólo será posible cuando logren juntar y amalgamar las ideas de "Paz y República". Las ocho hermanas de la Musa han venido a España pensando que en ella, ya desembarazada de la baulumba de la realeza caduca y estéril, podrán practicar y enseñar sus diversas artes. La diosa de la Historia les dice que aún es pronto para el ejercicio de sus funciones. La ocasión llegará cuando "estos caballeros, todavía un poco inocentes, den el segundo golpe...; más seguro cuando den el tercero" (La Primera República, Cap. XI, O.C.,III:1136). De Cartago a Sagunto intensifica más todavía la distancia entre la historia de España que Mariclío quisiera escribir y la que debe escribir. Las "guerras tan inverosímiles", el absurdo vestido de realidad, el "carnaval sangriento", le hacen decir que la historia que está escribiendo su auxiliar Tito Liviano no será creída por sus lectores, que será tomada como "cuento disparatado" para educar a los niños en la barbarie y en la imbecibilidad" (Cap.XVI). La conclusión de Cánovas y, por consiguiente, la de la serie narrativa llamada Episodios Nacionales, es sólo el resultado lógico de la metamorfosis de la Dulcinea del novelista (paz creadora)

en la Maritornes de la realidad (paz boba). El sueño de narrar por fin la epopeya pacífica de España se convirtió primero en relato de una "revolución candorosa", de quimeras hermosas, pero fuera de los confines de la realidad (La Primera República), después en un cuento disparatado o carnaval sangriento (De Cartago a Sagunto) y, por último, en "comedia de magia" (Cánovas).²⁵ Esta transformación de la escritura, que puede resumirse en el paso de la novela histórica ("relato verídico") a la novela fantástica ("dulce cuento", "visiones, mitos, ensueños"), es el signo literario más importante de la inscripción en el Episodio mismo de la pérdida del entusiasmo de Maricliño-Tito Liviano-Galdós para narrar una Historia de España siempre absurda, siempre desdichada, siempre ilógica. Hay personajes de la novela histórica de Galdós que son él amando y después odiando la guerra (Gabriel Araceli, Santiago Ibero, Juan Santiuste); otros que son él poseído y después liberado de la pasión política (Salvador Monsalud, Santiago Ibero), pero hay uno solo que es el escritor ilusionado y después desilusionado de escribir la

25. Sobre el análisis de Cánovas como "comedia de magia" y novela del "como se", cuyo protagonista no es Cánovas sino un narrador que convierte la historia en autobiografía y pura reflexión, ver Gullón 1979:403-426). Sobre los dos primeros Episodios de la Quinta Serie (España sin rey y España trágica) como "grupo aparte" con su propia razón de ser literaria e ideológica, ver Regalado García (1966:442). Sobre la última serie como perteneciente al período mitológico en la escritura galdosiana, ver Casalduero (1953:201-214). Sobre la deliberada creación de una atmósfera burlesca o sobre la distorsión burlesca de la realidad histórica en los últimos cuatro volúmenes, ver Rodríguez (1967):175-196). Todos estos estudios evidencian de uno u otro modo que no es posible explicarse el cambio del modo de novelar en la Quinta Serie por la tesis de la declinación física de Galdós (Montesinos 1968, II:310).

Historia de España convirtiendo en realidad la utopía liberal. Se trata precisamente de Mariclió, protagonista de la historia del deseo frustrado de encontrarse con las "pagina(s) bella(s)". La diferencia entre los diferentes tipos de deseos que generará la tensión narrativa en los Episodios no debe hacer olvidar lo que pasa después de la muerte de esos deseos. La despedida de Mariclió, en la misma conclusión de Cánovas, es en este sentido particularmente valiosa para probar la permanencia, con variaciones, en los Episodios, del mito de la conservación de la pureza en medio del general positivismo. La Diosa no se desespera cuando España pasa del "teatro de niños" al "carnaval sangriento" y a la "comedia de nacia". Su pliego sobre el porvenir de España, leído por Tito Liviano, exhorta a los españoles a vencer la muerte, único modo de hacerse dignos de la Historia. Ella no los acompañará en esta tarea viril. Su aburrimiento y ociosidad en los tiempos bobos la han llevado a querer dormirse. Así es en la ficción. En la realidad, el escritor Galdós no se retira a dormir después de escribir Cánovas (1912), pero deja de escribir novelas históricas y novelas contemporáneas, donde "las cosas son como son", para escribir tragicomedias, dramas y comedias donde "las cosas son como deben ser". Celia en los infiernos (1913), Alceste (1914), Sor Simona (1915), El tacaño Salomón (1916), Santa Juana de Castilla (1918) o Antón Caballero (1921), son la materialización más importante del deseo del escritor de escribir "dulces cuentos" después de la muerte del deseo de escribir una Historia de España siempre triste y desagradable. Sus nuevos protagonistas, habitantes de mundos mitológicos, imprecisos, pretéritos o fantásticos, son héroes que trabajan por el bien de la Humanidad, que combaten por la vida humana, donde florece y

fructifica el árbol del amor , logran vencer a la muerte (Hércules), ser madres de desvalidos (Sor Simona), repartidores de sus riquezas (Salomón, Pelerín), "gloriosos iniciadores de una feliz concordia entre las clases altas y las clases humildes" (Celia), salvadores de almas (Eloísa), modelos de virtudes cristianas (Doña Juana de Castilla). El sentido consolador de todas estas historias de "hazañas pacíficas" está prefigurado en Prim (1906) y La Primera República (1911), las dos novelas históricas que demuestran de modo ejemplar la coexistencia en los Episodios del deseo de seguir narrando la Historia de una Sinrazón, "que ya, ¡vive dios!, va durando más de la cuenta", con el deseo de refugiarse en dulces cuentos, de retirarse a la narración de "visiones, mitos, ensueños". La Historia escrita por Confusio es mentirosa porque no narra el pasado como fue sino como debió haber sido, pero para sus lectores es "licor que embelesa" transportando a la "región de los dulces ensueños". La reflexión de doña Mauricia Pando, patrona de la casa donde se hospeda el escritor Confusio es aún más explícita: "aun siendo mentiroso lo que escribe, ha de gustar mucho cuando se imprima y pueda leerlo todo el mundo..., pues harto hemos llorado ya sobre las verdades tristes" (Prim, Cap. XXVII, O.C., III:616). La apología de la verdad "lógica", "sublime", "estética", sobre la verdad "puerca", "vulgar", "triste", es también muy intensa en La Primera República, el Episodio de la plena metamorfosis de la novela histórica en novela fantástica. La narración en la que la historia de la República adquiere la forma de un teatro de niños con figuras diminutas que tienen iniciativas siempre abortadas es también el Episodio en que Tito Liviano aprende que las divinidades que gobiernan el mundo han dispuesto unir el Fuego plasmador

("el divino forjador") y la Feminidad graciosa y fecunda (la diosa Mariana) para engendrar la felicidad de los pueblos futuros. El narrador sólo quisiera narrar sus encuentros con las diosas que preparan la perfecta "revolución social" mediante el Trabajo y la Instrucción. Por eso dice las palabras que prefiguran la liberación total del deseo de abandonar la escritura de los Episodios para retirarse a la historia "personalísima y extravagante" de visiones, mitos y ensueños: Apártete de mi atención, fastidiosa historia pública; déjame volver a mi dulce cuento" (La Primera República, Cap.XXVI, O.C., I:1169).

La historia de la escritura de los Episodios Nacionales es, por consiguiente, la historia de la paulatina sustitución del deseo de contar "historias verídicas", pero desagradables y fastidiosas, por el deseo de contar "historias mentirosas", pero "lógicas" y "estéticas". El terror de 1824 (1877), Prim (1906), Amadeo I (1910), La Primera República (1911), De Cartago a Sagunto (1911) y Cánovas (1912), son sólo las novelas que muestran más ostensiblemente la tensión entre deseos narrativos contradictorios. Cuando la esperada Dulcinea (paz creadora) muestra ser Maritornes (paz boba) termina la hora de Mariclío, es decir, del Episodio (historias de desdichas, historia fastidiosa) y comienza la de la Ficción Pura, es decir, del Licor que Embelesa (historias dichas). Las cuatro últimas novelas son las novelas de la irrupción de las "visiones, mitos, ensueños" privados del historiador en el espacio narrativo reservado a la Historia de España. Después de esta usurpación, prefigurada en Prim, la novela histórica debe necesariamente interrumpirse. Los protagonistas de la historia son los hombres mortales, no las divinidades de un mundo donde no existe ni la noche ni el

día . Desilusionado Galdós de la burguesía como sujeto del progreso histórico, imposibilitado por los límites de su ideología para descubrir a nuevos protagonistas del porvenir, termina escribiendo unos Episodios Nacionales que predicen el Episodio Universal de la plenitud de los tiempos mediante las innumerables maestras preparadas por mandato de las divinidades que gobiernan el mundo. Después de esto sólo cabe la literatura fantástica ("la región de los dulces ensueños"), esto es, la imposibilidad de escribir novela histórica. Se trata, por supuesto, de la imposibilidad galdosiana, ya que la historia española no se termina con la renuncia de la burguesía a realizar su utopía (Jutglar 1971:167). Mariclió no descubre la nueva clase revolucionaria por estar durmiendo. Galdós la percibe, por ejemplo, en La desheredada o en Fortunata y Jacinta, pero no la reconoce como agente del cambio histórico.

La conclusión del Capítulo V de este trabajo era, pues, un comienzo. El análisis era necesario, aunque "ya, ¡vive Dios!, va durando más de la cuenta", para lograr señalar con precisión la singularidad narrativa de la Primera Serie dentro de los Episodios Nacionales leídos como la historia del deseo siempre renovado de escribir la realización de la Utopía (liberal). El grupo de novelas de la Guerra de Independencia representa precisamente el momento de la formulación de los sueños cuyo cumplimiento (producido o diferido) constituye la materia deseada por todos los Episodios: paz nacional (Vicente Sardina, historia del revolucionario que se reconcilia con la sociedad, Juan Martín), paz privada (Andrés Marijuán, Gabriel Araceli, Vicente Sardina, Juan Martín, Pablo Nomdedéu) y paz de las naciones (Gabriel Araceli). Representa, por lo mismo, el momento más esperanzado del deseo rector de la

escritura galdosiana. Las series siguientes narran la constante frustración ("mi ideal está lejos") y constante renovación ("pero vendra"), protagonizada por los "hombres nuevos" de cada grupo novelesco, de los sueños públicos (una "sola familia" de naciones, "la felicidad de la patria"). La última serie es el momento del desencanto de escribir el encuentro de España con la Utopía. La Paz del sueño, la Dulcinea del Episodio, es en realidad Maritornes, la Paz de la Restauración. La esperanza en la llegada de los tiempos de plenitud no se destruye ("pasarán días, años, lustros, antes que se junten y amalgamen estas dos ideas: Paz y República"), pero sí termina de consumirse la ilusión de narrar lo que haría decir a Maricliño, ahora durmiendo, lo que sólo dijo en los momentos tristes, pero grandiosos del éxodo del rey caballero que prefirió la paz oscura de su hogar al tumulto de una patria hirviente: "Ha llegado mi hora...Al fin encontré la página hermosa. Ahora soy quien soy". Los textos posteriores a Cánovas permiten comprobar la muerte del deseo utópico de escribir una Historia de España en que por fin las cosas sean como deben ser según la "Lógica" y la "Naturaleza". El hueco literario dejado por la ilusión muerta es ocupado ostentosamente por el deseo cuya presencia, en los mismos Episodios termina convirtiendo la novela histórica en novela fantástica. Se deja de llorar sobre las "verdades tristes" para mostrar en "dulces cuentos" las "verdades lógicas", es decir, para mostrar en el reino de la imaginación pura lo que la realidad difiere siempre: el encuentro con la Utopía.

La Primera Serie se singulariza, por último, por ser el grupo novelesco que funda el modelo narrativo que con diversas variantes se reproduce en los cuarenta y seis Episodios Nacionales. Este esquema,

prefigurado en La fontana de oro, puede resumirse en el proceso "entusiasmo - pérdida de entusiasmo" para realizar grandezas militares (Araceli, Santiuste, Iberito), grandezas políticas (Monsalud, Iberito) o grandezas intelectuales (Santiuste, Tito Liviano Clío). Lo decisivo para la comprensión de los sentidos de los Episodios así contruidos es, en todo caso, la semejanza, dentro de lo diferente, de las conclusiones novelescas de las cinco series. Los protagonistas narrativamente privilegiados por la escritura abandonan, renuncian o se decepcionan del sueño guerrero, político o intelectual. Los finales más característicos de las series son aquellos que narran el reposo de los héroes después de cumplir su misión. No logran el triunfo de sus ideales públicos, pero convierten en realidad su sueño privado: la soledad silenciosa (Marijuán), la familia, el amor, la amistad (Araceli), la felicidad doméstica (Monsalud, Ibero, Calpena, Fajardo) o la "revolución privada" (Iberito). Sólo la serie final no termina con la conquista de la ventura que niega la aventura. El esquema entusiasmo - pérdida de entusiasmo por las cosas públicas no se destruye, sin embargo, pues Mariclío y, por consiguiente, su auxiliar Tito Liviano, abandonan el deseo de contemplar y escribir el tiempo en que la Diosa pueda decir "ahora soy quien soy". La Madre se pone a dormir hasta que los españoles venzan la muerte y su antiguo Vigía recibe de ella un doble sueldo para soportar las privaciones y ahogos que tendrá que sufrir si se conserva "incorruptible y puro en medio del general positivismo". Los Episodios consuman así la ilusión burguesa tal vez más preciada por el liberal ya desengañado de los ruidos políticos, novelescos y militares; los protagonistas de las primeras y las últimas series, no obstante sus diferencias, mantienen la

pureza dentro del general positivismo. La batalla de los Arapiles, Un faccioso más y algunos frailes menos, Los Ayacuchos y Cánovas, últimas o penúltimas novelas de series, parecen ser muy distintas entre sí, pero todas tienen una semejanza profunda: la repulsa de la Política y la Pureza de los hombres alejados de ella. El valor histórico y literario de los Episodios reside, sin duda, en su carácter de escritura novelesca que muestra de modo trágico el sueño burgués, siempre frustrado (Dulcinea es Maritornes), de convertir su utopía en realidad (paz de las naciones, paz de la nación). Hay un nivel empero en que ese ideal se da como real: la pureza del hombre privado. El desenmascaramiento de esta pretensión utópica de desentenderse de la política y recluirse en la tranquilidad de la vida privada es materia de la antropología social. La importancia tan notable de esta ilusión en los Episodios hace necesario recordar, sin embargo, que se trata de un autoengaño de la preciosa conciencia burguesa en ellos predominante. La reflexión crítica del autor del libro Ética y Política sobre el mito de la pureza moral en la vida privada vale también para mostrar lo que no muestran las historias de los protagonistas galdosianos que, alejados de la acción política, creen conservarse incorruptibles en medio del general positivismo.

El hombre es constitutivamente político y lo único que consigue con la abstención es continuar siéndolo, sólo que deficientemente. En realidad el hombre apolítico, a su pesar, opera políticamente: bien "dejando hacer", bien desde fuera, en un grupo de presión, sin asumir responsabilidad política (Aranguren 1963:105).

CAPITULO 6

EL TERMINO DE LA GUERRA HEROICA

El período transcurrido entre 1792 y 1815 señala, según los estudiosos de la guerra europea, el paso de la guerra de familias contra familias a la guerra de pueblos contra pueblos; de la contienda limitada, de "encajes", a la contienda "vehemente", exagerada. La impersonalidad creciente de los combates, el tecnicismo de las armas empleadas, la movilización general de los combatientes y de las ideas (Glucksmann 1969:91), demuestran el fracaso de los hombres del Siglo que intentó convertir la guerra en un "deporte" o "torneo" con un tiempo y un espacio limitado, con un objetivo que es vencer sin combatir y sin aniquilar al enemigo. "La guerra parece una especie de partida de ajedrez, que se juega sin apasionamiento y donde, además, es signo de elegancia alcanzar el objetivo sin una hecatombe de piezas . . . Lo que cuenta es la habilidad del jugador más que el resultado del encuentro . . . es formal, convencional, en rigor, puramente combinatoria" (Caillois 1975: 91 y 94). La Revolución y el Imperio transforman la guerra en moderna, es decir, la hacen ilimitada en sus medios y en sus fines políticos. La contienda se hace asunto de la nación y no sólo del gobierno. Los ciudadanos se reclutan en defensa y por el triunfo de la patria. Se movilizan todos los recursos y energías del país y se lucha con el "corazón de los soldados", de manera "salvaje y trágica", con "furia y con pasión". Pasado el tiempo de las operaciones militares conducidas con

recursos y con regimientos irremplazables, llegado el momento en que las responsabilidades cívicas y militares son de incumbencia de todo ciudadano convertido en soldado, las querellas entre naciones no son ya "bellas compañías" donde las maniobras tienen por objeto triunfar sin combatir, sino "luchas sangrientas" donde todo lo posible es inevitable. "Precisamente, los progresos de la ciencia y de la industria permitirán las destrucciones masivas, con menos riesgos para los ejecutantes. Por consiguiente, la victoria depende, ante todo, del poderío de las máquinas y de la capacidad para producirlas" (Caillois 1975:146). La fábula de Fontenoy "Tirad vosotros, primero, señores ingleses" no tiene ya sentido. El oficial que practicara esta enseñanza sería sencillamente fusilado. La grandeza de lo que está en peligro exige otras formas de heroísmo. No se trata de distinguirse sino de ocupar un puesto anónimo en las filas compactas (Caillois 1975:176). Con palabras de Lazare Carnot, el organizador de los ejércitos revolucionarios franceses que ya en 1794 tienen más de un millón de hombres en armas, no se trata ahora de maniobras o artes militares, sino de "fuego, acero y patriotismo", de luchas en masa para aniquilar al adversario: "la guerra es una situación violenta . . . Debe uno hacerla a l'outrance o irse para la casa... ¡Debemos exterminar, exterminar hasta el extremo!" (Howard 1983:148).

El triunfo de la guerra nacional sobre la guerra caballeresca no puede ya materializarse en el siglo XIX en novelas con "todas las características propias de la epopeya" o en "poemas épicos más que nada". Requiere otro tipo de narración que permita incluir las materias que señalan el término de la "guerra heroica", el anacronismo de las luchas caballerescas, el fracaso del intento de los hombres del siglo XVIII de

resolver las disputas de las naciones mediante "guerras limitadas", despectivamente definidas como artificiales, falsas o convencionales por los estrategas del siglo XIX. Los acontecimientos militares de 1702-1815 destruyeron, según Guerrero, la guerra limitada del siglo XVIII, una de las más bellas creaciones de las civilizaciones cualitativas, simultáneamente con el ceremonial, las costumbres, las modas y las instituciones del Antiguo Régimen (Guerrero 1931:22). Podría afirmarse, asimismo, que las contiendas de dicho período convirtieron la Epopeya, manifestación literaria de las guerras caballerescas, en un género anacrónico, en un tipo de relato cuyas convenciones impiden percibir lo que precisamente revelan las contiendas nacionales sin merced, es decir, que la guerra es puro crimen y pura violación (Caillois 1946:99). El Episodio tiene, en este sentido, una importancia de primer orden en el desarrollo de la narración épica moderna. Representa en España la forma literaria que asume el término de la guerra cortés y el comienzo de la guerra apasionada. El narrador que dice que "la lucha, mejor dicho, la carnicería, era espantosa en la Puerta del Sol" (El 19 de marzo y el 2 de mayo, Cap. XXVII, O.C., I:541) o que "aquella era una guerra que cada vez se iba pareciendo menos a las demás guerras conocidas" (Zaragoza, Cap. XXIV, O.C., I:733) está evidenciando, sin duda, la imposibilidad de reducir el Episodio a la Epopeya. Los temas de la guerra nacional aux allures dechainées, entre ellos, la insurrección, martirio y muerte de civiles; la destrucción de ciudades; la lucha de guerrillas; el ahorcamiento o fusilamiento de prisioneros; la transformación del amor patriótico en pasión pública; las cifras espantosas de los muertos; el exterminio cruel del vencido; la muerte por hambre, sed o epidemia; el

bombardeo de conventos, palacios y casas; el poder destructor de las armas de fuego; la indiferencia por los "cuadros horrorosos", invaden de tal modo el espacio narrativo de la Primera Serie que resulta sorprendente recordar que se llame "epopeyas" o "poemas épicos" a novelas que se singularizan precisamente por narrar el término de la guerra heroica.

El imperio de la desmandada bala

El fundamento de la guerra caballeresca exaltada en la epopeya es, en última instancia, la esgrima, es decir, el encuentro en el que la capacidad mortífera del arma depende de la "fuerza y la destreza" de los combatientes. Las diferentes armas que matan a distancia, utilizando una fuerza exterior, son vilependiadas y prohibidas antes de ser adoptadas con repugnancia (Caillois 1975:70). Ariosto, Shakespeare y Cervantes consideran su uso deshonesto y criminal. Es clásico el discurso en que don Quijote alaba los benditos siglos que carecieron de la espantable furia de los endemoniados instrumentos de artillería. La monstruosa invención dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que, sin saber cómo o por dónde, en la "mitas del coraje o brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala (disparada de quien huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina), y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos" (Don Quijote de la Mancha, I, Cap. XXXVIII). Las invectivas contra las armas de fuego inscritas en el interior mismo de los relatos épicos tienen particular interés. La "fama preciosa" no se conquista en ellos con el horrendo artificio que hace llover lejos los

"hígados, intestinos, rotos huesos,/ entrañas vivas y bullentes sesos"
 (La Araucana, Canto XXXII). Se logra sólo en lides singulares en que los guerreros se matan mirándose, en que el duelo a muerte es decidido por las virtudes personales de combatientes regidos por el código heroico (valentía, honor, gloria, medida, clemencia, destreza, gallardía). La representación caballerescas de Ercilla, de Garcilaso de la Vega Inca y de Juan Rufo les impide valorar positivamente la función de las armas modernas en la historia de la guerra europea. Advierten su eficacia destructiva, pero perciben sobre todo el peligro que ello representa para su clase. El vituperio del narrador de La Austriada contra el "es-pantable y pestífero artificio", "infame ardid del hombre" o "injuria grave de la naturaleza", evidencia con nitidez el desprecio que siente el escritor aristocrático por el uso de los instrumentos que no dan lugar con su "violencia cruda" al esfuerzo y gallardía. La espada y la lanza son, por el contrario, las "armas verdaderas" del hombre, "pues dan lugar a usar con más certeza/ el ánimo, la fuerza y la destreza". Los hombres racionales no deberían ofenderse con armas tan bestiales, con la atroz y detestable artillería. Las "hazañas extremadas", materia por excelencia del poema épico, se esculpen únicamente con el filo de la espada. "Tal modo de lidiar no tiene duda/ sino que es el crisol de la valentía" (La Austriada, Canto XXIV, Poemas Epicos, II 1948:131).

Se ha señalado que el espartano Arquidamos percibe el carácter antiheroico de las armas que matan a distancia cuando la visión de un arma arrojadiza traída de Sicilia le hace exclamar: "¡Por Hércules, esto da cuenta del valor!". Se recuerda, asimismo, que en 1799 Enrique de Bülow repite el lamento del lacedonio cuando escribe que las cualidades

físicas y morales no importan nada ahora que la infantería se concreta a disparar y que todo lo decide la trayectoria de las balas (Caillois 1975:72). No se ha dicho, sin embargo, que a fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, momento de la victoria definitiva de las armas de fuego, el desprecio aristocrático por la "desmandada bala" se inscribe en el interior mismo del género literario que durante siglos reproduce la ideología caballeresca. Los autores de La Araucana, La Austriada y La Florida, por ejemplo, advierten que las armas modernas, especialmente la artillería, significan el término de la supremacía social, técnica y moral de los caballeros, la desaparición de la guerra con "armas nobles" (espada y lanza) y, por consiguiente, el término de la epopeya o relato de las "hazañas extremadas" realizadas con el "valor del brazo", con "el filo de la espada". La defensa del modo de lidiar que es crisol de la valentía se convierte de este modo en la defensa de la caballería convertida en elegante anacronismo por la importancia cada vez mayor de la infantería y la artillería en las guerras europeas (Howard 1983:39). La intuición del peligro que la evolución irreversible de las armas de fuego representa para la vigencia histórica de los caballeros impide que el escritor épico valore su uso como un progreso en la historia militar. En los poemas de los escritores épicos mencionados el cañón y el fusil significan, por el contrario, la decadencia del heroísmo, el triunfo de lo plebeyo sobre lo noble. Esto explica, entre otras cosas, que el héroe de la epopeya sea siempre caballero y nunca infante o artillero. El grave daño causado por la bala desmandada no produce canto sino llanto, no provoca admiración sino espanto, no genera alabanza sino vituperio. La percepción del "grande estrago" es precisamente la

causa principal del incumplimiento de la programación épica en La Araucana (Lagos 1981:157-191). La inclusión de historias de amor, la irrupción del metalenguaje ("¿qué hago, en qué me ocupo?"), la conciencia de haberse desviado del "camino primero" ("Venus y Amor aquí no alcanzan parte"), el deseo ya imposible de volver a la "dejada empresa", son los signos más evidentes de la imposibilidad de convertir las mortandades de la artillería en materia de epopeya. La experiencia bélica en el Nuevo Mundo no destruye las representaciones caballerescas de Ercilla, pero deshace el espejismo heroico de la Conquista. El canto termina convertido en llanto; las proezas extremadas, en carnicerías espantables: "así el entendimiento y pluma mía,/ aunque usada al destrozo de la guerra,/ huye del grande estrago que este día/ hubo en los defensores de su tierra" (La Araucana, Canto XXVI 1962:356). No sucede lo mismo en La Austriada o La Florida. Juan Rufo conjura el peligro privilegiando el relato de los momentos en que aún son posibles las hazañas extremadas que esculpen con sus filos las espadas. Por ello, y a diferencia de Ercilla, puede decir que la inexorable muerte se veía allí "hermosa y llena de alegría". La Florida, publicada en 1605, es tal vez el único relato heroico sobre el Nuevo Mundo en el que los valores caballerescos se manifiestan de manera ejemplar. Los grandes hechos protagonizados por indios y españoles llevan a su máxima expresión las virtudes épicas por excelencia, especialmente la valentía, templanza, cortesía, piedad, discreción y gentileza. Los combates son mortales, pero se rigen por una ética que valora sobre todo los triunfos obtenidos en duelos singulares. La desigualdad numérica no impide la manifestación de lo noble. En el Libro III, Cap.II, por ejemplo, más de cincuenta indios se encuentran con

siete españoles y, en vez de acometerlos con ventaja, se retiran lejos sin querer pelear mientras sólo siete de ellos combaten uno a uno contra los siete españoles. Un detalle del relato que parece irrelevante adquiere toda su importancia cuando se recuerda la incompatibilidad entre los valores de la guerra caballeresca (predominio de la espada y la lanza) y los valores de la guerra moderna (predominio del cañón y del fusil): la lluvia que humedece la pólvora y la fragosidad del territorio impiden el uso eficaz de las armas de fuego. El infante y el artillero forman también la hueste de Hernando de Soto, pero el relato no los exalta. El personaje heroico por excelencia es siempre el caballero. Sólo excepcionalmente se relata un combate singular protagonizado por un ballestero (Libro IV, Cap.II). El desequilibrio en la distribución de los héroes se explica por la ideología caballeresca del autor, explícitamente formulada en el Libro I, a propósito del combate naval en que españoles y franceses concuerdan en combatir sin ser enemigos en la noche y sin utilizar la artillería, ya que "la pelea de manos con espadas y lanzas era más de valientes que las de las armas arrojadas, porque las ballestas y arcabuses de suyo daban testimonio haber sido invenciones de ánimos cobardes o necesitados" (La Florida, Libro I, Cap. IX 1956:29-32).

La muerte dada y recibida por las armas de fuego vituperadas en la epopeya es la materia por excelencia de los relatos de guerra galdosianos. Esta formulación tan simple muestra en toda su intensidad el anacronismo de la lectura que reduce el Episodio o narración de las guerras de las naciones a la Epopeya o narración de las guerras de los caballeros. Galdós no escribe poemas épicos sólo porque su pacifismo, su

ética humanitaria, le haga percibir la guerra como transgresión o desorden, sino también porque las guerras nacionales de la época de la Revolución y del Imperio convierten en imposibilidad histórica la escritura de epopeyas protagonizadas por héroes que prueban su esfuerzo y gallardía en lides singulares. La desaparición de la guerra heroica, la suplantación del caballero por el soldado de infantería, presentada por los autores épicos de los siglos XVI y XVII, descrita por Guibert cuando en 1772 dice que la invención de la pólvora "no hizo sino proveer nuevos medios de destrucción y asestar el último golpe a la caballería, ¡institución que nuestros siglos de luz deben envidiar a esos tiempos de ignorancia" (Caillois 1975:107-108), y consumada de modo irreversible con el advenimiento de las guerras nacionales sin merced, no puede narrarse en un poema épico más que nada. El problema narrativo del autor de Zaragoza o Gerona no es escribir epopeyas. Por el contrario. Su propósito es liberarse de las restricciones de ese modelo de escritura épica, entre ellas, la disimetría en la distribución de los roles heroicos y la preeminencia narrativa otorgada a los duelos que ilustran las virtudes personales de los combatientes.

El monopolio de la función militar detentado por los caballeros es sólo un recuerdo en los Episodios. Las armas nobles de don Diego de Rumbalar y de don Pedro de Congosto tienen aún el prestigio de la antigüedad, pero son inútiles en la guerra moderna. La orgullosa doña Mería entrega a su hijo la "cosa más importante" de su linaje, guardada en un venerable armario: una espada larguísima, con su vaina y tahalí, "las tres piezas muy marcadas con el sello de honrosa antigüedad", y con el escudo de los Rumbalar en las dos fachadas del puño (Bailén, Cap.X). Don

Diego contará después que durante el primer combate advirtió que su espadita era muy bonita, toda llena de dibujos de plata y oro, pero cubierta de orín desde la punta a la empuñadura, y que, convencido de su inutilidad, la cambió por un sable nuevo, reluciente y de agudísimo filo. No tiene letrero, ni cabecitas, ni garrapatos, ni nada, pero corta que es un gusto. La indignación de doña María, "imagen de la Historia levantándose de su sepulcro a pedir cuentas a la generación contemporánea", simboliza la reacción aristocrática contra un mundo nuevo que ha convertido sus valores en un anacronismo histórico. La diferencia con las invectivas de las epopeyas es, sin embargo, fundamental. El narrador no se identifica con la época que desaparece sino con la que está formándose. El relato irónico del cumplimiento de los deberes del caballero en el campo de batalla, la disminución onomástica ("el condesito", "mayorizguito", "el generalito"), su conversión posterior en personaje de sainete madrileño (Napoleón en Chamartín), son los signos sólo más evidentes de la descripción intensamente crítica del heredero de los antiguos guerreros nobles. La historia de don Pedro de Congosto es esperpéntica. El héroe del condado, "un Quijote algo degenerado, en verdad", recuerda los tiempos heroicos, aunque de un modo completamente grotesco. "Acababa de entrar una figura estrambótica, un mamarracho de los antiguos tiempos, una caricatura de la caballería, de la nobleza, de la dignidad, del valor español de otras edades" (Cádiz, Cap. XXXII, O.C., I:951). Su intento de defender la honra de los Rumblar, amenazada por el satánico Lord Gray, termina con el burlesco desafío o especie de baile en el que don Pedro salta de aquí para allí tratando de atrapar bajo el filo de su espada al supuesto Lord Gray (Cádiz, Cap. XXXIV, O.C.,

I:954-956). El singular duelo termina cuando el más valiente caballero de España, cuyo contendor se finge muerto, y los tres cruzados que intentan defenderlo reciben una multitud de vergajos sobre sus nobles espaldas. Mientras el vencedor apaleado, pinchado, empujado y arrastrado, es conducido en grotesco triunfo hasta la ciudad, su espada queda olvidada por todos en el lugar del combate. El significado de este olvido del arma que Francisco Pizarro usó en la empresa americana es evidente. Señala una vez más el anacronismo de los descendientes de los protagonistas de las historias de una forma de heroísmo ya muerto y enterrado: "A tal estado habían venido a parar las grandezas heroicas de España" (Cádiz, Cap.XXXIV, O.C.,I:955). Gabriel Araceli, el "hombre que nació sin nada y lo tuvo todo", carece de una genealogía heroica, pero se destaca en la defensa de la patria (deseo frustrado de Doña María), mata a Lord Gray (deseo frustrado de don Pedro de Congosto) y se casa con la hija de la aristocrática Amaranta (deseo frustrado de don Diego de Rumbler).

Las historias heroicas protagonizadas por Churruca, el tío de Gabriel, Marcial o Alacalá Galiano, en Trafalgar; por Pacorro Chinitas, Daoíz, Velarde, la Primorosa, Araceli, el padre anciano o Bastiana, en El 19 de marzo y el 2 de mayo; por Andrés Marijuán, el alcalde José de la Torre, "el oficial cuyo nombre no está en la historia", Don Francisco de Paula Solar o el marqués de Coupigny, en Bailén; por Santiago Fernández, en Napoleón en Chamartín; por José de Montoria, Pirli, el tío Garcés, Manuela Sancho o la condesa de Bureta, "la artillera", en Zaragoza; por Andrés Marijuán, Mariano Alvarez, Sumta o Pablo Nomdedéu, en Gerona; por guerrilleros y militares, en Juan Martín el Empecinado, o por

Araceli y el banderado en La batalla de los Arapiles, ilustran por sí mismas la diferencia entre el Episodio y la Epopeya. Los protagonistas de los poemas épicos, siempre nobles, sólo emplean las armas que permiten probar el valor en combates individuales. Ninguna epopeya de los siglos XVI o XVII convierte a infantes o artilleros en héroes literarios. Por el contrario. Los nuevos combatientes, signo del número, de la masa, son personajes siempre anónimos, indignos de tener nombres propios en el discurso de la gloria.²⁶ La singularidad del Episodio, en este sentido, es innegable. El valor sublime en El 19 de marzo y el 2 de mayo, en Bailén, en Zaragoza o en Gerona es también un atributo de los patriotas que dan y reciben la muerte en el vacío, en el humo de la pólvora. Los soldados olvidados o despreciados en la Epopeya renacentista o barroca invaden ostentosamente el espacio narrativo del nuevo relato de guerra escrito en España por Galdós. Los militares más exaltados en

26. El desdén del escritor épico por las armas de fuego no sorprende si se recuerda que en su origen ellas son armas de villanos y de soldados de infantería. Las palabras de Caillois sobre el desprecio del noble valen también para el desprecio del escritor épico. "El noble la desdeña y la repudia. Falsea las reglas del torneo, que continúan siendo válidas en la guerra, en la que los campeones miden virtudes absolutamente personales: vigor, habilidad, valentía. Por el contrario, los medios burgueses la adoptan por instinto y necesidad, así como los ejércitos reales, a medida que el monarca prefiere a los hombres que él recluta, que paga y que le pertenecen sólo a él, en lugar de la nobleza turbulenta, caprichosa e independiente" (Caillois 1975:76-77). El desprecio aristocrático por las armas innobles y plebeyas explica, según Caillois, el ideal de la guerra sin combate en el siglo XVIII. "Parece, como si en su repugnancia por las armas de fuego y por el combatiente de a pie, la nobleza hubiera sentido que la guerra pertenecía a la democracia. Extraña situación la suya. Clase guerrera por excelencia, justifica su altanería y sus privilegios con su vocación militar. Pero debido a que los elementos eficaces de muerte no responden a su tabla de valores los abandona al vulgo. Dado que se considera una élite natural, se prohíbe recurrir al número, a la masa, en los conflictos armados." (Caillois 1975:93-94).

El 19 de marzo y el 2 de mayo, por ejemplo, son precisamente los que luchan con la desmandada bala vituperada en La Araucana, La Florida o La Florida. Don Luis de Daoíz y don Pedro Velarde son oficiales de artillería. El relato de Araceli los convierte, no obstante, en paradigmas de un nuevo tipo de heroísmo, en ejemplo de inverosímil constancia y de generosidad patriótica. La valoración positiva de combatientes hasta entonces oscuros y sin historia logra su máxima expresión cuando el narrador llama a Daoíz "nuestro inmortal artillero". Los soldados anónimos, los plebeyos, los combatientes oscuros, existen, por supuesto, en la literatura española anterior a la de Galdós. Los casos más destacados en los siglos XVI y XVII son, sin duda, los de Comedia Soldadesca de Torres Naharro y Vida de Estebanillo González. En ninguno de estos textos, sin embargo, los combatientes anónimos tienen cualidades heroicas en el grado que la tienen los protagonistas de la Primera Serie. La característica más notoria de Estebanillo González, por ejemplo, es el miedo.

Decir que los protagonistas de los relatos de guerra de la Primera Serie son sobre todo los combatientes ignorados o despreciados en los poemas monopolizados por el heroísmo de los caballeros, por las hazañas esculpidas con el filo de las espadas, es todavía insuficiente para advertir en toda su magnitud la imposibilidad de reducir el Episodio a la Epopeya. La diversidad de los personajes heroicos es, en efecto, mucho más amplia que la ya sugerida al constatar la preeminencia narrativa dada a los combatientes que luchan con el "mortífero, incesante fuego". Los protagonistas de las historias de los prodigios de la constancia y de la energía narradas en El 19 de marzo y el 2 de mayo, en Bailén, en

Gerona, en Zaragoza, en Juan Martín el Empecinado o en La batalla de los Arapiles, son militares, pero también civiles; caballeros, pero también aguadores; soldados de línea, pero también guerrilleros; hombres, pero también mujeres; jóvenes, pero también ancianos; nobles, pero también labradores; ricos, pero también pobres. En la epopeya trágica escrita por Galdós el heroísmo no es ya el patrimonio de una clase sino de todas las clases de la sociedad poseídas por la pasión pública del patriotismo, por el deseo de exterminar sin piedad a los invasores del hogar sagrado. La metamorfosis de los combatientes oscuros en héroes inmortales, la conversión de personas sin historia épica en personajes de una "gran epopeya", es el tema tal vez más representativo del carácter nacional de la guerra narrada en la Primera Serie. Pacorro Chinitas, Daoíz, Velarde, la Primorosa, Manuela Sancho, Pirli, el tío Garcés, Mariano Alvarez, el noble anciano, Sumta, Nomdedéu, Marijuán, y muchos más, evidencian en su heterogeneidad que el protagonista heroico de la serie inaugural es en realidad el pueblo airado, la nación o la ciudad apasionada que convierte la guerra en implacable y sangrienta.

Antes que en contar lo que les quedaba pensaron en armarse, y si antes habían ido a la lucha los campesinos, siguiendo a los regimientos provinciales y las milicias urbanas, después del saqueo todas las clases de la sociedad se aperci- bieron para lo que más que guerra era un ciego plan de exterminio, pues no se decía vamos a la guerra, sino a matar franceses (Bailén, Cap.XI, O.C., I:498).

Era verdaderamente una lucha entre dos pueblos, y mientras los furios del sitio inflamaban los corazones de los nuestros, vencían los franceses frenéticos, sedientos de venganza, con toda la saña del hombre ofendido, peor, acaso, que la del guerrero (Zaragoza, Cap.VI, O.C., I:683)

El espectáculo de las considerables fuerzas que se retiraban casi ilesas y tranquilamente nos impulsó a cargar con más brío sobre ellas, y al cabo, tanto se golpeó y se machacó en la infortunada línea francesa, que la vimos agrietarse, romperse, desmenuzarse, y en sus innúmeros claros penetraron el puño y la garra del defensor para no dejar nada con vida. ¡Terrible hora aquella en que un ejército vencido tiene que organizar su fuga ante la amenazadora e implacable saña del vencedor, que si huye, le destroza, y si se queda, le destroza también (La batalla de los Arapiles, Cap.XXXVI, O.C.,I:1156-1157).

Los narradores de las guerras de los caballeros heroicos disuelven las batallas en una serie de combates singulares, individualizando con sus nombres a los adversarios que prueban su esfuerzo y gallardía en luchas motales. En rigor, cuando el lector se pregunta qué se destaca dentro de las inmensas batallas descritas en la Iliada, recuerda especialmente el duelo de París y Menelao, el (trunco) de Glauco y Diómedes, el de Héctor y Patroclo y, lógicamente, la lucha decisiva entre Héctor y Aquiles. "Cada una de estas escenas representativas de la lucha en masa está descrita con gran variedad de recursos, lo cual contribuye a que en su conjunto sugieren la idea de una encarnizada lucha con todas sus vicisitudes. Pero caso por caso se trata de enfoques aislados que, durante el tiempo que Homero los ilumina tienen completa autarquía" (Thiele 1956:LXXXIV-LXXXV). Los Episodios que narran una guerra nacional "aux allures dechainés", protagonizada por todas las clases de la sociedad ("altos y bajos, grandes y chicos"), se singularizan precisamente por la ausencia del principio constructivo más característico de los poemas épicos. El triunfo ostentoso de las armas de fuego - "invento de la muy general, indiferente e impersonal Muerte"- impide los duelos en los que cada guerrero hace continuamente su exégesis personal. La muerte producida y recibida desde la distancia, sustituto del modo de

lidiar que es crisol de valentía, se materializa narrativamente en el relato de una serie de encuentros de masas de masas de combatientes que se aniquilan sin merced con la desmandada bala, que mueren sin distinción de clases, virtudes o rangos, inmolados por la muerte que viene en el humo de la pólvora.

De tal modo arreciaron la metralla y la fusilería enemiga, que casi toda la primera fila del valiente regimiento de Ordenes cayó, cual si una gigantesca hoz lo cegara. Pero sobre los cuerpos palpitantes de la primera fila pasó la segunda, continuando el fuego. Como si los tiros franceses persiguieran con inteligente saña las charreteras, el regimiento vio desaparecer a muchos de sus oficiales (Bailén, Cap.XXVII, O.C., I:538).

Consistía su empeño en tomar por audaces golpes de mano las baterías, y esta tenacidad produjo una verdadera hecatombe. Caían muchísimos; clareábanse las filas, y llenadas al instante por otros repetían la embestida . . . Iban delante los jefes blandiendo sus sables, como hombres desesperados que han hecho cuestión de honor el morir ante un montón de ladrillos, y en aquella destrucción espantosa que arrancaba a la vida centenares de hombres en un minuto, desaparecían, arrojados por el suelo, el soldado, y el sargento, y el alféreé, y el capitán, y el coronel (Zaragoza, Cap.VI, O.C., I:683).

Las historias de Churruca y Alcalá Galiano (Trafalgar), de Gobert (Bailén), de Mariano Alvarez (Zaragoza) y de Thomas Parr (La batalla de los Arapiles), ilustran la notable distancia entre los protagonistas heroicos de la Epopeya y del Episodio. Las virtudes morales de estos personajes, ya que no sus atributos físicos (Sumta dice que don Mariano le llega al hombro), evocan a los grandes arquetipos heroicos, pero no los liberan de la muerte trágica en la batalla o en la prisión. La "mortífera bala" que no respeta a nadie o el vencedor que no se rige por el ideal de la clemencia, impiden la transformación de estos textos en la apoteosis de héroes invencibles. El heroísmo de los madrileños, de los zaragozanos o de los gerundenses es "sobrehumano", "increíble", "sublime"

o "numantino", pero no puede triunfar sobre la tempestad de fuego provocada por el enemigo. Las palabras de Enrique de Bülow tienen aquí plena validez. Cuando la artillería y la infantería se concretan a disparar y la trayectoria lo decide todo, las cualidades físicas y morales de los combatientes dejan de ser determinantes y la victoria depende ante todo del poderío de las máquinas y de la capacidad para producirlas (Caillois 1975:146-147). Por eso, el narrador que en Zaragoza describe el terrible espectáculo de la ciudad reducida a inmensas, espantosas ruinas, puede decir que Francia la ha conquistado sin domarla, que el ejército imperial no es vencedor sino sepulterero de aquellos heroicos habitantes. Las narraciones de los prodigios del valor pueden, asimismo, terminar convertidas en narraciones de los horrores del martirio de un héroe (Mariano Alvarez) ó de una ciudad heroica (Madrid, Zaragoza, Madrid, Gerona). El caso de Gobert, el general francés alabado por el narrador de Bailén, ilustra nítidamente el modo de morir en la guerra que asciende a los extremos (Clausewitz). El valiente militar muere fulminado por una de esas balas de guerrero invisible que salen de las malezas para taladrar el "corazón" del Imperio. Un guerrero invisible es también el que dispara la bala del cañón que mutila al gran Churruca, el hombre "débil y enfermizo" que expira con la "tranquilidad de los justos y la entereza de los héroes, sin la satisfacción de la victoria, pero sin el resentimiento del vencido" (Trafalgar, Cap, XIII, O.C., I:257). La excepción de esta norma está representada especialmente por Juan Maryín el Empecinado. El protagonista del noveno Episodio no muere trágicamente como Churruca, Gobert o Alvarez. Los triunfos sobre sí mismo (ira), sobre los antihéroes del relato (Antón Trijueque, Saturnino Albuín) y sobre los invasores

de España, lo convierten en el personaje épico por definición, en el protagonista de la "gran guerra" cuyas cualidades físicas y morales (fortaleza, valentía, mesura, clemencia) evocan en mayor grado las de los héroes de los tiempos antiguos. La diferencia es, sin embargo, notoria. El combatiente siempre victorioso de Juan Martín el Empecinado no pertenece a la nobleza ni a tropas regulares. Es miembro de la guerrilla, forma de lucha revolucionaria que prescinde deliberadamente de la regla del combate leal predominante en la epopeya. "Con las guerrillas -dirá Thiebault- no había combates de duración limitada, era una lucha continua, sin descanso ni interrupción, no perdían la ocasión de acechanza o emboscada, aprovechaban todas las horas, todos los lugares, y acababan siempre por perseguir a los que les habían perseguido" (Artola 1964:24).

Las luchas individuales, del mismo modo que la caballería, son aún posibles en este reino de metralla, plomo y acero, de bombas y granadas, pero su relato no instaura en los textos la primacía de lo noble. Ni siquiera en estos momentos Galdós intenta convertir la muerte del hombre por el hombre en espectáculo estético. Por el contrario. El relato de los momentos en que los soldados enemigos logran mirarse aumenta aún más el horror del narrador por el triunfo absoluto del desorden y transgresión sobre todo lo demás. El ideal de la proeza valerosa y difícil, realizada conforme a un código que reduce considerablemente la libre iniciativa del héroe (Caillois 1975:35), ha sido sustituido por el ideal opuesto de exterminar sin piedad y sin mesura, de aniquilar sin preocuparse del modo de matar o de triunfar. Los civiles de El 19 de marzo y el 2 de mayo, por ejemplo, matan con pistolas, con puñales, con escopetas de caza y con fusiles, pero también con muebles, tiestos,

ladrillos y pucheros; con cuchillos, pero también con los dedos, formando una mezcolanza horrible y sangrienta. "Nadie podrá imaginar cómo eran aquellos combates parciales. Mientras desde las ventanas y desde la calle se les hacía fuego, los manolos los atacaban navaja en mano, y las mujeres clavaban sus dedos en la cabeza del caballo, o saltaban, asiendo por los brazos al jinete" (Cap.XXVII, O.C., I:452). La lucha, "mejor dicho, la carnicería", en el reducto del Pilar, narrada en Zaragoza, es igualmente horrenda. Se mata y se muere a tiros, a sablazos, a granadas de mano, a paletadas, a golpes, a bayonetazos. Transformados en "alma toda balas", los combatientes no se conocen cuando se calma la tempestad de fuego. Todos se sienten transfigurados por una ferocidad íanudita.

La lucha individual más representativa de la guerra nacional narrada en la Primera Serie²⁷ es, no obstante, la lid entre Araceli y el abanderado francés en el capítulo XXXVI de La batalla de los Arapiles. Anticipada por el relato de las proezas individuales en las que todo se reduce a comprobar quién mata más enemigos en fuga, la lucha por el

27. "Las guerras de liberación o independencia son guerras nacionales. Las guerras del siglo XVIII habían sido guerras 'políticas'; es decir guerras llevadas a cabo por los Estados, mediante la utilización de militares profesionales; las poblaciones civiles no intervenían directamente en las guerras, por más que sufrieran las consecuencias de las mismas a través de contribuciones, sostenimiento de ejércitos, destrucciones, etc. Las guerras nacionales son, por el contrario, guerras en las cuales la acción militar corresponde, no sólo a militares profesionales, sino a gentes del pueblo -de todas las clases sociales-, que participan espontáneamente en la contienda porque estiman comprometido en ella algo que interesa, no estrictamente al Estado, sino a ellos mismos en cuanto hombres y en cuanto miembros de una comunidad" (Jover Zamora 1970:514). La Guerra de Independencia fue nacional también para Francia. La inesperada beligerancia del pueblo español destruyó la ilusión napoleónica de conquistar España tan sólo con una guerra limitada contra el ejército borbónico. Sobre el carácter nacional de la Guerra de Independencia para españoles y también para franceses ver Artola (1964: 12-43).

glorioso signo de guerra opone a dos contendores "ciegos y locos", con la mirada desfigurada por la pasión. Su metamorfosis en monstruos que matan utilizando su mismo cuerpo como instrumento homicida señala la distancia irreductible entre la guerra cortés y la guerra apasionada, entre el heroísmo del héroe de la Epopeya (guerra de los caballeros) y el del nuevo héroe del Episodio (guerra de las naciones). La relación hombre-fiera existe, sin duda, en los relatos regidos por la representación feliz de la guerra, pero es sólo otro de los procedimientos retóricos (símiles zoológicos) para exaltar a los combatientes, pues "nunca el hombre, como las fieras, despliega mayor intensidad de pensamiento y de acción que en el combate. Su cerebro vibra, su mirada centellea. Todo lo ve y todo lo adivina" (J. Abel Rosales 1888:187-188). En la escritura galdosiana, por el contrario, la conversión del hombre en fiera es el tema por excelencia del tipo de contienda que desenmascara la guerra como crimen exento del menor escrúpulo, liberado de la unión bastarda con el espíritu del juego y de la competencia (Caillois 1946:99)

Esto no tiene gracia (el lado feo del asunto)

Los relatos de guerra en los que la religión de la patria no está limitada por la religión de la humanidad, representados paradigmáticamente por Diario de un testigo de la guerra de Africa de Alarcón, privilegian la dimensión bella, luminosa, de la lucha (el esplendor de las armas, "el júbilo santo", la gloria, los prodigios del valor) y ocultan, velan o atenúan los horrores que pueden desenmascarar la guerra moderna como puro crimen despojado de toda "escoria estética o moral". La romántica campaña, gloriosa empresa o cruzada patriótica que en el Diario

regenera a los combatientes "haciéndolos más hombres" y que libera a la inmortal Iberia de su postración ("España ha vuelto a ser España"), reproduce en pleno siglo XIX la poesía, a veces lúgubre, pero siempre poesía, de las empresas extraordinarias narradas en los poemas en que todo se "sacrifica" a la gloria, entre ellos, la Iliada, La Jerusalén liberada, La Araucana y La conquista de Méjico. Los abundantes espectáculos de espanto, muerte y destrucción, producidos por la artillería española, nunca destruyen la percepción feliz de la Guerra de Marruecos. Pedro Antonio de Alarcón no percibe diferencias entre los héroes de La Jerusalén liberada y los héroes de su Diario. La muerte dada y recibida en el vacío, impersonalmente, también es espectáculo artístico, fuente de una poesía que sobrepuja en ciertos momentos a todas las inspiraciones del arte y de la naturaleza: los sucesos de la campaña son hechos inmortales que el cronista ha tenido la felicidad de contemplar y de escribir; las victorias son bellas, imponentes, gloriosas o grandes; el espectáculo de las batallas es magnífico, bello o solemne. El combate tiene una bárbara armonía y su humo se eleva como nube de incienso portadora del último suspiro de los que mueren. Los ínclitos héroes de España, especialmente los generales, evocan a los protagonistas del romance y de la epopeya. La expulsión o muerte de treinta o cuarenta mil enemigos es una estupenda, grandiosa y descomunal cacería. El sublime espectáculo de la Artillería disparando a los musulmanes equivale a una "verdadera fiesta" donde los soldados se divierten honestamente y los cadáveres destrozados en el campamento de Muley-Ahmed son patente de gloria y de fortuna para la Artillería cristiana. El momento estético mayor de esta singular poesía de la muerte sin merced se produce, no obstante lo

anterior, en la batalla de Guad-el Jelú, el 31 de enero de 1860. La lucha con arma blanca, los grupos de miembros palpitantes, los clásicos trajes de los moros, los cascos de los Coraceros, la forma antigua de las espadas y las lanzas, las trompetas de Caballería tocando a degüello y la diversidad de banderas, recuerdan los combates representados en Paso del Gránico, Maratón, Los campos Cataláunicos o Querones: "todo, toda era artístico, monumental, clásico como Yugurta luchando contra Roma, como Julio César en las Galias, como Aníbal en la Lombardía, como Napoleón en las Pirámides" (Libro I, Cap.XXXVII, O.C.:963).

El "lado feo del asunto", la "faz sombría" de la guerra, no está totalmente ausente en los cuadros artístico, monumentales y clásicos pintados en el Diario. El cronista menciona, por ejemplo, la nostalgia de los soldados cuando abandonan a sus amigos y parientes (I,1); las lúgubres noticias de los españoles muertos en los combates (I,1); el "atentado" contra el "sagrado sentimiento" patriótico de los marroquíes (I,6); los horrores del cólera y del gran temporal (I,13 y 22); los estragos y mortandades de la Artillería, la Caballería y la Infantería (I,8,13,24,26,28, 37; II,1 y 20); el espectáculo horroroso de los cadáveres destrozados (I, 17; II,1); la falta de municiones en las compañías de Ciudad Rodrigo (I,20); el exterminio de los vencidos (I,37); las numerosas muertes por la imprudencia de los Húsares en la batalla de los Castillejos (I,21) o el horror infernal del episodio protagonizado por la Caballería en la batalla de Guad-el Jelú (I, 37). Estos momentos no luminosos de la guerra patriótica nunca destruyen, sin embargo, la belleza total del cuadro épico. No sólo porque su importancia es narrativamente secundaria sino también porque en ellos el narrador sabe

percibir la poesía de la guerra. Así, en Málaga se tienen noticias de los muertos y heridos, pero nadie tiene miedo de morir. El único temor es el miedo de no participar en la Cruzada. La despedida de los soldados es un momento melancólico y a la vez sublime. Los efectos del cólera, del diluvio o de la gran tempestad son terribles o pavorosos, pero nadie vacila, nadie retrocede, nadie duda. Los españoles atentan contra el sagrado sentimiento patriótico de los musulmanes, pero el honor de España es un sentimiento igualmente sagrado. En la batalla de Tetuán hay un momento horrible en que mueren más de tres mil hombres en treinta minutos y en que cada tienda mora, cada árbol, cada cañaveral, cada seto, presencian un lance personal sin merced. La victoria final, no obstante, es un "hermoso triunfo". O'Donnell, el héroe de la batalla, combate con el rostro resplandeciente de júbilo, con el llanto de amor patrio en los ojos y el narrador dice que tiene la felicidad de haber contemplado estos hechos inmortales. Mueren muchos soldados españoles, pero "nada importa" cuando lo que triunfa es la patria de todos, cuando se muere en el momento en que España se redime o resucita. La falta de municiones en las compañías de Ciudad Rodrigo o la imprudencia de los Húsares en la batalla de los Castillejos no son horribles errores militares sino heroicos hechos inmortales. La destrucción causada por las armas modernas, especialmente por la Artillería, es pavorosa o espantosa, pero también grandiosa o estupenda y el exterminio de enemigos que huyen no es cruel o execrable, sino espectáculo magnífico, sublime. El interés por contemplar los enemigos muertos no se debe a preocupación humanitaria sino a "devoción artística". El narrador señala que están ensangrentados y desfigurados por espantosas heridas, mas esto no

impide que los encuentre inocentes, hermosos, grandes y denodados y que la "singular belleza" de un muerto joven le haga pensar que el arte antiguo lo hubiera tomado para modelo de sus famosos gladiadores. El cadáver de un mulato "feo, cobrizo, imberbe, largo de brazos" semeja en todo un ídolo egipcio. El narrador que a veces coloca versos de poemas épicos en los comienzos de capítulos advierte que en una batalla "¡los moros no tienen cañones!", que es crueldad y no gloria exterminarlos. El remordimiento producido por la constatación de la superioridad técnica es momentáneo. Después de denominarlo "extraño remordimiento" el cronista tranquiliza su conciencia pensando que la Madre Patria dirá "¡Tanto peor para ellos!"...Y la madre Patria dirá perfectísimamente. En fin, terminemos" (Libro I, Cap.XXVIII, O.C.:932). El espectáculo del campamento de Muley-Ahmed destruido por la artillería es mucho más espantoso que el de otros lugares, pero tampoco conmueve el entusiasmo del cronista por las "hazañas inmortales" de los modernos soldados del Evangelio. El nacionalismo épico desvaloriza las "blanduras en el corazón de los combatientes", impide reconocer que el enemigo de la patria es semejante digno de ser compadecido. Por ello, Pedro Antonio de Alarcón puede decir sin nada que lo perturbe que sólo está dispuesto a comprender la ira, la fuerza, el exterminio y la crueldad (Libro I, Cap.XXV).

No sólo los relatos de triunfos militares muestran que los horrores causados por el poder destructor de las armas de fuego pueden dejar intacta la percepción de la guerra como fuente de regeneración. de poesía singular y de belleza. La lucha con el "horroroso fuego" del cañón, de la amtralladora o del fusil es artística aún en aquellos casos en que lo narrado es una derrota gloriosa. En las narraciones del

"sublime drama" de Iquique, por ejemplo, los marineros de la Esmeralda que mueven los cañones "con brazos hercúleos, con las frentes empapadas de sudor i los pechos hinchados por el aliento y el coraje" forman "grupos de Laoconte" (J. Abel Rosales 1888:187). La muerte heroica, bella, dulce y honrosa por la Patria hace que los héroes del 21 de mayo de 1879 sean dignos de estar entre los dioses, de ser venerados con honores divinos. Los protagonistas de la lucha desigual son grandes y gigantes-cos héroes que lucharon contra toda esperanza, con la seguridad ineludible de tremenda inmolación. Su heroísmo sobrehumano, "nunca oído en los mejores siglos de la insigne intrepideé cristiana", hace que la inmolación y la derrota de la invicta Esmeralda sea más que una victoria, más que un esplendido triunfo. Los mártires del patriotismo enseñan a las naciones que Chile engendra héroes de epopeya, ejemplos sublimes de sacrificio por el amor santo de la patria. La heroicidad de la ofrenda por el amor que Dios ha bendecido convierte la tumba de los héroes despedazados por el plomo mortífero en "templo imperecedero", en "cielo sagrado" de hombres que no volvieron muertos sino transfigurados. "La vida breve que perdieron valía bien poca cosa comparada con esta APOTEOSIS que los entrega inmortales a la vida sin término de la glorificación histórica" (J. Abel Rosales 1888:Al lector, III). La exaltación de la virtud guerrera es igualmente hiperbólica. La recopilación de relatos hecha por J. Abel Rosales muestra con nitidez el mecanismo idealizador que convierte el "dolor y las lágrimas" en "alegre y dulce recuerdo". El tiempo de la guerra es el tiempo de lo bello y de lo noble, del honor y de la gloria, del honor y del deber. Ni el brillo de la púrpura real, ni los resplandores del oro, ni la aureola misma del genio, hacen

resaltar la nobleza del hombre como el heroísmo. Las acciones heroicas ejercen sobre los hombres una influencia mágica; su luz los atrae; su luz los purifica. Sólo en el heroísmo es donde se ve al hombre en toda su majestad y poder. Nunca aparece más grande y admirable que cuando se eleva a la región altísima de la virtud heroica. "Entonces se olvidan las humanas miserias, la materia vil se transforma en ropaje de luz i se palpa la imagen i semejanza de Dios" (J. Abel Rosales 1888:285-286).

Los Episodios de la Primera Serie, producto de una fascinación superada por la pasión guerrera, no privilegian la dimensión luminosa de la guerra. Su narrador admira el heroísmo de la nación en armas, llama héroes a los hombres oscuros transfigurados por un ideal, pero nunca intenta la apoteosis, la ubicación entre los dioses de los protagonistas de la "gran epopeya" narrada por Pedro Antonio de Alarcón en el Diario o por J. Abel Rosales en la Apoteosis. Contribuye, sin duda, a difundir en España el mito del valor sobrehumano del pueblo español (Carr 1966: 105-106), pero no hace del heroísmo la luz purificadora del hombre (Diario, Romancero), la llama que hace palpar la imagen y semejanza de Dios o el don que devuelve al hombre toda su majestad y poder (Apoteosis). Araceli utiliza muchas veces el estilo idealizador de la epopeya para narrar "sucesos admirables y gloriosos". Las escenas de heroísmo sublime, de constancia prodigiosa o de resistencia increíble, sin embargo, no convierten la guerra en fuente de poesía. No se ha señalado lo suficiente, en este sentido, la función del uso reiterado de los términos "espantoso,a,os,as", "horrible,s", "terrible,s" y "horroroso,a,os,as" en la narrativa bélica de Galdós. La epopeya menciona el horror, por supuesto, pero sólo para decir que también el horror es bello en el

hermoso espectáculo del combate (La Jerusalén liberada). La superabundancia de la mención de dichos términos en el Episodio produce el efecto contrario de impedir que las escenas de heroísmo sean percibidas como poesía que excede las obras del arte y de la naturaleza (Diario). El humanitarismo de Galdós, dice Beyrie, impide en los Episodios las exageraciones, los outrances de la épica (1980:184), lo cual es exacto, aunque insuficiente para percibir con nitidez la función desmitificadora de los Episodios cuya materia es la muerte del hombre por el hombre. El pacifismo del autor de Trafalgar no sólo impide los excesos de la épica sino que, además, le lleva a desenmascarar la epopeya como escritura que convierte la "carnicería" en "cuadro artístico". Hace percibir la gloria militar como vanagloria y como mistificador el discurso que la exalta. La muerte del semejante es "fiesta hermosa" sólo en los ensueños o en las lecturas de los personajes galdosianos fascinados por el ideal heroico. La realidad de la guerra destruye siempre el mito militarista que convierte la guerra en espectáculo estético aun cuando lo narrado sea una derrota de la nación exaltada por el escritor épico.²⁸ La lectura que reduce el Episodio a la Epopeya olvida que la novela galdosiana se singulariza precisamente por descubrir lo que el texto épico cubre, por decir, "la lucha, mejor dicho, la carnicería, era espantosa en la Puerta del Sol" (El 19 de marzo y el 2 de mayo) y no "ha sucedido

28. "Un pueblo puede hallarse más unido e impregnado de nacionalismo a través del duelo de la derrota que a través de la celebración de la victoria. Durante siglos, los serbios han recordado, en inflamados poemas y en relatos repetidos al calor del hogar, su heroica lucha y su desastrosa derrota a manos de los turcos, en 1389, en Kossovo. El destino fatal de la Armada Invencible en 1588, acicateó y alentó a la victoriosa Inglaterra apenas un poco más que a la derrotada España (Hayes 1966:6).

una cosa horrible...Ha ocurrido una cosa heroica, debo decir" (Diario).

El privilegio dado al relato de la "destrucción espantosa" provocada por las armas que matan impersonalmente tiene particular importancia para leer la Primera Serie como escritura que exhibe la diferencia irreductible entre la guerra hermosa del ensueño ("debo decir") y la guerra horrorosa de la realidad ("mejor dicho"). No es posible ilustrar de modo exhaustivo la presencia de esta materia. Para lograrlo se requeriría nombrar prácticamente cada escena de guerra narrada por Galdós, especialmente en el caso de Gerona o Zaragoza, donde lo relatado es la pulverización de ciudades, su reducción a polvo, ruinas y humo. Lo que importa en cada descripción de los desastres causados por el fuego es advertir su función dentro de una serie novelesca regida por el deseo antiépico de narrar la guerra como pura guerra, es decir, como puro crimen. Los relatos del "grande estrago" en Trafalgar; de la "lucha, mejor dicho, carnicería" en El 19 de marzo y el 2 de mayo; de la "gran carnicería" en Bailén; de la devastación de ciudades en Zaragoza y Gerona; de "matanzas" en Juan Martín el Empecinado y de la "fiesta sangrienta" o "mortandad grande" en La batalla de los Arapiles no se singularizan por disolver los horrores de la guerra moderna en espectáculo "artístico, monumental, clásico". Por el contrario. La intención del narrador que multiplica los cuadros de destrucción espantosa es mostrar que la poesía de la guerra es un espejismo, que la muerte del semejante no pertenece al reino de lo bello y de lo noble sino al reino del desorden y de la transgresión.

El sistema analógico del relato de Araceli permite distinguir con nitidez el proceso desmitificador predominante en el Episodio. El

narrador nunca relaciona las batallas descritas con las batallas pintadas en "el Paso del Gránico, Maratón, Los campos cataláunicos o Quero-nea" (Diario, Libro I, Cap. XXXVII, O.C.:913) o con las empresas épicas extraordinarias leídas de modo "febril y enternecido" en "la Iliada o la Jerusalén, el Robinson o la Araucana, los Luisiadas o la Conquista de Méjico (Diario, Libro I, Cap. XXV, O.C.:913). Tampoco asocia a los artilleros con "grupos de Laoconte" ni a los cadáveres destrozados con gladiadores romanos o ídolos egipcios. La insuficiencia de los "cuadros clásicos" de la guerra para sugerir los "horrores inhumanos" de la guerra moderna se percibe nítidamente en Zaragoza. La defensa heroica de los zaragozanos evoca la Iliada de Homero. No así los horrores de la ciudad convertida en espacio de la desolación, de la muerte y de la destrucción. Los espectáculos análogos sólo son encontrados en las devastaciones narradas por Jeremías en el Antiguo Testamento. "Inmensas, espantosas ruinas la formaban. Era la ciudad de la desolación, de la epopeya digna de que la llorara Jeremías y de que la cantara Homero" (Cap. XXXI, O.C., I:760). El paroxismo del combate en La batalla de los Arapiles evoca el paroxismo de la fiesta sólo para desenmascarar la diferencia ocultada por la poesía de la guerra. El desengaño de la representación feliz de la lucha mortal narrado en Trafalgar se manifiesta en este caso por la sustitución del enunciado "hermosa fiesta", es decir, superabundancia de vida (visión épica) por el enunciado "fiesta sangrienta", es decir, superabundancia de muerte (visión trágica). "Los gritos de los jinetes, el brillo de sus cascos, el relinchar de los corceles que regocijaban en aquella fiesta sangrienta a sus brutales e imperfectas almas, ofrecían espectáculo aterrador (Cap. XXXV, O.C., I:1154).

La insuficiencia de las analogías encontradas en los "mundos luminosos" de la epopeya y de la fiesta se percibe con mayor nitidez en las múltiples escenas de la Primera Serie que recuerdan implícitamente los Infiernos de Hieronymus Bosch, el Triunfo de la muerte de Brueghel, la Visión apocalíptica del Greco, los Desastres de Goya o las escenas lúgubres de Gutiérrez-Solana. Aun cuando Araceli dice en Bailén que el espectáculo de las dos naciones luchando como terribles monstruos es un momento de horror incomparable, es posible comprobar la constante comparación de los desórdenes de la guerra con los del infierno, de la pesadilla, de la tempestad o del huracán. La relación del narrador con su materia es en todos estos casos absolutamente antiépica. Nada evoca en su discurso a los narradores que dicen con "hinchada satisfacción" que es bueno el gozo por aquella mañana, que es bello contemplar a Roldán y a Oliveros matando a musulmanes o que la inexorable muerte se ve allí hermosa y toda llena de alegría. Sólo predomina el espanto por el triunfo ostentoso de la transgresión que convierte el "pacífico y callado planeta" en volcán continuo, en tempestad incesante, en regiones del rayo, en mundos desordenados donde todo es sólo fragor. La lucha por el dominio de la Iglesia de Agustinos narrada en el capítulo XXII de Zaragoza ilustra con nitidez la singularidad del sistema analógico que transforma los Episodios en relatos de espectáculos espantosos protagonizados por héroes que también son demonios. El Cristo ensangrentado es testigo mudo de la conversión de la morada de vida en morada de muerte, en la transformación del espacio del "facerdot legitimo - que nunca defcamina" (Berceo 1913:23) en espacio de una espantosa bacanal cuyos horrores exceden los de una iglesia invadida por todas las potencias

infernales. El principal predicador del infierno creado por los hombres airados es el tío Garcés, el gran patriota que no nombra la historia. La cualificación de los protagonistas heroicos en el relato de los horrores de Gerona es igualmente ambigua. La crítica que destaca sólo la dimensión luminosa de la "resistencia sublime" dice que don Mariano Alvarez, "el gobernador de bronce", es el héroe de la "epopeya" Gerona, sin advertir que este personaje inflexible, temido por todos, representa de modo ejemplar la metamorfosis del héroe cortés (guerra caballeresca) en héroe apasionado (guerra nacional). Un escritor regido por la idea guerrera de la patria habría interpretado estas historias de modo diferente, describiendo, sin duda, "cuadros de horror y de gloria" (J. A bel Rosales), pero privilegiando sólo la dimensión luminosa de la lucha, la "belleza del heroísmo" inspirado en el amor santo de la patria. No así Galdós. El novelista que comprende el cristianismo como una forma de piedad luminosa (Blanquat 1969:639) escribe Episodios en los cuales la religión de la humanidad impide de tal modo las apoteosis características de la religión del nacionalismo que lo narrado, en vez de ser los prodigios del heroísmo, son los horrores del infierno. No los del escatológico sino los del infierno histórico producido por el odio de las naciones. La caracterización no unívoca de los arquetipos del valor es la consecuencia sólo más notoria de la percepción de la guerra como apoteosis al revés: Garcés, el mártir de la Patria, es héroe y a la vez demonio. Protagonista de epopeya y a la vez de bacanal. Los protagonistas de La batalla de los Arapiles luchan gloriosamente, pero los momentos en que los vencedores "ciegos y locos" se arrojan dentro de un "volcán de rabia" forman una espiral, una "confusión de gritos, de

brazos alzados, de semblantes infernales, de ojos desfigurados por la pasión" (Cap.XXXVI,O.C.,I1157). Mariano Alvarez, el general que sólo piensa en el honor de la ciudad, es héroe y a la vez tirano, defensor y a la vez martirizador de Gerona. Su semejanza con Napoléon, sugerida en la novela, se desarrolla ampliamente en el drama homónimo, donde Pablo Nomdedéu, el médico que define el heroísmo como "peste inhumana", intenta matar al general-héroe-tirano para liberar a la Humanidad de uno de los demonios que la mantienen encerrada en el círculo infernal de la guerra.

Los relatos de los infiernos o tempestades en que los combatientes dejan de ser hombres para transformarse en monstruos, demonios o fieras que sólo saben mirar matando, se distancian también de la percepción luminosa del heroísmo. La llama celestial, la virtud purificadora o el don divino exaltado en los relatos del "nacionalismo épico" se convierte en el Episodio en "cosa del momento e hijo directo de la inspiración", en cualidad que no pertenece exclusivamente a los valerosos, razón por la cual suele encontrarse con frecuencia en las mujeres y los cobardes. Es a veces un impulso deliberado y activo, pero a veces es también un estado de inconsciencia en el que los combatientes sienten que son ruedas que se dejan llevar engranadas; existencias flámígeras y estruendosas de un mundo inundado de rayos y truenos; pavesas de un volcán de rabia; miembros de un "bullidor y vertiginoso conjunto" formado por almas coléricas, humo, fuego y semblantes infernales. El héroe siempre lúcido es una ilusión de la epopeya. El nuevo protagonista de la Primera Serie continúa siendo un personaje heroico, pero su

virtud está ya desacralizada. El narrador no la describe con términos que envían a la esfera de la religión sino preferentemente a los mundos de la locura (Napoleón en Chamartín, Zaragoza, Gerona. La batalla de los Arapiles), del delirio (Gerona, Zaragoza), de la ebriedad (Zaragoza, Gerona), de la inconsciencia (Gerona. La batalla de los Arapiles).

La batalla emborracha como el vino, y deliciosos humos y vapores se suben a la cabeza, borrando en nuestra mente la idea del peligro, y en nuestro corazón el dulce cariño a la vida (Gerona, Cap.XI, O.C.,I:793)

Fui a la muralla, hice fuego, me batí con desesperación contra los franceses que venían al asalto, gritaba como los demás y me movía como los demás. Era la rueda de una máquina, y me dejaba llevar engranado a mis compañeros. No era yo quien hacía todo aquello (Gerona, Cap.XIX, O.C.,I:816).

Estábamos delirantes, ebrios; nos creíamos ultrajados si no vencíamos, y nos impulsaba a las luchas desesperadas una fuerza secreta, irresistible, que no puedo explicarme sino por la fuerte tensión erectiva del espíritu y una aspiración poderosa hacia lo ideal (Zaragoza, Cap.XXII,O.C., I:816).

Por todos lados presenciaba luchas insanas, y oía los vocablos más insultantes de aquellas dos lenguas, que peleaban con sus injurias como los hombres con las armas. El torbellino, la espiral, me llevaba consigo, ignorante yo de lo que hacía; el alma no conservaba más conocimiento de sí misma que un anhelo vivísimo de matar algo (La batalla de los Arapiles, Cap.XXXVI, O.C.,I:1157).

Las novelas de "mundos desordenados en que todo es fragor", particularmente Gerona y Zaragoza, narran momentos de resistencia sublime y momentos de pánico indefinible. La historia de Josefina Nomdedéu, aterrorizada por la idea de la guerra y del bombardeo, es el caso sólo más extremo, más dramático, de uno de los temas más característicos de la guerra moderna. El tiempo de la tempestad de "bombas, granadas y balas" es el momento de la resistencia increíble, del valor sublime, de la constancia prodigiosa, pero también es el tiempo del espanto, del

miedo, del pánico y de la angustia. Pirlí y el tío Garcés, Daoíz y Velarde, la Primorosa y Manuela Sancho, José Montoria y Juan Martín, Churruca y Alvarez, Marcial y Parr, entre otros, recuerdan, sin duda, a los héroes de la epopeya. Nunca retroceden. Nunca vacilan. El espectáculo de los desastres causados por el hierro no paraliza su increíble energía heroica. Convertidos en alma "tada balas" realizan el prodigio de resistir sin temor la superioridad material incontrastable del invasor. La escritura galdosiana no se consume, sin embargo, en el puro relato de las proezas del "patriotismo ideal" de estos personajes, cosa que ocurre generalmente en los textos monopolizados narrativamente por los guerreros cuyo único temor ("¡sólo este miedo!") es quedarse en casa durante la Fiesta. También privilegia las historias de personajes que sienten temor cuando las "terribles masas inflamadas" desparraman las "llamas del infierno" en toda la ciudad, o cuando una lluvia de disparos incendia el aire y reparte la muerte en todas direcciones. Los defensores de Zaragoza, por ejemplo, son heroicos en grado extremo, pero no siempre. El patriotismo de Araceli, de Leocadia Sarriera o de Montoria es innegable, sólo que estos protagonistas no piensan únicamente en el honor y la gloria de la nación invadida. Sus historias son sólo los casos más dramáticos que evidencian la distancia entre el mito de Zaragoza ("los aragoneses no se alimentan sino de gloria") y la novela Zaragoza, protagonizada por defensores que también piensan en la familia, en el amor o en la humanidad y que a veces también retroceden en la batalla. El relato del combate por el reducto del Pilar ilustra el término del predominio narrativo ejercido por los héroes sin miedo y sin reproche de la Epopeya. Los patriotas que defienden este lugar, entre ellos, Agustín y

Gabriel, resisten heroicamente la artillería y la infantería enemiga durante un día, una noche y una mañana, hasta el momento en que sintiéndose deshechos por una lluvia de disparos que parece incendiar el aire huyen despavoridos, completamente olvidados del honor, de la muerte gloriosa, de la patria y de la Virgen del Pilar cuyo nombre decora la puerta del baluarte inconquistable. El relato de las sublimidades del valor, del desprecio de la muerte, se convierte entonces en el relato de las vilezas de la cobardía, del deseo unánime de la vida amenazada por la tempestad de fuego. La furia del miedo se convierte nuevamente en ímpetu de bravura cuando Manuela Sancho, "imagen de la serenidad trágica", logra con su ejemplo que los aterrorizados defensores regresen a la fortaleza abandonada. La reflexión del narrador sobre las transformaciones o transfiguraciones de los combatientes demuestra que la Primera Serie no sólo democratiza el heroísmo convirtiéndolo en atributo de todas las clases, sexos y edades, sino que simultáneamente lo desacraliza definiéndolo con términos no prestigiosos en el discurso de la gloria (locura, ebriedad, delirio) o haciendo que personajes heroicos, además de protagonizar a veces escenas de "pavor y desorden invencibles", ignoren por qué han sido cobardes o por qué han sido valientes. Lo único que sé, dice Araceli, es que la transformación portentosa ocurrió "por un simple impulso del corazón de cada uno, obedeciendo a sentimientos que se comunicaban a todos, sin que nadie supiera de qué misterioso foco procedían" (Zaragoza, Cap.X, O.C.,I:695).

La omnipresencia del tema de la destrucción causada por las armas de fuego, especialmente por la artillería, destruye, por último, el mito de la legión de héroes que depende sólo de su valor. Los

"cuadros maravillosos" del Romancero o del Diario narran victorias debidas sobre todo al "heroísmo" de los nobles soldados del Evangelio. Los autores de estos textos, representantes literarios del neoimperialismo de la burguesía española en la época de O'Donnell (Alonso 1971:59-101), silencian sistemáticamente el carácter no heroico de la guerra con armas que matan a distancia. La decisiva superioridad de la Artillería española nunca impide que los poetas de la Guerra de Maruecos equiparen sin percibir ninguna diferencia a los héroes de sus pseudo epopeyas con los héroes de las epopeyas regidas por el ideal de la proeza ejecutada "a puros brazos y a rigor de espada". El novelista de la guerra moderna, por el contrario, no vela la disminución del valor personal en la época en que las armas de potencia inimaginable permiten las destrucciones masivas, con menos riesgos para los combatientes. Los protagonistas de las historias de mundos desordenados narradas por Galdós no sólo son héroes que a veces retroceden cuando el aire se incendia con una tempestad de disparos. También son héroes que pueden sentirse impotentes para oponerse con la "fuerza del brazo" a la "fuerza de la pólvora". El espantoso combate de la calle de Pavostre descrito en el capítulo XXIII de Zaragoza señala esta otra diferencia entre los cuadros horribles del Episodio y los cuadros maravillosos del Diario o del Romancero, entre la escritura que muestra y la que oculta el tiempo en que la victoria ha dejado de depender de lo que don Quijote llama "el valor de mi brazo". El heroísmo de los patriotas que defienden la calle con exceso de constancia y de energía se transforma en espanto cuando horribles explosiones empiezan a pulverizar las casas y a sepultar o lanzar por el aire a "tantos infelices compañeros" que no se habrían "dejado vencer por la

fuerza del brazo". El narrador de la "retirada con bastante desorden" recuerda que se sintieron débiles con aquel elemento de destrucción y que les parecía que en todas las demás casas y en la calle, minada ya también, iban a estallar horribles cráteres, que sus compañeros los salpicarán desgarrados en sangrientos jirones (Cap.XXII). La analogía con el capítulo X del mismo Episodio es notoria. La escena de la transfiguración del heroísmo en pánico termina cuando Palafox, "expresión humana del triunfo", contiene la huida y logra que los soldados de la guerra que cada vez se iba pareciendo menos a las demás guerras conocidas se internen de nuevo en las ruinas de la calle de Pabostre, sin saber cómo ni por qué han recuperado su valor. La diferencia con la mencionada fuga del reducto del Pilar es también evidente. Los invasores de la calle de Pavostre no necesitan combatir cuando sus minas hacen volar las casas en infinitos fragmentos de seres humanos y maderas. Abren galerías, cargan los hornillos, "se cruzan de brazos" y esperan que la pólvora lo haga todo (cap.XXIII).

En el siglo XX, tiempo de la "guerra total", nada subsiste del hombre aislado cuando se trata del choque de dos ejércitos y de la confrontación de masas de combatientes, del número y calibre de las piezas de artillería. La capacidad de fuego decide. El papel de cada cual consiste únicamente en mantener hasta el fin su lugar de ruedecilla irreemplazable y minúscula en un inmenso engranaje en movimiento (Caillois 1975:205). Los personajes galdosianos que se sienten a veces ruedas de una máquina y a veces indefensos contra la fuerza de la pólvora muestran en pleno siglo XIX que la guerra en que los combatientes pueden cruzarse de brazos mientras la fuerza de la pólvora lo hace todo

es una clase de guerra que ha dejado de tener "gracia" heroica, es decir, que ha dejado de ser materia de epopeya para convertirse en materia de novelas de paroxismos espantosos que recuerdan al individuo que no es dueño de su destino, que las potencias superiores de que depende pueden arrancarlo súbitamente de su tranquilidad y tritularlo a su grado. Zaragoza (1874), Después del bombardeo (1972) y 365 días (1972) narran guerras diferentes (Guerra de Independencia española, Segunda Guerra Mundial y Guerra de Vietnam), pero los tres textos coinciden en percibir la guerra moderna como guerra moderna, sin velos que disimulen su carácter impersonal, antiheroico, inhumano.

Quando reventó la primera casa, nos mantuvimos serenos en las inmediatas y en la calle; pero cuando, con estallido más fuerte aún, vino a tierra la segunda, inicióse el movimiento de retirada con bastante desorden. Al considerar que eran sepultados entre las ruinas o lanzados al aire tantos infelices compañeros, que no se habrían dejado vencer por la fuerza del brazo, nos sentimos débiles para luchar con aquel elemento de destrucción, y parecíanos que en todas las demás casas y en la calle, minada ya también, iban a estallar horribles cráteres, que en pezos mil nos salpicarían desgarrados en sangrientos jirones (Zaragoza, Cap. XXIII, O.C., I:732).

Casi todos "decían combatir" , pocos decían "bombardear". "Combatir" sugería la imagen de un joven y atlético héroe que se arrojaba contra la coraza de fuego del enemigo y le daba personalmente una trompada a Adolfo en la mandíbula. "Bombardear" era lo que hacía el enemigo: hogares destruidos, mujeres y niños muertos. Rotterdam, Coventry, Londres. Bombardear era salvaje; combatir era deportivo (Dummore 1972:34).

Me gustaba más como iban las cosas en 1965 y en 1966. Entonces era, más o menos, una lucha entre hombres, pero ahora, estás tranquilamente sentado y saltas por los aires. Esto no tiene gracia (Glasser 1972:61).

Conclusión

No es posible afirmar que Galdós "cae en el convencionalismo de la historia patrioterista que se le sirve a los niños en las escuelas, como podía esperarse de su posición, ideas y tendencias" (Regalado García 1966:51). La lectura del Romancero (1860), del Diario (1859-1860) o de la Apoteosis (1888), paradigmas de atenuaciones y artificios patrióticos, permite señalar que la Primera Serie se singulariza precisamente por liberarse de la mitología del "patriotismo militar" que vela la dimensión inhumana de la guerra. Las escenas desacralizadoras del heroísmo (delirio, ebriedad, locura), las historias de héroes que también tienen miedo, la impotencia de los hombres para luchar contra la fuerza de la pólvora o las historias de patriotas que no piensan sólo en la gloria y el honor de la patria evidencian la imposibilidad de comprender los Episodios mediante la tesis del patrioterismo. El nacionalismo épico enseñado en las escuelas exalta la patria guerrera, intenta la apoteosis de los héroes, convierte la guerra en el reino de lo bello y de lo noble, llama "glorias" a las "carnicerías". La Primera Serie, por el contrario, relata el triunfo del protagonista sobre la representación luminosa de la guerra, anticipando con ello la conquista del ideal "esencialmente religioso y humano" que en Aita Tettauen (1904-1905) permite a Santius-te criticar el "patriotismo agudo", la "devoción ardorosa y sangrienta" que pide más y más sangre con que satisfacerse. La exaltación del heroísmo es el sentido sólo más evidente de una serie que sobre todo muestra la guerra moderna como paroxismo espantoso que eclipsa los desórdenes de la naturaleza, del infierno y de la pesadilla.

CAPITULO 7

LA REPRESION DE LOS DESEOS PERTURBADORES

El estudio del deseo en la Primera Serie muestra una vez más la distancia irreductible entre el Episodio y la Epopeya. La inclusión de las voces amorosas indica el carácter liberador de una escritura que se niega a admitir las restricciones predominantes en los textos donde el individuo y la familia son "accidentes secundarios" en contraste con la importancia suprema de los valores heroicos (gloria, deber, honor). Sería mistificador, sin embargo, reducir los Episodios a su dimensión puramente liberadora, pues ellos también reprimen. No sólo las voces guerreras (Napoleón, Trijueque) sino también las voces libertinas (Lord Gray), las voces románticas (Miss Fly) o las voces revolucionarias (Santorcaz). El análisis de La batalla de los Arapiles, paradigma del anverso (liberación) y del reverso (represión) del Episodio, demuestra que los relatos de guerra escritos por Galdós están regidos también por la característica tal vez más distintiva de la novela realista del siglo XIX: el miedo a los deseos perturbadores.

Infelices réprobos y angeles de paz

El temor producido por el deseo transgresor se muestra en todo su esplendor en la ceremonia de la muerte muerte narrada en Cádiz (1874). Lord Gray, representante de las voces libertinas, muere porque su deseo es incompatible con los valores de la sociedad española: "Maldita

familia...Luchar con ella es luchar con una nación...Para atacarla, toda la inteligencia y la astucia toda no bastan...Mil veces sea condenada la Historia, que crea estas fortalezas inexpugnables" (Cap.XXXIII, O.C.,I: 953). El ejecutor del ritual de expulsión es significativamente el mismo Gabriel Araceli. Después del fracaso del anacrónico y sainetesco don Pedro de Congosto, el héroe de la Primera Serie, dominado por un sentimiento que encierra amor a la justicia y "algo de amor" a la sociedad, mata en un duelo al (anti)héroe satánico. Alfredo Rodríguez ha señalado en un sugerente artículo que Galdós organizó en Cádiz una "cervantina de- fensa de Cervantes y de España, de manera que quedan irónicamente resal- tadas las dos grandes figuras que contraponía: Cervantes y Lord Byron". En el "contexto histórico, heroico, que novelaba, no dejaría Galdós de sentirse muy bien respaldado para su contestación a Lord Byron. A cada paso se desmentía en aquella España épica de la primera serie de Episo- dios Nacionales, su afirmación anticervantina y antiespañola" (Rodríguez 1978:9-10). Devoto, autor de un valioso estudio sobre novela, historia y alegoría en Cádiz, señala asimismo que la muerte del seductor, "tempo- raria si se quiere", evidencia que en el siglo XIX se puede ser como don Quijote sin vestir gregüescos, que si la espada de don Pedro queda olvi- dada en el suelo "no faltanen España otras espadas y otros brazos más nuevos que vuelvan por la honra de una mujer y de un país". Galdós va así "más allá de la novela histórica y hasta de la novela a secas. En- frenta a don Juan, disfrazado de Lord Gray (recogiendo así el guante de Lord Byron), con un Quijote apócrifo del que don Juan se burla y con un Quijote auténtico que lo vence y demuestra la falsedad del juicio byro- niano" (Devoto 1974:392-393). No se ha señalado, sin embargo, la gran

diferencia existente entre el héroe cervantino y el héroe galdosiano. Don Quijote de la Mancha es el portador del deseo perturbador (Bersani 1975:188). Don Quijote de Cádiz es su represor. Don Quijote de la Mancha desea contra la sociedad de su tiempo. Don Quijote de Cádiz desea con la sociedad de su tiempo. El "nuevo, heroico y caballeresco Quijote español" no lucha a muerte con Lord Gray para cambiar el orden moral sino para defenderlo de la "peligrosa, aunque gallarda, bestia, a quien es preciso perseguir y castigar". La réplica del Burlador, "una especie de encarnación del byronismo" (Regalado García 1966), es absolutamente reveladora: "--¿Es usted doña María--me dijo con los ojos extraviados y la faz descompuesta--; es usted doña María que toma forma varonil para ponérseme delante?" (Cádiz, Cap.XXXIII, O.C.,I:953).

Tal vez la lectura de los Episodios de la Primera Serie como textos que censuran el deseo socialmente perturbador permite percibir el sentido de las extrañas palabras pronunciadas por el "superhombre demoníaco" (Hinterhüser 1963:343) en el momento de su muerte: "¿Crees que he muerto? ¡Ilusión!... Yo no muero..., yo no puedo morir..., yo soy inmortal" (Cap.XXXV, O.C.,I:958). La novela galdosiana somete el deseo perturbador a ceremonias de expulsión, lo reprime una y otra vez, pero sólo temporalmente. El resurgirá en otros personajes, en otros héroes o antihéroes cuyo proyecto transgresor entrará de nuevo en contradicción con el universo novelesco. Es lo que sucede en la Primera Serie. El deseo perturbador es derrotado en Cádiz mediante la muerte de su portador, pero resurge en el deseo de gloria que domina a Antón Trijueque en Juan Martín el Empecinado, de donde nuevamente es expulsado sólo para materializarse de nuevo en el deseo revolucionario de Luis de Santorcaz en La

batalla de los Arapiles. La ley narrativa de los tres textos mencionados es siempre la misma: el deseo peligroso no domina a los héroes sino a los antihéroes. El modo a través del cual se consuma su derrota puede variar (muerte de Lord Gray, suicidio de Trijueque, conversión de Santorcaz), pero el sentido de las diversas expulsiones es siempre semejante. Todas evidencian el miedo, constitutivo de la Primera Serie, a las pasiones socialmente perturbadoras. Las conclusiones de Leo Bersani sobre la novela realista del siglo XIX son por ello absolutamente válidas para la narrativa galdosiana publicada entre 1873 y 1875. Es interesante señalar, en este sentido, que los personajes a través de los cuales el escritor cede en la Primera Serie a la tentación de rechazar y a la vez reprimir el rechazo de la sociedad no son las heroínas o héroes novelescos. Los portadores del deseo perturbador en La fontana de oro, El audaz, Gloria, La desheredada, Fortunata y Jacinta, Nazarín o Angel Guerra, son los mismos protagonistas. En Cádiz y La batalla de los Arapiles, en cambio, el héroe y la heroína son quienes lo reprimen, quienes forman el proyecto de castigar la "salvaje pasión" del Burlador o de sacar del Infierno al "infeliz réprobo". Trátese de Lord Gray, Muriel o Lázaro; de Isidora, Santorcaz o Fortunata, lo decisivo es en todo caso que la novela galdosiana admite a los personajes del deseo sólo para someterlos a ceremonias de expulsión.

Le désir est une menace pour la forme du récit réaliste. Le désir subvertit l'ordre social; il fait aussi éclater l'ordre romanesque. Le roman du XIX^e siècle est hanté par la possibilité de ces moments subversifs, et il les réprime avec une brutalité qui est à la fois choquante et logique au plus haut point . . . Non seulement la société telle qu'elle est représentée dans la littérature réaliste ne parvient pas à fournir les occasions propices à l'accomplissement des passions exceptionnelles, mais la forme même du roman réaliste est

incapable d'accueillir de telles passions . . . Le roman réaliste admet les héros du désir pour pouvoir les soumettre à des cérémonies d'expulsion. Cette forme littéraire exige, pour que soit possible son existence même, l'annihilation ou, pour le moins, la maîtrise paralysante des tendances anarchiques . . . Au XIX^e siècle, les personnages que refusent d'accepter les limites que la société impose au sujet, à l'étendue de ses désirs, deviennent les boucs émissaires de cette société. . . Le héros est à la fois une incitation et un avertissement. L'incitation ne saurait être plus prudente ou plus indirecte. Le roman réaliste parvient toujours à canaliser ou à punir les débordements d'énergie vitale de ses héros; il ne les tolère que dans les personnages secondaires, sous la forme dégradée d'amusantes excentricités (Bersani 1975:186,187, 189,190).

La historia de la conversión de don Luis de Santorcaz tiene una importancia de primerísimo orden para la percepción de los Episodios de la Primera Serie como textos que censuran el deseo peligroso. En Bailén, en Napoleón en Chamartín y en Juan Martín el Empecinado, la descripción del padre de Inés es predominantemente negativa ("español renegado", "extraño", "siniestro", "perverso", "afrancesado", "infame", "malvado abominable"), pero ya en el noveno Episodio se advierte un cambio de valoración narrativa, especialmente después que el mismo Santorcaz narra sus desdichados amores con la bellísima y aristocrática Amaranta. El fue un "buen muchacho" a quien envenenaron el alma. Despreciado y perseguido por la poderosa familia de su amada, con el alma turbada y rabiosa, huye a Francia, donde se emborracha, como los parisienses, con el vapor de la sangre y el bárbaro frenesí revolucionario. El contacto de las llamaradas de aquel incendio hace surgir en él nuevas y espantosas pasiones y cuando la Convención declara la guerra a España grita: "¡Me alegro: llevaremos allá todo esto!". Atenuada la fiebre de la revolución, regresa a su país pensando en Amaranta. Ya en Madrid descubre que su reputación de revolucionario y guillotínista han convertido en

terror lo que antes era sólo desdén y que la familia de la condesa hace gestiones para enviarlo a las prisiones de Ceuta. Dominado de nuevo por la rabia, por el furor ("mi corazón agitóse de nuevo con pasiones salvajes"), empieza a predicar la revolución, a fundar logias y clubes que "al punto se llenaron de tontos". Otra vez huye de España para luchar en el ejército de Bonaparte. Después de la invasión continúa sirviendo a su patria adoptiva, a la querida Francia que había cortado la cabeza al rey y a los nobles. La relación entre psicología (resentimiento por el fracaso amoroso) y política (frenesí revolucionario) es particularmente intensa en este relato de Santorcaz incluido en Juan Martín el Empecinado y contribuye de modo notorio a atenuar la percepción negativa del afrancesado. El mismo personaje, por lo demás, narra su historia programándola como narración donde dirá lo necesario para que Araceli deje de percibirlo como "criatura díscola y vengativa que se goza en hacer daño" (Cap. XVII-XVIII). El proceso de humanización del Monstruo Revolucionario se completa en La batalla de los Arapiles con su conversión mediante Inés, la "hermosa y excelente criatura" que descubre que el réprobo es un hombre desgraciado, individuo "más desdichado, más sin ventura que existe en la creación". Santorcaz rapta a su hija para convertirla en instrumento de su horrible cólera, para destruir a la odiada Amaranta, pero cuando la conoce se siente invadido por un "profundo y celeste" amor. El relato hecho por Inés en el extenso capítulo XXIX muestra el comienzo de la conversión del hombre terrible que espanta a cuantos le escuchan predicar el exterminio y la destrucción de la sociedad de los poderosos. La convicción de que su "pobre padre" no es cruel ni sanguinario como parece hace que Inés se proponga devolverlo al mundo, a

la familia. El "ardiente deseo" de la heroína de la Primera Serie se cumple lentamente, con progresos y retrocesos. Con "santa resignación", sintiendo repugnancia, hastío y miedo por las logias y los compañeros de masonería de su padre, acompañándolo en su lecho de enfermo, la paciente Inés intenta una y otra vez reconciliarlo con la sociedad. Santorcaz continúa diciendo que odia a los nobles, a los frailes y a los reyes, pero cuando nombra a Amaranta lo hace con reserva y emoción. La noche en que por fin le escriben a la condesa, el padre y la hija hacen dulces proyectos y maldicen juntos a todos los masones de la tierra, a las revoluciones y a todas las guillotinas habidas y por haber.

La narración de primer grado (relato de Gabriel) muestra la rendición final del Monstruo Abominable. El enemigo de la sociedad, el predicador del terror, ha cambiado notoriamente cuando Araceli lo encuentra en su lecho de enfermo. El infeliz masón reprime varias veces el discurso según el deseo revolucionario para hablar según el deseo antirevolucionario del "Angel del Cielo". Empieza a decir "Ser Sup...", pero cambia por "Dios". Dice "los soldados del despotismo", pero rectifica por "los soldados". Maldice a los reyes y después modifica diciendo que no le importa que haya reyes. Afirma que enviaría a todos a la guillotina, menos a Gabriel, sólo para negarlo inmediatamente: "Si otros la quieren levantar, háganlo en buena hora; yo no veré más que ver y aplaudir..., no, no, no aplaudiré tampoco. Váyanse al diablo las guillotinas" (Cap. XXX, O.C., I:1141). No reconoce que todavía ama a Amaranta, pero admite que estima a Araceli, el agente y servidor de la madre de Inés. El encuentro de Amaranta con Inés y Santorcaz reproduce las escenas de Salamanca en que el Héroe Liberador le pide a la Dama

Encantada abandonar al Monstruo. El narrador dice que los que entonces leyeron su sorpresa deben juzgar la de la condesa cuando Inés se separó de ella y "hecha un mar de lágrimas corrió con los brazos abiertos hacia el anciano, en ademán cariñoso" (Cap.XL, O.C.,I:1169). La lucha entre el odio y el amor del "gran capitán de la masonería ambulante" no concluye en este momento de tragicomedia, sino cuando Inés, sabiendo que el "pobrecito no desea ya sino rendirse" hace la última tentativa, dispuesta a vencer en su empresa de redención del réprobo. Los términos empleados por el narrador para designar a don Luis de Santorcaz en el capítulo XLIII son significativos. Evidenciando que su escritura valora positivamente los reniegos del revolucionario ("no, no, no") no dice ya "afrancesado", "español renegado", "hombre siniestro" u "hombre extraño", sino "el anciano", "el masón", "el enfermo", "el desgraciado masón" o, simplemente "el revolucionario". Antes ya lo ha denominado "el infeliz masón", "el infortunado don Luis", "el pobre masón". Mediante este cambio en el código onomástico del texto la historia de un "hombre abominable" se transforma en la historia de un "hombre desgraciado", redimible a través de lo que Agustín Montoria llamaría el "poder divino" que proviene del amor. La reconciliación con Amaranta es el momento de la reconciliación definitiva con la sociedad. El lector de libros de revolucionarios y guillotínistas, el predicador del exterminio de los poderosos, muere abominando de sus antiguas ideas, renunciando a sus masónicas aventuras, sustituyendo la alabanza del odio por la del amor. Hay muchas diferencias entre las aventuras narradas en Don Quijote de la Mancha y La batalla de los Arapiles, pero las muertes lúcidas y serenas de sus protagonistas recuerdan por igual el análisis de los griegos y el segundo

nacimiento de los cristianos. El final de su historia es un comienzo.

Don Alonso Quijano el Bueno y don Luis de Santorcaz el Bueno intentaron realizar sus utopías por diferentes medios (Caballería-Revolución), pero se asemejan en su conversión en la muerte, en su triunfo final sobre el Deseo según el Otro (Libros de Caballerías - Libros revolucionarios).

La tesis de Girard (1963:211-228) según la cual toda gran conclusión novelesca es "tiempo recobrado", "comienzo", "reconciliación entre el individuo y el mundo, entre el hombre y lo sagrado", describe con exactitud no sólo las muertes ejemplares narradas en Don Quijote de la Mancha, Madame Bovary, Rojo y negro, Crimen y castigo o En busca del tiempo perdido. También singulariza el desenlace de La batalla de los Arapiles, la vida nueva del Monstruo redimido

--Muero--dijo con voz conmovida don Luis, alargando la mano derecha a Amaranta y la izquierda a su hija--sin saber cómo me recibirá Dios. Me presentaré con mi carga de culpas y con mi carga de desgracias, tan grandes la una y la otra, que ignoro cuál será de más peso...Mi pecho ha respirado venganza y aborrecimiento por mucho tiempo...He creído demasiado en las justicias de la Tierra; he desconfiado de la Providencia; he querido conquistar con el terror y la fuerza lo que a mi entender me pertenecía; he tenido más en la maldad que en la virtud de los hombres; he visto en Dios una superioridad irritada y tiránica, empeñada en proteger las desigualdades del mundo; he carecido por completo de humildad; he sido soberbio como Satán, y me he burlado del Paraíso a que no podía llegar; he hecho daño, conservando en el fondo de mi alma cierto interés por la persona ofendida; he corrido tras el placer de la venganza, como corre en el desierto el sediento tras un agua imaginaria; he vivido en perpetua cólera, despedazándome el corazón con mis propias uñas. Mi espíritu no ha conocido el reposo hasta que traje a mi lado un ángel de paz que me consoló con su dulzura, cuando yo la mortificaba con mi cólera. Hasta entonces no supe que existían las dos virtudes consoladoras del corazón: la caridad y la paciencia. Que las dos llenen mi alma; que cierren mis ojos y me lleven delante de Dios (Cap. XLII, O.C., I:1179).

Los Episodios de la Primera Serie terminan, por consiguiente, con la derrota del discurso guerrero y a la vez con la derrota del discurso revolucionario. El deseo perturbador del masón y afrancesado es desvalorizado una y otra vez por Inés ("la masonería...esas simplezas y mojigamgas que a nada conducen") y por el mismo Santorcaz ya liberado de la soberbia satánica de querer volver todo del revés. Las escenas de conversión en la muerte no son, en este sentido, meras reminiscencias de la "matriz de todos los libros del mundo". El método galdosiano de construir relatos reproduciendo y variando el modelo de la muerte qui-jotesca tiene una función narrativa mucho más importante que la de rendir un homenaje al más entretenido libro que ha escrito pluma humana (Napoleón en Chamartín). La batalla de los Arapiles y, con anterioridad, Gerona demuestran que el tema del final que es comienzo, de la vida nueva, es en la primera serie al menos uno de los significantes privilegiados de la representación de la realidad que valoriza positivamente el triunfo del hombre sobre la fascinación ejercida por los deseos socialmente perturbadores.

Se ha señalado que la exaltación patriótica de Galdós "no le dejaba ver los problemas políticos en su cruda realidad" (Regalado García 1966;61) o que la ficción de Santorcaz le sirve al escritor para sus referencias al "fondo político-revolucionario de la invasión francesa, que el lector debe conocer para entender los hechos que ocurren en la península" (Regalado García 1966:55-56, Nota 70). Es importante, sin duda, señalar que el novelista integra la ideología de Santorcaz en la acción narrativa, mas lo que interesa es percibir el mecanismo o procedimiento desvalorizador del discurso revolucionario en la escena de la escritura.

La historia de Santorcaz está indicando que los Episodios no se singularizan por excluir la lucha social sino por incluirla y atenuarla mediante la privatización de la pasión política ("por haberla amado soy este oscuro y despreciado satélite de los franceses"), de la intensa relación psicología-política ("he corrido tras el placer de la venganza"), de la metamorfosis del monstruo revolucionario en hombre desdichado y, por último, a través de la conclusión novelesca de tipo cervantino en la cual el mismo don Luis de Santorcaz el Bueno reniega de sus ideas de conquista por el terror y la fuerza ("he carecido por completo de humildad; he sido soberbio como Satán").²⁹ Tampoco es completamente exacto decir que Araceli siente repugnancia por el afrancesado. Esto es así sólo cuando Santorcaz predica el exterminio de todos los poderosos, pero no cuando renuncia a sus mazónicas aventuras. El triunfo del revolucionario sobre su odio posibilita el triunfo del narrador sobre su repugnancia. La historia que producía horror, rechazo, se transforma entonces en historia que produce compasión, atracción. Las palabras de Girard sobre el héroe y su creador singularizan también la relación del (anti)héroe Santorcaz y el novelista Galdós. "hay que reservar el título de héroe de novela al personaje que triunfa sobre el deseo metafísico en un final trágico volviéndose, así, capaz de escribir la novela. El héroe y su creador están separados, a todo lo largo de la novela, pero se juntan en la conclusión" (Girard 1963:216).

29. Sobre la visión crítica de la masonería en la novela histórica galdosiana, ver A. Ferrer Benimeli (1979:60-108).

Caballero Araceli, me fastidio aquí

La crítica ha señalado con razón que Inés es un personaje que resume todas las perfecciones o que es una personificación del ideal, sin precisar lo que constituye la principal función narrativa de la hija de Amaranta: la censura del deseo peligroso. La heroína de la Primera Serie representa, sin duda, el ideal que engrandece y dignifica al hombre ("¿Qué es el hombre sin ideal? Nada, absolutamente nada"). Su función en el relato de Araceli, sin embargo, se comprende totalmente sólo cuando se recuerda que ella es el personaje sabio que critica y profetiza la derrota del deseo desmesurado de encumbramiento (La corte de Carlos IV), que pide a Asunción abandonar a Lord Gray y también censura la "infame conducta" del seductor (Cádiz), que transforma el odio del padre revolucionario en amor, que desacredita las glorias militares (La batalla de los Arapiles) o que reprime el deseo de Gabriel de huir juntos imitando la transgresión moral de Lord Gray y Asunción: "Me miró con severidad...--Más vale esparar--me contestó--Llévame a mi casa" (Cádiz). En La batalla de los Arapiles particularmente la heroína compite con el mismo héroe en la ejecución de las "más grandes cosas". Araceli es admirable porque realiza hazañas que parecen imposibles y también lo es Inés por redimir a su padre con la fuerza de la dulzura y del amor. Las alabanzas del protagonista cuando escucha el relato de la reconciliación del infeliz réprobo con la familia y el mundo muestran con nitidez, aunque en forma hiperbólica, el proyecto bélico de Inés ("haré la última tentativa y venceré"), la lucha del poder creador del amor contra el poder destructor del odio y la admiración "enteramente

seria" que producen en el narrador los triunfos de la heroína sobre los deseos perturbadores. La victoria sobre el frenesí revolucionario de Santorcaz es sólo la más espectacular. La persona más admirable del mundo, la poseedora del instinto de lo divino, el ejemplo de la sabiduría y de la "sencillez propia de Dios" para realizar las cosas más grandes, la criatura superior que ama a sus más crueles enemigos, también triunfa, por ejemplo, en La corte de Carlos IV. Gabriel Araceli, ya liberado del deseo de ascender imitando a Godoy, "un hombre que no era nadie y hoy lo es todo", rechaza a la fascinante Amaranta, la intriga misma, y regresa a Inés reconociendo que se ha cumplido todo lo dicho por ella, que sus pretensiones de ascender sin méritos eran gran necesidad, ridículas ilusiones. La "discreta y pobre amiga" es en este momento más hermosa que la terrible y seductora cortesana. Las palabras del joven escarmentado evidencian ya la importantísima función narrativa de Inés en esta escritura regida por el miedo del deseo: "tú tienes más talento que Salomón...no todos tienen un buen ángel como tú que les enseñe lo que han de hacer" (Cap.XX, O.C., I:348). Araceli no es por ello el único personaje de la Primera Serie que posee los atributos del héroe mítico (fascinación, belleza, invulnerabilidad). También Inés tiene características que permiten asociarla con las heroínas míticas, entre ellas, la fascinación sobre el héroe, la cualidad profética, la sabiduría, la palabra verdadera y, sobre todo, el poder para reconciliar a los réprobos, para reprimir mediante el amor los deseos peligrosos: "Mi corazón no nació para el odio: nació para responder a todos los sentimientos generosos, para perdonar y reconciliar" (La batalla de los Arapiles, Cap. XXIX, O.C., I:1137). No se puede pedir a Galdós que Gabriel e Inés sean

"más de carne y hueso", pues la coherencia artística de estos protagonistas proviene del mito (Beyrie 1980: 198) y no de su semejanza con la realidad, con modelos históricos.

La victoria de Inés sobre Miss Fly en La batalla de los Arapiles recuerda por más de una semejanza su victoria sobre Amaranta en La corte de Carlos IV. Ambos Episodios narran la fascinación momentánea del héroe por una dama "endemoniada" o "hechicera", la atracción por el deseo perturbador (ansia de encumbramiento sin méritos - vagas sensaciones de grandezas heroicas) y, finalmente, la reconciliación con los valores afirmados o alabados por el "ángel del cielo" o "ángel de paz" de la Primera Serie: "labrarse una fortuna por medios honestos", "hogar pacífico", "cariño dulce y tranquilo". Los momentos del último Episodio singularizados por una intensa presencia de lo romancesco, lo extraño y lo peregrino, coinciden significativamente con el tiempo en que Araceli siente mayor fascinación por la romántica miss Fly. Los "fogosos sentimientos y caballerescas ideas", el "poético y voluntarioso ascendiente" de la hechicera Athenais, contagian de tal modo al protagonista que en más de una ocasión se siente semejante a esos héroes que no temen ni los obstáculos, ni el pelgro, ni nada ("yo no necesito de nadie: ma basto y mesobro") y reconoce además que el extraño poder de Miss Fly renueva sensaciones de grandezas que ya no creía que existiesen en él. El contagio del deseo de aventuras romancescas, "tan distante de la realidad", nunca es completo, pero no impide que Araceli desee entonces según la exaltación novelesca de su "estimada hada", para la cual la aventura del caballero (Gabriel) que quiere liberar a la princesa encantada (Inés) del poder del maligno encantador (Santorcaz), agrandada hasta límites

fabulosos, reproduce en los tiempos modernos el romance de Bernardo y de la hermosa Estela o el romance de don Galván: "¡Extraño suceso!... ¡Y cómo me seduce y cautiva! En España, sólo en España podría encontrarse esto... ¡Oh, qué aventura tan hermosa! ¡Qué romance tan lindo!"

Miss Fly representa en La batalla de los Arapiles la exaltación romántica, la atracción por las grandes pasiones, el gusto por la aventura. El texto no censura este deseo del mismo modo que reprime el deseo libertino o el deseo de grandezas. El "ardoroso sentimiento poético" no convierte a la hermosa inglesa en un monstruo socialmente perturbador sino en un personaje poseído por una monomanía literaria que dificulta la percepción de la realidad. El héroe se siente fascinado por la exaltación admirable de Athenais, se identifica a veces con los héroes romancescos o caballerescos, conservando, sin embargo, una distancia irónica que impide en el texto el triunfo completo de la imaginación romántica. El narrador dice que admiraba la gran imaginación de Miss Fly, pero con una admiración no enteramente seria ("algo se reía dentro de mí"). Sobre su propia exaltación caballeresca durante la misteriosa aventura de la calle de Cáliz afirma ignorar lo que entonces sintió sobre sí mismo ("No sé si era burla o admiración de sí mismo"), que es incapaz de determinar si su aventura nocturna en Salamanca fue una gran tontería o una gran hazaña. En otro momento de la misma noche confiesa que en él predominó la burla, que se rió en la oscuridad de su singular fisonomía. "Tenía yo un aire de personaje de valentías, guapezas y gatuperlios, que habría puesto miedo en el ánimo más valeroso, cuando no mofa y risa" (Cap. XXVIII, O.C., I:1113).

La historia de esta fascinación no termina con el desengaño del caballero sino de la dama. Athenais se enamora de Araceli creyendo que es igual que los héroes del romance, que está poseído por el deseo fogoso de una "vida grandiosa, de lucha, de peligro", que desprecia la mediocridad de un hogar pacífico, que anhela lanzar su existencia a los tumultos de la guerra, de la sociedad. Piensa que sólo ella es la pareja digna del alma inmensa del vencedor de Lord Gray, el satánico seductor de su hermana Liliam y matador de su hermano Carlos. Por eso, cuando conoce a la dulce Inés la encuentra indigna del héroe romancesco y se considera vencedora ("es imposible que me equivoque"). Ya derrotada y desengañada, después de haber revelado al delirante Araceli que lo ama y comprobar que él sólo piensa en la hija de Santorcaz, dice que los agradecimientos del enfermo son palabras hermosas que no logran ocultar la vulgaridad de su alma vacía. Aparta esa hojarasca y no encuentra nada. El caballero Araceli, que ahora la fastidia, está compuesto de grandeza y pequeñez. Ha hecho muchas cosas admirables, pero el mismo pensamiento que concibió la muerte de Lord Gray se ha entregado a una vulgar y prosaica ama de casa como un papel en blanco para que escriba las cuentas de la costurera. El discurso romántico (Miss Fly) critica aquí el prosaísmo del discurso realista (Inés), pero el discurso realista ha mostrado en todo momento la exaltación, tan distante de la realidad, del discurso romántico. La batalla de los Arapiles termina de este modo con el triunfo del protagonista sobre la fascinación ejercida por el deseo romancesco y con el retorno a la fascinación producida por el deseo "positivo". Análogamente, el discurso de Araceli muestra el triunfo de la imaginación realista sobre la seducción que la imaginación romántica ejerce sobre el

escritor : "Miss Fly me fascinaba". El "pensamiento distante de la realidad" puede invadir el espacio narrativo, introducir en él lo romanesco, las hazañas inauditas del héroe, pero sólo para ser ironizado en la escena de la escritura, para ser contrastado con la realidad del mismo modo que el protagonista del décimo Episodio advierte la contradicción entre el deseo novelesco de Athenais y el prosaísmo antipoético del caballo que tropieza y cae de rodillas: "--Mi estimable hada, aquí tiene usted la realidad de la vida--le dije--. Este caballo no puede seguir" (Cap. XIII, O.C., I:1085). La relación irónica del romance de Salamanca (la princesa encantada no quiere ser liberada), la admiración no enteramente seria de Araceli ("me reía de ella y la admiraba") y la revelación de que muchas personas que le han escuchado este relato sostienen que Miss Fly nunca ha existido y que esta sección de su libro es, por consiguiente, una invención suya, una ficción absurda para entretenerse a sí mismo y a los demás, impiden que lo romanesco provoque la deflación de la ilusión realista (Hamnon 1973:437), prueban que el deseo es una amenaza para la forma del relato realista (Bersani 1975:186) y ponen en evidencia la atracción ("la admiraba") y a la vez el rechazo ("me reía de ella") de la imaginación romántica consumados en la Primera Serie. La batalla de los Arapiles así leída narra los triunfos de Araceli, pero también los triunfos de Inés; la victoria del héroe sobre el deseo romántico, pero también la ofrenda de esa victoria a la heroína del deseo anti-romántico. La conclusión novelesca de la historia del hombre que "nació sin nada y lo tuvo todo" también es el producto de una fascinación superada. Liberado de sus "vagas sensaciones de grandeza", Gabriel Araceli sólo anhela la paz oscura. Su boda con Inés convierte su deseo en

realidad (sesenta años de tranquilidad inalterable). Las novelas de las series siguientes serán invadidas de nuevo por la imaginación romántica, pero don Gabriel Araceli no se convierte en objeto de otras seducciones. Resurge episódicamente sólo en el capítulo XX de las Memorias de un cortesano de 1815, libre ya de todo contagio perturbador. Su interpretación del período de los seis años comprendidos entre 1814 y 1820 como momento en que el desorden germinó como los gusanos en el cuerpo sepultado comprueba una vez más que nunca ha sido dominado por la pasión revolucionaria. El texto lo presenta imaginando lo que pudo haber sucedido si Fernando VII hubiera adoptado el principio liberal y hubiera regido un "Gobierno templado y pacífico para la nación y por la nación". El narrador no especifica cuándo prestó el manuscrito de las memorias que motivan la mención del "dómine sermonista". No obstante, don Gabriel Araceli ya es entonces la persona honrada, el ciudadano perfecto liberado del deseo revolucionario, del deseo guerrero y del deseo romántico. La batalla de los Arapiles termina, en todo caso, con el triunfo ostentoso del discurso que censura el deseo exaltado, especialmente en aquel momento en que Araceli, después de contar a su amada la "casi increíble novela de Miss Fly", le reitera su amor parodiando el discurso romántico con el que Athenais parodió a su vez el discurso realista. La importancia de esta censura para la percepción de los Episodios de la Primera Serie como textos que someten los deseos perturbadores a una serie de ceremoniales de expulsión justifica reproducir las "sublimidades" con las que el protagonista se distancia verbalmente de la imaginación romántica.

Me recházais. Vuestro corazón es indigno del mío. Yo lo creí templado en el fuego de la pasión, y es un pedazo de carne fofo y blanda. Os lo pedía yo para unirlo al mío, y vos lo arrojáis a los soldados para que claven en él sus bayonetas. Sois indigna de mí, señora. Os digo estas sublimidades y, en vez de oírme, es estáis cosiendo todo el día; tembláis cuando voy a la guerra; no pensáis más que en vuestros chiquillos, en vez de pensar en mi gloria, y os ocupáis en hacer guisotes y platos diversos para darme de comer; yo no como, señora. En la región donde yo habito no se come...De veras sois tonta; os habéis empeñado en amarme con cariño dulce y tranquilo, propio de costureras, boticarios, sargentos covachuelistas y sastre de portal. ¡Oh, amadme con exaltación, con frenesí, con delirio, como amaba Bernardo del Carpio o doña Estela; cantad las hazañas de los héroes que son norte y faro de mi vida, y poneos delante de mí cual figura histórica, sin cuidado de que mi ropa esté hecha pedazos, mi mesa sin comida y mis hijos desnudos! ¿Qué veo? ¿Os reís? ¡Miseria humana! ¡Yo me muero por vos y os reís? Yo peno, y vos os regocijáis. ¡Yo enflaquezco, y vos os presentáis a mí fresca, alegre y gordita! (Cap.XLI, O.C.,I:1172).

Conclusión

El triunfo de la novela (deseo realista) sobre el romance (deseo romántico) es también el triunfo del Episodio sobre la Epopeya, la victoria del discurso dominado por el deseo creador (ansia de paz) sobre el discurso que exalta el predominio de los valores heroicos (ansia de gloria). Los Episodios así leídos muestran a Galdós ya liberado de la fascinación ejercida en él por las heroicas proezas paternas, por los relatos del antiguo ordenanza Juan, por los historias sobre el tío que se rebeló contra la autoridad despótica del padre, por el conocimiento del manuscrito-abecedario del Viaje que hice desde Canaria con la columna que pasó a la península cuando la Guerra contra los franceses (Beyrie 1980:154) o por las hazañas imaginarias del "invencible corsario atlántico en las playas de las, indómito milite en la explanada del Castillo del Rey, protagonista de mil lances en las viejas calles de los

nombres eufónicos" (Daínz de Robles 1962, I:16). No es casualidad que el primer Episodio relate precisamente el desengaño de las ilusiones heroicas. La destrucción de la idea que identifica la guerra con la fiesta prefigura el deseo antiheroico del protagonista, reiterado en Napoleón en Chamartín ("no tengo afición a las armas, y si las tomo hoy es por puro patriotismo"), en Juan Martín el Empecinado ("siento muy poca afición a este género de existencia") y en La batalla de los Arapiles. Y anticipa, sobre todo, la incompatibilidad entre la Epopéya y el Episodio, entre el discurso que exalta la gloria militar y el discurso que la desmitifica como vanagloria. Los deseos que producen la guerra, supremo desorden humano, son los deseos perturbadores por excelencia en la Primera Serie. Múltiples son los mecanismos de su desvalorización. Los relatos con protagonistas que sueñan con la paz; las historias que exaltan el poder creador del amor; las escenas que asocian a Napoleón con una Gran Rata egoísta que reúne a sus hermanos para ser auxiliado en sus carnicerías; las disgresiones que inscriben al conquistador de Europa en la serie de "malvados en gran escala"; el contraste entre la pequeñez moral del Emperador y la grandeza moral del Gran Capitán; la relación héroe inflexible-tirano-demonio; la desmitificación de Napoleón como hombre de ilusorio destino que engaña al historiador con la grandeza óptica de lo que en realidad es pequeñez; la descripción de Trijueque como monstruo apocalíptico; la exhortación implícita a formar una Policía de las naciones que proteja a la Humanidad de los rebeldes contra ella y, por último, el entierro simbólico de la gloria militar consumado por el personaje que tiene los atributos de la sabiduría y del decir verdadero, son sólo varios de los procedimientos que desacreditan los deseos de gloria, de

conquista y de poder, representados especialmente por Napoleón, el anti-héroe máximo ("El Ogro") de la Primera Serie.

El estudio de la censura del deseo transgresor en la Primera Serie muestra que lo criticado es también el deseo de grandeza sin mérito, el deseo de transgresión moral, el deseo libertino, el deseo de riqueza desmedida, el deseo revolucionario y el deseo romántico. La guerra es, sin duda, la materia principal de este grupo novelesco, pero también lo es la paz; el deseo de gloria, pero también el deseo libertino; el interés de la guerra, pero también el interés del amor. El distanciamiento galdosiano de la representación guerrera de la patria se traduce en una voluntad de multiplicación temática que convierte los Episodios en relatos de guerra y paz, de hombres oscuros y de hombres célebres, de política y de literatura, de conspiración y de insurrección, de luchas físicas y de luchas morales. En relatos que niegan, en fin, los "abultados libros en que sólo se trata de casamientos de Reyes y Príncipes, de tratados y alianzas, de las campañas de mar y tierra, dejando en olvido todo lo demás que constituye la existencia de los pueblos" (Shoemaker 1962:57).

La lectura de la Primera Serie como grupo novelesco regido por el miedo a los deseos socialmente perturbadores permite distinguir, por último, el principio que unifica la variedad de materias en que se traduce en los Episodios el propósito totalizador, siempre imposible, de la escritura realista. La importancia de esta constatación se hace evidente cuando se recuerda que los elementos unificadores habitualmente señalados, sea en el nivel del discurso (visión épica) o en el nivel de la historia (guerra de liberación nacional, encumbramiento de Araceli),

sea en el nivel temático (la heroica exaltación nacional, el patriotismo, el pueblo como protagonista de los hechos históricos, la formación de una nación moderna) o en el nivel narrativo (ficción autobiográfica, escritura que finge el status del discurso histórico) no logran dar cuenta totalmente del dinamismo de los textos, del proceso de elaboración de sentido que singulariza las estructuras imaginarias (Hamon 1982: 102-125). El miedo a los deseos peligrosos es, sin duda, uno de los principios unificadores de la Primera Serie, una de las instancias que determinan lo que la escritura valoriza o desvaloriza, exalta o vituperara, admite o censura, imita o parodia. La materia de los diez primeros Episodios puede variar, puede ser la Guerra de España contra Inglaterra o contra Francia, el mundo palaciego o el mundo de las guerrillas, las tensiones públicas o privadas, pero el temor al deseo peligroso es lo idéntico en lo diferente, lo mismo en lo otro que permite hacer relaciones generalmente no hechas entre los diversos Episodios de guerra con los que no lo son (La corte de Carlos IV) o lo son en grado menor, que muestra la unidad interna de textos de materia heterogénea (El 19 de marzo y el 2 de mayo) y que hace percibir, por último, que la oposición predominante en el sistema axiológico o aparato normativo (Hamon 1982: 113) de la Primera Serie es la oposición entre deseo creador (+) y deseo destructor (-). He dicho "uno de los principios unificadores" porque me parece válida la opinión según la cual la "genialidad de Galdós sabe siempre evadirse de cualquier jaula en que queramos clasificarlo" (Devoto 1974:394). Mi propósito no ha sido tanto ponerlo en una jaula como sacarlo de la jaula de la epopeya.

CAPITULO 8

CONCLUSIONES

1. Es preciso revisar las tesis que otorgan a Angel Guerra (1890-1891) o a Aita Tettauen (1904-1905) el carácter de textos claves en la sustitución galdosiana de la "religión de la patria" (patriotismo belicista) por la "religión de la humanidad" (la ley cristiana en su pureza imaginaria). La valoración del olvido sobre el recuerdo de la tragedia (Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870), el aprendizaje de la diferencia entre la Guerra y la Fiesta, la pregunta "¿para qué son las guerras?", la superabundancia de escenas de "carnicerías", la analogía de los horrores de la guerra con los horrores del infierno, la valoración positiva de personajes con sentimientos humanitarios, la metamorfosis de los hombres en monstruos, el contraste entre el interés creador del amor y el interés destructor de la guerra, el sueño de paz privada, internacional y nacional, la percepción de la guerra como tiempo en el que Dios ha sido olvidado y el entierro simbólico de la gloria militar, evidencian, entre otras constantes narrativas, que Galdós está desengañado de la guerra en la época misma de la escritura de la Primera Serie. El novelista se sintió tal vez inmensamente atraído por las glorias militares, pero lo que se inscribe en la Primera Serie es su triunfo, simbolizado en el desengaño de Araceli, sobre el nacionalismo épico. Escritura de una fascinación superada, la de Galdós se singulariza precisamente por deshacer en el mismo Episodio inaugural (1873) los velos

ideológicos y estéticos que convierten la guerra en espectáculo bello, en poesía singular, en fiesta hermosa o en tiempo de regeneración. Las novelas posteriores a la Primera Serie, entre ellas, Angel Guerra y Aita Tettauen, no introducen la religión de la humanidad (Hinterhäuser 1963:173) o la desilusión de la guerra (Bly 1983:156-157), pues uno u otro proceso es ya preponderante en la llamada época del "patriotismo belicista".

2. Las diferencias entre los primeros y los últimos relatos de guerra publicados por Galdós deben precisarse, por consiguiente, dentro de la semejanza que les da su carácter de textos surgidos de la victoria del novelista sobre la representación guerrera de la patria ("épica militar"). El modo correcto de precisar la relación sería afirmar, por ejemplo, que la religión de la patria y la religión de la humanidad existen en todas las novelas y dramas cuya materia es la guerra entre naciones, pero con diferentes grados de intensidad, tensión y desarrollo. Las distintas reescrituras hechas por el mismo autor prueban que el equilibrio tenso, constitutivo de la Primera Serie, puede resolverse en las obras posteriores por el triunfo ostentoso de los valores de la humanidad o por el predominio ostentoso de los valores patrióticos. Angel Guerra (1890-1891), el drama Gerona (1893), Aita Tettauen (1904-1905) y los Episodios extractados para uso de los niños (1896 o 1897) explicitan, intensifican o desarrollan la crítica del "nacionalismo épico" mediante historias de personajes que se desengañan de la guerra hermosa de los libros, que censuran la "hinchada satisfacción" con que los narradores de batallas describen los exterminios del hombre por el hombre, que predicán y practican la paz, que protestan contra el horrendo martirio

de las naciones sacrificadas a la soberbia y al lauro militar, que se despojan de la máscara y la vestidura heroicas por el vulgar anhelo de la paz oscura. Gabriel Araceli, Agustín Montoria, Andrés Marijuán, Juan Martín o Vicente Sardina son personajes liberados de la pasión heroica. Su distanciamiento de las glorias guerreras no les lleva, sin embargo, a predicar la paz o a denunciar la "inhumana peste del heroísmo", lo que en cambio sucede con Angel Guerra, con Pablo Nomdedéu o con Juan Santius-te, cuyo pacifismo activo los convierte en los personajes solitarios, locos o extravagantes de Angel Guerra, Gerona o Aita Tettauen. Este tipo de relación entre los textos anteriores y posteriores a 1875 es el predominante, pero no el único. El drama Zaragoza (1908) no intensifica los temas del humanitarismo desarrollados en la novela homónima de 1874. Los atenúa a tal extremo que se convierte en una obra teatral que exalta la decisión heroica de morir en el "altar del deber", que glorifica la metamorfosis de la frágil criatura humana en ser sobrenatural inflamado por el furore del patriotismo. Aun cuando sea posible explicar este triunfo apoteósico de los valores de la patria guerrera afirmando que se trata de una obra de circunstancias mediatizada por todo tipo de compromisos, es importante insistir en el hecho significativo de que la versión teatral de Zaragoza se escribió después de Aita Tettauen, el Episodio en el que Galdós habría sustituido, según Hinterhäuser, la religión de la patria por la religión de la humanidad.

3. Es efectivo que la elección de temas, y dentro de ella la selección de episodios específicos, está guiada en la Primera Serie por la intención consciente de encontrar la "esencia del espíritu patriótico en la heroica exaltación nacional de aquellos años de guerra encarnizada

contra los invasores"(Regalado García1966:50). Es correcto, asimismo, afirmar que el patriotismo de Galdós esta influido por el nacionalismo que "florece en la España de la última década del reinado de Isabel II, nacionalismo que sobrevive a las perturbaciones que siguen a la caída de los Borbones (1868) y que se afianza en el ambiente político-social de la burguesía de los fines de siglo" (Ragalado García 1966:25). Es preciso, sin embargo, reducir a sus "justos límites" el nacionalismo del autor de los Episodios, para poder diferenciarlo del que predomina, por ejemplo, en el Romancero de la guerra de Africa, gestado en la tertulia de la casa del marqués de Molíns durante el invierno de 1860, y en el Diario de un testigo de la guerra de Africa, de Pedro Antonio de Alarcón. Las precisiones sobre el "humanitarismo utópico" (Regalado García 1966: 66) o sobre el "pacifismo progresista y liberal" (Beyrie 1980:161) de Galdós son valiosas, pero insuficientes, pues sus autores, por ser otro el propósito de sus estudios, no precisan las consecuencias de ese humanitarismo en el nivel de los dualismos, temas, motivos, conclusiones novelescas, personajes, etc., de la Primera Serie.

Los historiadores de lo que se ha llamado la "nueva religión" de la época moderna señalan que hay distintos grados y tipos de nacionalismo, que la lealtad a la nacionalidad y al Estado nacional puede estar limitada o restringida por otras lealtades, entre ellas, a la familia, a la iglesia, al internacionalismo o a la humanidad, o ser la lealtad "máxima" y "suprema" (Kohn 1949:29-30; Hayes 1966:14), el "motivo dominante y el más sagrado" que inspira la vida (Oakesmith 1919:VIII). El nacionalismo de los autores del Romancero y del Diario tiene todas las características de una religión militarista, intolerante y expansiva. Muy

diferente es el nacionalismo de la Primera Serie. La lealtad a la nacionalidad está limitada en ella por la lealtad a la humanidad. El privilegio narrativo dado a los personajes que descubren la unidad del género humano "(todos son hermanos") y la importancia del individuo ("si es egoísmo, Confieso mi egoísmo") es el signo sólo más evidente del rechazo galdosiano a la axiología predominante en los textos en los cuales el individuo y la familia son "accidentes secundarios e indignos de atención" cuando se trata de la gloria de la "entidad sagrada", "legítima, providencial, eterna". Trafalgar es, en este sentido, el texto clave de la serie. Narra la conquista de la idea de la patria pero a la vez la conquista de la idea de humanidad que impide la veneración o la apoteosis de la gloria militar. La respuesta a la pregunta "¿Para qué son las guerras?", impensable en el Romancero, en el Diario, en la Apoteosis o en la Patrie guerrière, señala con nitidez los límites del "amor santo" de Araceli: todos los hombres son hermanos, pero las guerras de las naciones para "quitarse unas a otras algún pedazo de tierra" lo echa todo a perder. La distancia entre el nacionalismo humanitario de la Primera Serie y el nacionalismo militarista del Diario o del Romancero es notable, lo que hace comprender la inconveniencia de convertir a Galdós en un predicador del nacionalismo sin especificar, por ejemplo, que no se trata del "nacionalismo integral" ("beligerante, expansivo, intolerante") que en forma de verdadera explosión de "imperialismo nacional" se desarrolla en Europa y América durante las décadas comprendidas entre 1870 y 1890 (Hayes 1966:123-152), esto es, durante las mismas décadas en que se escriben y se publican las cinco series de Episodios Nacionales

(1873-1912) cuyos narradores se singularizan precisamente por la crítica de lo que Santiuste llama "nacionalismo épico", patriotismo con "son de trompetas y tambores"

4. La interrupción del relato heroico de las luchas de dos naciones por el relato de las luchas interiores de su oscuro protagonista no es percibida negativamente en la Primera Serie. Ella reivindica, por el contrario, el derecho de la historia privada, de los asuntos de interés íntimo, a ocupar un lugar también destacado en los relatos de historias públicas, de dramas nacionales. Narra las derrotas y las victorias de los españoles, pero también los triunfos morales de Araceli sobre la ambición y la soberbia (La corte de Carlos IV), sobre la pasión heroica (Trafalgar), sobre la transgresión romántica (Cádiz) o sobre el deseo de aventuras (La batalla de los Arapiles). La importancia narrativa de las historias privadas en las novelas de la Guerra de Independencia se percibe en toda su intensidad sólo cuando se recuerda la lectura que postula el carácter esencialmente épico de la Primera Serie. Los exponentes de dicha tesis olvidan que el Episodio evoca la Epopeya sólo para distanciarse de la mitología que convierte la muerte del semejante en tiempo festivo y el honor de la patria en valor supremo. Las historias de Agustín y María, de Leocadia Sarriera y Manuel Montoria, de Andrés y Siseta, de Nomdedéu y Josefina, de Inés y Santorcáz o de Araceli y el niño abandonado, no son el "fondo novelesco" de los Episodios ni un mero artificio narrativo a través del cual la imaginación galdosiana intenta lograr el sueño imposible de construir una "historia integral". Representan, sobre todo, la irrupción en la escena de la escritura de las diferentes formas de amor que la epopeya

excluye o censura cuando por ellas los defensores de la religión (épica cristiana) o de la patria (épica nacionalista) olvidan el honor y la gloria. La reducción del Episodio a la Epopeya ilumina la lección patriótica de la escritura galdosiana, pero vela su inscripción transgresiva dentro del discurso que percibe la guerra como fuente de "poesía singular". La historia del soldado que contempla el retrato de su amada mientras se produce la batalla de Bailén; la historia del patriota que no quiere morir sin más y que renuncia a su función militar cuando debe mandar la ejecución del padre de su amada; la historia de la madre que no se resigna con la muerte gloriosa de su hijo; la historia del sargento que se rebela interiormente contra las leyes de la guerra; la historia de los patriotas que sueñan con la paz; la historia del padre que quiere librar a su hija de los horrores de la guerra; la historia del oficial que siente piedad por el traidor que todos desprecian y, por último, la historia de la hija que lucha con la sola fuerza de su amor contra el odio de su padre revolucionario, demuestran que la Primera Serie se singulariza precisamente por liberarse de la censura o represión temática ejercida por los textos cuyos narradores afirman que Venus y Amor no alcanzan parte donde sólo domina el iracundo Marte, que no es cosa justa hablar de suavidades en la aspereza o que nadie debe mostrar tristeza por los guerreros que mueren heroicamente. Zaragoza, Bailén y Gerona representan de modo ejemplar el nuevo relato de guerra escrito por Galdós. Ninguno es una novela con "todas las características propias de la epopeya" , "un poema épico más que nada" o una narración donde todo "aparece deslucido, sin importancia" frente a los ideales patrióticos. Las historias de amor narradas en estos textos "ponen en riesgo"

la unidad narrativa de Zaragoza, por ejemplo, sólo cuando la temática de la Primera Serie se reduce a la materia de la "historia patrioter". No sucede lo mismo cuando se los lee como textos en los cuales los valores de la guerra son criticados por los valores del amor. No es Aita Tettauen la primera novela de Galdós en la cual la "guerra va contra la Humanidad, como el amor en favor de ella". La inversión axiológica que convierte dicho Episodio en el contrate texto de la Epopeya está nítidamente prefigurada en la serie narrativa cuyos narradores rechazan en la historia y en el discurso el predominio ostentoso de las voces guerreras y sugieren, mediante el uso paródico del discurso idealizador de la poesía épica, que la muerte airada del semejante es materia horrorosa de Bestiario y no de Epopeya.

La guerra representa, según Caillois, el paroxismo de la existencia en las sociedades modernas, la fase de extrema tensión en la que se destruye brutalmente el círculo de libertad que cada uno procura para su placer y que respeta en su vecino; en la que se interrumpen las querellas de los amantes; en la que se arruina indistintamente la inquietud y la placidez, no subsistiendo nada que sea privado; en la que la ciudad, antes tolerante, indulgente y cuidadosa de hacerse olvidar, exige los bienes, el tiempo, la fatiga y la sangre de los ciudadanos (Caillois 1946:82-83). La descripción es utilísima porque explicita sociológicamente el carácter específico de la temática que Galdós dramatiza literariamente en pleno siglo XIX. Los Episodios narran, sin duda, historias de patriotismo y de heroísmo, pero la importancia dada a estos temas no debe hacer olvidar que la serie inaugural también narra historias que desenmascaran la guerra como poder espantoso que interrumpe, eclipsa o

hace desaparecer lo más "noble y hermoso" que dignifica al hombre. Los temas de los combatientes-monstruos, del naufragio y de los corazones osificados; el sistema analógico que equipara los horrores de la guerra con los horrores del infierno y de la pesadilla; la parodia que representa las ambiciones de la escala superior mediante las ambiciones de la escala inferior, evidencian, entre otros, que la materia predominante del Episodio es la que destruye el mito, constitutivo de la Epopeya, según el cual la guerra es el reino de lo bello y de lo noble. El resumen, sinécdoque o signo de la guerra narrada en la Primera Serie y del discurso que la narra debe hacer percibir la importancia histórica y literaria de la rebelión del Episodio contra la represión temática ejercida por la Epopeya. Esa sinécdoque es, sin duda, la historia del niño abandonado en Zaragoza. En ella se resumen las voces que exaltan el valor supremo de los intereses heroicos (gloria, destrucción del enemigo, honor) y a la vez las que exaltan los valores supremos que la guerra interrumpe, mata o hace desaparecer: los del individuo (creación, amor, paz oscura) y los de la humanidad (paz de las naciones, compasión, respeto del semejante).

5. Sería mistificador, sin embargo, destacar únicamente la dimensión liberadora de los Episodios que rechazan la jerarquía temática de la Epopeya, pues ellos también se singularizan por su carácter intensamente represivo. El estudio de los ceremoniales de expulsión (muerte de Lord Gray, suicidio de Antón Trijueque), de desvalorización verbal (Napoleón-Ogro-Gran Rata, conspiradores monstruos repugnantes, Antón Trijueque-monstruo-ogro-demonio), de conversión en la muerte (Santorcaz, Nomdedéu), de renuncia a la quimera (Gabriel Araceli), de

distanciamiento irónico (Miss Fly, el Gran Capitán. Diego de Rumbiar), de separación textual (parodia del discurso épico y del discurso romántico), demuestran, sin lugar a dudas, que la reivindicación de las voces amorosas desvalorizadas en la Epopeya tiene un envés represivo: la censura de los deseos que perturban la paz internacional (pasión de gloria y de conquista), las relaciones sociales (instinto de supervivencia, voces del cuerpo, egoísmo extremo), la concordia nacional (ansia de poder, codicia, ansia de grandeza), la armonía social (pasión revolucionaria) el orden político (pasión conspirativa, deseo destructivo del "vulgo"), la mediocridad áurea (amor al peligro o aventura), la honra familiar (deseo libertino) o el discurso realista (fascinación romántica). En La fontana de oro, El audaz, La desheredada, Fortunata y Jacinta, Nazarín o Aita Tettuaen, los personajes poseídos por el deseo peligroso son las heroínas y héroes novelescos. En la Primera Serie, por el contrario, los protagonistas se singularizan por reprimir en sí mismos o reprimir en los demás los deseos perturbadores. Las hazañas de Inés en La corte de Carlos IV (censura de la ambición de Gabriel), en Cádiz (censura del Burlador, represión del deseo de transgresión de Araceli) o en La batalla de los Arapiles (conversión del réprobo mediante el amor) y las hazañas de Araceli en Trafalgar (triunfo sobre la fascinación heroica), en La corte de Carlos IV (triunfo sobre la ambición y la soberbia), en El 19 de marzo y el 2 de mayo (participación con repugnancia en la conspiración de Aranjuez), en Cádiz (triunfo sobre la rebeldía romántica) o en La batalla de los Arapiles (atracción y rechazo de la imaginación novelesca), evidencian con nitidez cuál es el anverso de la dimensión liberadora de estos Episodios: la represión,

la exclusión, la censura. El miedo a los deseos socialmente peligrosos, perturbadores.

La interpretación de la primera serie como escritura que somete los deseos peligrosos a ceremonias de expulsión permite distinguir los límites dentro de los cuales el Episodio otorga dimensiones épicas a las "tormentas populares". La ira de la multitud es "sublime" cuando su fin es la defensa de la nación, pero es "monstruosa" cuando su fin es perturbarla. El 19 de marzo y el 2 de mayo representa de modo paradigmático este contraste entre deseos creadores y deseos destructores. El narrador percibe la conspiración de Aranjuez como materia de bestiarío y la insurrección de Madrid como materia de epopeya trágica. Su estrategia narrativa tiene por objeto distinguir precisamente entre el pueblo-héroe y el pueblo-monstruo. Los Episodios constituyen, según Beyrie (1980:156), un inmenso folletín, una gran novela de aventuras, pero también un manual de educación cívica y política. Esto es efectivo. Las novelas de la Primera Serie son textos que tienen un sentido patriótico y a la vez político. Su lección es doble. Todo estudio que destaque lo uno y no lo otro quedará necesariamente incompleto. Las historias que muestran al pueblo como héroe contribuyen a consagrar en España el mito patriótico de la nación invencible o del héroe numantino. Las historias que lo muestran como monstruo abominable contribuyen, en cambio, a difundir el mito de la incapacidad del pueblo airado para ser juez en la España de la Primera República y de la Restauración. Las reformas políticas grandes pueden ser conseguidas a veces "por la espada en manos de un hombre de genio; pero el fuego en manos del vulgo, jamás". Araceli-Galdós no es sólo un fiel guardián de la memoria

de la patria (Alvar 1970:178). También es un liberal burgués que inscribe en su narración el miedo que presidió fundamentalmente la acción burguesa en el período revolucionario de 1868-1874 y que condicionó, según Jutglar (1969,II:26) el gran repliegue del último cuarto del siglo XIX.

6. Casaldueiro señala en 1951 que Galdós ve la guerra con "ojos modernos", es decir, que no advierte en ella nada heroico. Hoy es posible completar ese juicio afirmando que Galdós es el novelista español del siglo XIX que narra la guerra moderna sin velar su carácter de guerra moderna. Los autores del Diario y del Romancero, por ejemplo, disimulan o enmascaran la metamorfosis que consagra el término de la guerra heroica. El poder destructor de la artillería y la infantería, el predominio de la "desmandada bala", la eficacia incontrastable de la fuerza de la pólvora, no logran destruir la convicción de estar en el tiempo del combate leal, de estar protagonizando "hechos inmortales" que resucitan en el presente los prodigios narrados en los poemas épicos. La Primera Serie muestra que ya no es posible convertir las "carnicerías" en materia de Epopeya (historias de proezas logradas con el valor del brazo, crisol de valentía). Evoca el poema épico sólo para evidenciar su imposibilidad en la época en que los progresos de la ciencia y de la industria permiten las destrucciones masivas, con menos riesgos para los ejecutantes; en que la victoria depende, ante todo, del poderío destructor de las máquinas y de la capacidad para producirlas (Caillois 1975:146).

El fanatismo de la nación armada ("grandes y chicos, ricos y pobres"); la insurrección, martirio y muerte de civiles; el exterminio sin

piedad de los enemigos vencidos; la guerra de guerrillas; los sitios por fuego y por hambre; los horrorosos encuentros de masas de combatientes; la muerte del héroe por "guerrero invencible"; el incendio del espacio por lluvia de disparos; la impotencia de la fuerza del brazo para luchar contra la fuerza de la pólvora; la transformación del pacífico y callado planeta en la morada del trueno y del rayo, son, entre otros, los temas de la Primera Serie que destruyen la mitología predominante en la Epopeya. Galdós no es un gran novelista por escribir con todas las características de la epopeya sino por haber percibido que utilizar las convenciones de ese tipo de discurso para narrar la guerra moderna (imperio de la desmandada bala) es un completo anacronismo. La preferencia por los combates singulares, la identidad guerra-fiesta o guerra-torneo, la alabanza de los héroes sin miedo y sin reproche, el motivo de la muerte bella, el relato gozoso de los combates, la exaltación de las armas nobles, los protagonistas que saben usar de la victoria "ilustrándola más con la clemencia", permiten narrar de modo verosímil los combates regidos por los mitos caballerescos (lucha leal), pero no el tipo de contienda en que la guerra pierde toda su medida y se muestra "pura de toda escoria estética o moral, exenta de los menores escrúpulos, cuidadosa únicamente del éxito y ocupada tan solo en aniquilar" (Caillois 1946:100). Las palabras del narrador que dice "la lucha, mejor dicho, la carnicería" y no "ha sucedido una cosa horrible...ha ocurrido una cosa heroica, debo decir" señalan lo que hace imposible la reducción del Episodio a la Epopeya: la guerra es el reino del desorden y de la transgresión ("mejor dicho":"cosa horrible") y no el reino de lo noble y de lo bello ("debo decir":"cosa heroica").

7. Padría terminar estas conclusiones hablando, por ejemplo, del idealismo galdosiano, pues la Moral y el Derecho, representados en la Primera Serie por el repudio de la guerra y por la idea de una Policía de las Naciones, no han logrado hasta ahora someter la conducta de los hombres al "cauce de las relaciones internacionales pacíficas" (Araujo 1957:389-410). O recordar las palabras de Lenin (1916) contra los "quejumbrosos pequeños burgueses para los que la guerra sólo es horror y espanto y que se asustan del uso de las armas, de la muerte" (Rühle 1963:165) y las de Caudwell sobre el pacifismo como "doctrina típicamente burguesa" o "credo del ultraindividualismo y del egoísmo" (Caudwell 1970:59-85). No es esto, sin embargo, lo que quiero destacar en el novelista de la guerra nacional sin merced. Su pacifismo puede ser burgués o puede ser ineficaz, pero tiene absoluta vigencia en la época en que las armas modernas, convertidas en hiperbólicas, tienen el poder para destruir el linaje humano. El repudio de la guerra es uno de los temas más urgentes de nuestro tiempo. En el (des)concierto de las voces guerreras del siglo XX resulta sorprendente la lucidez con que Nomdedéu-Galdós denuncia en el drama Gerona (1893) lo que reprime en la novela Gerona : la mitología antihumana del militarismo.

Y yo, que nada soy, triste átomo del vulgo . . . protesto de este horrendo martirio; pueblos, naciones, vidas mil sacrificadas a la soberbia y al lauro militar...Hablaré al general, hablaré ante el héroe, ante el tirano..." (Gerona, Acto III, Escena XVI, O.C., VI:645).

BIBLIOGRAFIA SELECTA

- Alarcón, Pedro Antonio de. 1943. Diario de un testigo de la guerra de Africa. En Obras Completas. Madrid: Fax.
- Alberti, Rafael. 1979. "Un episodio nacional: Gerona". En Benito Pérez Galdós. Ed. Douglass M. Rogers. Madrid: Taurus Ediciones, S. A.:367-378.
- Alonso, Cecilio. 1971. Literatura y poder. Madrid: Comunicación, Serie B.
- Alvar, Manuel. 1970. "Novela y teatro en Galdós". En Prohemio, I: 158-202.
- Alleman, Beda. 1978. "De l'ironie en tant que principe littéraire". Poétique, núm. 36:385-399.
- Andrenio. 1918. Novelas y novelistas. Madrid: Editorial Calleja.
- Aranguren, José Luis. 1963. Ética y política. Madrid: Editorial Guadarrama.
- Araújo, Orestes. 1957. Sociología de la guerra. Montevideo: Editorial Martín Bianchi Altuna.
- Arnáiz Amigo, Palmira. 1980. "En torno a la I serie de los Episodios Nacionales de Galdós y La guerra y la paz de Tolstoy". En Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, II. Salamanca: Gráficas Cervantes, S. A.:113-133.
- Artola, Miguel. 1953. Los afrancesados. Madrid: Sociedad de Estudios, Publicaciones.
- _____. 1959. Los orígenes de la España Contemporánea. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- _____. 1964. "La guerra de guerrillas". En Revista de Occidente, núm. 10:12-43.
- _____. 1974. La burguesía revolucionaria (1808-1874). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Ayala, Francisco. 1974. La novela: Galdós y Unamuno. Barcelona: Editorial Seix Barral.

- Barbusse, Henri. 1917. El fuego en las trincheras. Madrid: Rafael Caro Raggio, Editor.
- Barth, Hans. 1973. Masa y mito. Chile: Editorial Universitaria.
- Baroja, Pío. 1914. El escuadrón del Brigante. Madrid: Rafael Caro Raggio, Editor.
- Barthes, Roland. 1970a. "El discurso de la historia". En Estructuralismo y literatura. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión: 37-50.
- _____. 1970b. S/Z. Paris: Du Seuil.
- Bataillon, Marcel. 1921. "Les sources historiques de Zaragoza". En Bulletin Hispanique, XXIII:129-141.
- Bédier, Joseph, ed. 1960. La Chanson de Roland. Paris: L'Édition d'Art H. Piazza.
- Berceo, Gonzalo de. 1913. El sacrificio de la misa. Edición de Antonio G. Solalinde. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Bergamín, José. 1957. La corteza de la letra. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.
- Berkowitz, H. Chonon. 1948. Pérez Galdós. Spanish Liberal Cruzader. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bersani, Leo. 1975. "Le réalisme et la peur du désir". En Poétique, núm. 22:177-195.
- Beyrie, Jacques. 1980. Galdós et son mythe. Tome II. Lille: Université de Lille III.
- Blanco Aguinaga, Carlos y otros. 1979. Historia social de la literatura española. Madrid: Editorial Castalia.
- Blanquat, Josette. 1969. "José F. Montesinos, Galdós". En Bulletin Hispanique, Tome LXXI, núm.3-4:633-646.
- Bly, Peter A. 1983. Galdós's Novel of the Historical Imagination. Great Britain: Redwood Burn Ltd.
- Booth, Wayne C. 1973. The Rhetoric of Fiction. Chacago: The University of Chicago Press.
- Bosh, Rafael. 1967. "Galdós y la teoría de la novela de Lukács". En Anales galdosianos, II:169-183.
- Bouthoul, Gaston. 1951. Les guerres. Paris: Payot.

- Busquets, Julio. 1982. Pronunciamientos y golpes de Estado en España. Barcelona: Editorial Planeta.
- Bury, John. 1971. La idea del progreso. Madrid: Alianza Editorial.
- Caillois, Roger. 1946. Fisiología de Leviatán. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____. 1975. La cuesta de la guerra. México: Fondo de Cultura Económica. (Primera edición en francés: 1963).
- Cansino-Assens, Rafael. 1916. Estética y erotismo de la muerte. Estética y erotismo de la guerra. Madrid: Renacimiento.
- Cardona, Rodolfo. 1968. "Apostillas a los Episodios Nacionales de B. P. G., de Hans Hinterhäuser". En Anales galdosianos, III: 119-142.
- Carr, Raymond. 1966. Spain 1808-1936. Oxford: Clarendon Press.
- Casalduero, Joaquín. 1951. Vida y obra de Galdós (1843-1920). Madrid: Editorial Gredos.
- _____. 1970-1971. "Historia y novela. Trayectoria de un conflicto". En Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 250-252:135-142.
- _____. 1977. "Los Episodios Nacionales dentro de la unidad de la obra galdosiana". En Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Madrid: Editora Nacional: 135-143.
- Castro, Américo. 1967. "La palabra escrita y el Quijote". En su Hacia Cervantes. Madrid: Taurus Ediciones, S. A.:359-419).
- Caudwell, Cristóbal. 1970. Una cultura moribunda: la cultura burguesa. México: Editorial Grijalbo.
- Cervantes, Miguel de. 1955. Don Quijote de la Mancha. Barcelona: Editorial Juventud.
- Clarín. 1967. La Regenta. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Colin, Vera. 1970. "Tolstoy and Galdós'Santiuste: Their Ideology on War and Their Spiritual Conversion". En Hispania, Vol.53, núm. 4:836-841.
- Comellas, José Luis. 1958. Los primeros pronunciamientos en España. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Corona, Carlos. 1957. Revolución y reacción en el reinado de Carlos IV. Madrid: Rialp.

- Chamberlin, Vernon A. 1977. "El interés soviético por los Episodios y novelas (1935-1940)". En Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Madrid: Ed. Nacional:144-151.
- Dennis, Ward H. 1968. Pérez Galdós: a Study in Characterization. "Episodios Nacionales": First Series. Madrid.
- Dérozier, Albert. 1970-1971. "El 'pueblo' de Pérez Galdós en La fontana de oro". En Cuadernos Hispanoamericanos, núms.250-252:285-311.
- Devoto, Daniel. 1974. "Novela, historia y alegoría en Cádiz". En su Textos y contextos. Madrid. Editorial Gredos:336-393.
- Díez-Echarri, Emiliano y José María Roca Feanquesa. 1979. Historia de la literatura española e hispanoamericana. Madrid: Aguilar S. A. de Ediciones.
- Domínguez Jiménez, Josefina. 1977. "Gerona Episodio Nacional y Gerona Drama". En Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Madrid: Editora Nacional 152-163.
- Doroso, Armando. 1925. Dostoievski Renán Pérez Galdós. Madrid: Editorial "Saturnino Calleja", S. A.
- Dunmore, Spencer. 1972. Después del bombardeo. Buenos Aires: Emecé Editores, S. A. (Primera Edición en inglés: 1971).
- Dumézil, Georges. 19868. Mythe et épopée. Paris: Gallimard.
- _____. 1971. El destino del guerrero. México: Siglo XXI Editores, S. A. (Primera edición en francés: 1969).
- Enguñados, Miguel. 1979. "Mariclió, musa galdosiana". En Benito Pérez Galdós. Edición de Douglas M. Rogers. Madrid: Taurus Ediciones, S. A.:427-436.
- Eoff, Sherman. 1965. "Galdós y los impedimentos del realismo". En Hispanófila, núm. 24:25-34.
- Ercilla, Alonso de. 1962. La Araucana. Texto anotado y prologado por Florencia Grau. Barcelona. Editorial Iberia.
- Escoiquiz, Juan de. 1957. Memorias. En Memorias de tiempos de Fernando VII. Edición y estudio preliminar de Miguel Artola. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles:3-152.
- Ferrer, Benimeli, A. 1979. "La masonería en las dos primeras series de los Episodios Nacionales de Galdós". En Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, I, Salamanca: Gráfica Cervantes, S. A. :60-118.

- Ferrerías, Juan Ignacio. 1976. "Los cinco protagonistas de los Episodios Nacionales". En The American Hispanist, vol. I, núm.5:12-15.
- _____. 1979. "Una estructura galdosiana de la novela histórica". En Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, I. Salamanca: Gráfica Cervantes, S. A.:119-127.
- Ferrero, Guglielmo. 1931. La fin des aventures. Paris.
- Finley, M. I. 1966. El mundo de Odiseo. México: Fondo de Cultura Económica. (Primera edición en inglés:1954).
- García López, José. 1961. Historia de la literatura española. Barcelona: Editorial Vicens Vives.
- García Lorenzo, Luciano E. 1970-1971. "Bibliografía galdosiana". En Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 250-252: 758-799.
- García-Pelayo, Manuel. 1959. El reino de Dios, arquetipo político. Madrid: Revista de Occidente.
- Gilman, Stephen M. 1952. "Realism and the Epic in Galdós' Zaragoza". En Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntigton. Wellesley:171-192.
- _____. 1981. Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887. New York: Princeton University Press.
- Gimeno Casalduero. 1955. "Una novela y dos desenlaces: La fontana de oro". En Atenea, núm.88:6-8.
- Girard, René. 1963. Mentira romántica y verdad novelesca. Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. (Primera edición en francés: 1961).
- Glasser, Ronald. 1972. 365 días. Barcelona: Editorial Pomaire.
- Glendinning, Nigel. 1970. "Psychology and Politics in the First Series of the Episodios Nacionales". En Galdós Studies. Edición de J. E. Varey. London: Tamesis Books Limited.
- Glucksmann, André. 1969. El discurso de la guerra. Barcelona: Editorial Anagrama. (Primera edición en francés: 1968).
- Gogorza Fletcher, Madeleine. 1966. "Galdós in the Light of Georg Lukács' Historical Novel". En Anales galdosianos, I:101-105.
- _____. 1968. "Alfred Rodríguez and the Episodios of Galdós". En Alles galdosianos, III:179-183.

- _____. 1974. "Galdós". En su The Spanish Historical Novel:1870-1970. London: Tamesis Books Limited:11-50.
- Gómez de la Serna, Gaspar. 1952. "El Episodio Nacional como género literario". En Clavileño, III:21-32.
- Gómez Galán, Antonio, 1969. "Wellington y los Episodios Nacionales de Galdós". En Arbor, núms. 285-286:37-49.
- Gullón, Ricardo. 1966. Galdós, novelista moderno. Madrid: Editorial Gredos.
- _____. 1970. Técnicas de Galdós. Madrid: Taurus Ediciones, S. A.
- _____. 1972. "Los Episodios: la primera serie". En Philological Quarterly, LI, 1:292-312.
- _____. 1979. "La historia como materia novelable". En Benito Pérez Galdós. Edición de Douglass M. Rogers. Madrid: Taurus Ediciones, S. A.:379-402.
- Phillippe, Hamon. 1972. "Pour un statut sémiologique du personnage" En Littérature, núm. 6:86-110.
- _____. 1973. "Un discours contraint". En Poétique, núm.16:411-445.
- _____. 1977. "Texte littéraire et métalangage". En Poétique, núm. 31:261-284.
- _____. 1982. "Texte et idéologie". En Poétique, núm. 49:102-125.
- Hayes, Carlton J. H. 1966. El nacionalismo una religión. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. (Primera edición en inglés: 1960).
- Hegel, G. W. F. "Poesía épica". En su Estética, II. Madrid: Daniel Jorro, Editor:307-397. (Primera edición en alemán: 1835).
- Hinterhäuser, Hans. 1963. Los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós. Madrid, Editorial Gredos. (Primera edición en alemán: 1961.).
- Hoar, Leo J. 1970-1971. "Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870, por Benito Pérez Galdós, un cuento extraviado y el posible prototipo de sus Episodios Nacionales". En Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 250-252:312-335.
- Horowitz, Irving Louis. 1960. La idea de la guerra y la paz en la filosofía contemporánea. Buenos Aires: Ediciones Galatea Nueva Visión. (Primera edición en inglés: 1957).
- Houssaye, Henri. 1913. La patrie guerrière. Paris: Libraires Éditeurs.

- Howard, Michael. 1983. La guerra en la historia europea. México: Fondo de Cultura Económica. (Primera edición en inglés: 1976).
- Jaeger, Werner. 1967. Paideia: los ideales de la cultura griega. México: Fondo de Cultura Económica. (Primera Edción en alemán: 1933).
- Jost, François. 1969. "La tradition du Bildungsroman". En Comparative Literature, núm. 2:97-115.
- Jover Zamora, José María. 1970. "Edad Contemporánea". En Introducción a la historia de España. Barcelona: Editorial Teide:509-921.
- Jutglar, Antoni. 1969. Ideologías y clases en la España contemporánea. 2 Tomos. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo.
- _____. 1970-1971. "Sociedad e historia en la obra de Galdós". En Cuadernos hispanoamericanos, núms. 250-252:242-255.
- _____. 1971. La España que no pudo ser. Barcelona: DOPESA.
- Kattan, Olga. 1970-1971. "Madrid en Fortunata y Jacinta y en La lucha por la vida". En Cuadernos hispanoamericanos, núms. 250-252: 546-578.
- Kohn, Hans. 1949. Historia del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica (Primera edición en inglés: 1944).
- Kristeva, Julia. 1976. Le texte du roman. Paris: Mouton.
- Lagos, Ramona. 1981. "El incumplimiento de la programación épica en La Araucana". En Cuadernos americanos, núm. 5:157-191.
- Larrea, Elba M. 1964. "Epica y novela en Zaragoza". En Revista hispánica moderna, XXX:261-270.
- Lefebvre, Georges. 1965. Napoléon. Paris: Presses Universitaires de France.
- Le Gentil, Pierre. 1955. La Chanson de Roland. Paris: Hatier-Boivin.
- Letourneau, Ch. 1895. La guerre dans les diverses races humaines. Paris: Vigot Frères, Editeurs.
- Lewis de Galanes, Adriana. 1968. "La epopeya de Juan Particular: Primera y Segunda Serie de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós". En Kentucky Romance Quarterly, Vol.XV, núm. 4: 295-317.
- Lida, Clara F. 1968. "Galdós y los Episodios Nacionales: una historia del liberalismo español". En Anales galdosianos. III:61-77.

- Lidski, Paul. 1971. Los escritores contra la comuna. México: Siglo XXI Editores, S.A. (Primera edición en francés: 1970).
- López-Morillas, Juan. 1972. Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Louis-Lande L. 1876. "Le roman patriotique en Espagne: Episodios Nacionales de B. Pérez Galdós". En Revue des deux mondes, XIX: 934-945.
- Lovett, Gabriel H. 1969. "Some Observations on Galdós' Juan Martín el Empeinado". En Modern Language Notes, Vol, 84, núm. 2:196-207.
- Lukács, Georg. 1966a. Teoría de la novela. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX (Primera edición en alemán:1920).
- _____. 1966b. La novela histórica. México: Ediciones Era (Primera edición en alemán: 1955).
- Lloréns, Vicente. 1968. "Galdós y la burguesía". En Anales galdosianos, III:51-59.
- _____. 1970-1971. "Historia y novela en Galdós". En Cuadernos hispanoamericanos, núms. 250-252:73-82.
- Manfred, A. y N. Smirnov. 1969. La revolución francesa y el imperio de Napoleón. México: Editorial Grijalbo.
- Maistre, J. de. 1815. Les soirées de Saint-Pétersbourg. Tome deuxième. Paris: Librairie Garnier Frères.
- Michael, Ian, ed. 1978. Poema de Mio Cid. Madrid: Editorial Castalia.
- Montesinos, José F. 1968. Galdós, I (II: 1969, III:1972). Valencia: Editorial Castalia.
- Navarro González, Alberto. 1977. "Los Episodios extractados por Galdós". En Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Madrid: Editora Nacional:164-176.
- Oakesmith, John. 1919. Race and Nationality. An Inquiry into the Origin and Growth of Patriotism. New York: Stokes.
- Olson, Paul. 1970. "Galdós and History". En Modern Language Notes, LXXXV:274-279.
- Ortega y Gasset, José. 1963. Meditaciones del Quijote. Madrid: Revista de Occidente (Primera edición: 1914).
- Pattison, Walter T. 1970. "The Præhistory of the Episodios Nacionales". En Hispania, vol. 53, núm. 4:857-863.

- Pavón, Jesús. 1944. Las ideas y el sistema napoleónico. Madrid. Instituto de Estudios Políticos.
- Pi y Margall, Francisco y Francisco Pi y Arsuaga. 1902. Historia de España en el siglo XIX, I. Barcelona: Miguel Seguí, Editor.
- Pérez Galdós, Benito. _____. Obras Completas. Introducción, biografía notas y censo de personajes galdosianos por Federico Saínz de Robles. Seis Tomos: I, 1962 (6º ed.); II, 1962 (5º ed.); III, 1963 (5º ed.); IV, 1954 (3º ed.); V, 1961 (3º ed.); VI, 1961 (4º ed.). Los tomos I, II y III son los Episodios Nacionales. Los tomos IV y V las novelas. El tomo VI comprende novelas, teatro y miscelánea.
- _____. 1970. La fontana de oro. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. 1970-1971. Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870. En Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 250-252:336-339.
- _____. 1972. Ensayos de crítica literaria. Selección, introducción y notas de Laureano Bonet. Barcelona: Ediciones Península.
- Real Academia Española. 1970. Diccionario de la Real Academia Española. 19ª edición. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- Regalado García, Antonio. 1966. Benito Pérez Galdós y la novela histórica (1868-1912). Madrid: Insula.
- Remarque, Erich María. 1981. Sin novedad en el frente. Barcelona: Editorial Bruguera (Primera edición en alemán: 1929).
- Ricard, Robert. 1935. "Note sur la genèse de Aita Tettauen de Galdós". En Bulletin Hispanique, núm. 37:473-477.
- Rodríguez, Alfredo. 1963. "Shakespeare, Galdós y Zaragoza". En Cuadernos hispanoamericanos, núm. 166:89-98.
- _____. 1964. "Galdós' Use of the Classics in Zaragoza". En Modern Language Notes, núm. 79:211-213.
- _____. 1967. An Introduction to the "Episodios Nacionales" of Galdós. New York: Las Americas Publishing Co.
- _____. 1978. "Cervantes, Lord Byron y Galdós". En su Estudios sobre la novela de Galdós. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A.:3-11.
- Rodríguez Puértolas, J. 1975. Galdós: Burguesía y revolución. Madrid: Ediciones Turner.
- Rogers, Paul Patrick. 1929. "Galdós Suggested a League of Nations".

- En Hispania, vol. XII, núm. 5:465-467.
- _____. 1954. "Galdós and Tamayo's Letter-Substitution Device". En Romanic Review, XLV:115-120.
- Rojas Ferrer, Pedro. 1965. Valoración histórica de los "Episodios Nacionales" de B. Pérez Galdós. Cartagena: Baladre.
- Rosales, J. Abel. 1888. La apoteosis de Arturo Prat y de sus compañeros de heroísmo muertos por la Patria el 21 de mayo de 1879. Santiago de Chile: Imprenta de los Debates.
- Rufo, Juan. 1948. La Austriada. En Poemas épicos, II. Prólogo y catálogo de Cayetano Rosell. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Rühle, Jürgen. 1963. Literatura y revolución. Barcelona: Luis de Co-raet Editor.
- Sackett, Theodore. 1968. Pérez Galdós. An Annotated Bibliography. New México: The University of New México Press.
- Sáinz de Robles, F. C. 1962. "Don Benito Pérez Galdós. Su vida. Su obra. Su época". En Obras completas, I. Madrid: Editorial Aguilar.
- Sarrailh, J. 1921. "Quelques sources du Cádiz, de Galdós". En Bulletin hispanique, XXIII:33-48.
- Scraibman, José. 1962. "Patria y patriotismo en los Episodios Nacionales, de Galdós". En Boletín informativo del Seminario de Derecho Político, núm. 27:71-86.
- _____. 1976. "Espacio histórico/ espacio literario en Gerona". En The American Hispanist, (november, 1976):4-7.
- Seco Serrano, Carlos. 1970-1971. "Los Episodios Nacionales como fuente histórica". En Cuadernos hispanoamericanos, núms. 250-252:256-284.
- Shoemaker, William H. 1962. Los prólogos de Galdós. México: Ediciones de Andrea.
- Soto Román. 1981. "La formación del héroe (A propósito de los Episodios Nacionales)". En Acta literaria, núm. 6:57-78.
- Tasso, Torcuato. 1776. La Gerusalemme liberata. Paris.
- Todorov. Tzvetan. 1970. Introduction a la littérature fantastique. Paris: Editions du Seuil.

- _____. 1978. Les genres du discours. Paris: Éditions du Seuil.
- Triviños, Gilberto. 1980a. "Los relatos de relatos". En Estudios Filológicos, núm. 15:145-178.
- _____. 1980b. "Texto y contratexto en Boquitas Pintadas". En Posdata, núm. 2:28-32.
- Varey, J. E. 1970. "Galdós in the Light of Recent Criticism". En Galdós Studies. Edición de J. E. Varey. London: Tamesis Books Limited:1-35.
- Vázquez Arjona, Carlos. 1926. "Cotejo histórico de cinco Episodios Nacionales, de Benito Pérez Galdós". En Revue hispanique, LXVIII: 321-551.
- _____. 1931. "Un episodio nacional de Benito Pérez Galdós: El 19 de marzo y el 2 de mayo (cotejo histórico)". En Bulletin hispanique, XXXIII:116-139.
- _____. 1932. "Un episodio nacional de Galdós: Bailén. Cotejo histórico". En Bulletin of Spanish Studies, IX:116-123.
- _____. 1933. "Introducción al estudio de la primera serie de los Episodios Nacionales, de Pérez Galdós". En PMLA, XLVIII:895-907.
- Vega, Inca Garcilaso de la. 1956. La Florida. México: Biblioteca americana (Primera edición: 1605).
- Vicens Vives, J. 1960. Aproximación a la historia de España. Barcelona: Editorial Teide.
- Vilar, Pierre. 1979. Historia de España. Barcelona: Editorial Crítica (Primera edición en francés: 1963).
- Voltaire. s.f. Diccionario Filosófico, Iv. Valencia: F. Samperre, Editor.
- White, Hayden. 1980. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality". En Critical Inquiry, núm. 7:5-27.
- Woodbridge, Hensley C. 1970. "Benito Pérez Galdós: A selected Annotated Bibliography". En Hispania, vol.53, núm. 4:899-971.
- Ynduráin, Francisco. 1970. Galdós entre la novela y el folletín. Madrid: Editorial Taurus.