LA HISTORIA Y LA LENGUA EN LA PRIMERA SERIE DE LOS *EPISODIOS NACIONALES* DE GALDÓS

DIANE F. UREY
Illinois State University

Los *Episodios nacionales* de Galdós constituyen un medio idóneo para el estudio de la relación entre la historia y la lengua, o sea, entre la interpretación del pasado y el sistema significativo que la expresa. Desde la Primera Serie (1873-1875) se ve como quien fue renombrado durante toda su vida como «el autor de los *Episodios nacionales*» llegaba a un perfecto balance entre la expresión artística y lo expresado. Galdós llevó al lector a examinar críticamente su propia historia reciente. A la vez le hizo capaz de apreciar las novelas posteriores, como *El amigo Manso*, que hoy se llaman «metaficcionales». Lo que quizá no se ha demostrado definitivamente es que la metaficción reconocida en las *Novelas contemporáneas* se observa también en las obras más tempranas de Galdós. Como acertó Alfredo Rodríguez, con los primeros *Episodios nacionales* Galdós revitalizó y revolucionó al lector español, hasta entonces acostumbrado a folletines y malas traducciones.[1] Esta reeducación del público se debe en gran parte a una sutil comprensión de la relación paradójica e inextricable entre el discurso histórico y el discurso ficcional.

Un ejemplo entre muchos de esta mezcla inextricable de discursos lingüísticos se encuentra en un personaje del primer *episodio*, Marcial, el viejo marinero que muere en la batalla de Trafalgar. Marcial, «el mareante viejo»,[2] es amigo de don Alonso, el amo decrépito del narrador. El adjetivo «mareante» hace del personaje una metáfora para su propia narrativa, desde que su lenguaje es «marean-

1. Alfred RODRÍGUEZ, *An Introduction to the «Episodios Nacionales» of Galdós*, Nueva York, Las Américas, 1967, p. 104.

2. Cito de Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, vol. 1 (ed. Federico Carlos Sainz de Robles), Primera edición, 3ª reimpresión, Madrid, Aguilar, 1979, p. 186.

te» en su confusión constante de términos y definiciones. El proceso de leer a Marcial viene a ser una especie de navegación mareante por las imágenes verbales que crean su carácter. Esta lectura mareante refleja la batalla de Trafalgar misma, el viaje quijotesco de España.

Marcial, don Alonso, y, naturalmente, el joven protagonista desdoblado en narrador, Gabriel Araceli, ven la próxima batalla como una oportunidad de gloria, para sí mismos tanto como para España, puesto que esperan estar en la embarcación, al menos como observadores. Pero doña Francisca, mujer de don Alonso, no es una lectora quijotesca y hace burla de sus expectaciones. Además atribuye las aspiraciones de don Alonso, tanto como la situación precaria de España, a Napoleón y los malos gobernantes de España. Pero los jefes del Estado no tienen toda la culpa de los deseos quijotescos de don Alonso, sino también la tiene Marcial, como dice doña Francisca: «La culpa de tu obstinación en ir a la escuadra... la tiene el picarón de Marcial, ese endiablado marinero... con su pierna de palo, su brazo roto, su ojo de menos y sus cincuenta heridas» (186). Como «pícaro», Marcial, el hombre roto llamado «medio hombre», establece uno de los muchos paralelos importantes a Gabriel, que, como varios críticos han observado, es una figura picaresca, y que, a su edad, tampoco es todo un hombre. Puesto que Gabriel tiene la función doble de ser narrador y objeto narrado de su texto, es una metáfora para el texto mismo. A causa de su paralelismo con Gabriel, Marcial también es una metáfora para el texto *Trafalgar*. Los varios paralelos establecidos entre Gabriel, Marcial, el acto de narrar, y el texto narrado subrayan la cualidad metaficcional de este primer *episodio*.

La descripción inicial que Gabriel nos ofrece de Marcial contiene un enfoque metaficcional en el acto de representar:

> Marcial (nunca supe su apellido), llamado entre los marineros «Medio hombre», había sido contramaestre en los barcos de guerra durante cuarenta años. En la época de mi narración, la facha de este héroe de los mares de lo más singular que puede imaginarse. Figúrense ustedes, señores míos, un hombre viejo... con una voz ronca..., que no se parecía a la de ningún habitante racional de tierra firme, y podrán formarse idea de este personaje, cuyo recuerdo me hace deplorar la sequedad de mi paleta, pues a fe que merece ser pintado por un diestro retratista. No puedo decir si su aspecto hacía reír o imponía respeto creo que ambas cosas a la vez, y según como se le mirase (187-188).

Palabras como «figurar», «imaginar», y las asociadas con la pintura subrayan el aspecto representacional de la descripción. El énfasis sobre la singularidad de Marcial sugiere la diferencia entre esta figura y otras, más realistas. Por toda la serie se ve el uso del término «singular» para señalar una representación no convencional. Tales figuras no comunes, como Marcial, forman obstáculos a una lectura «natural» del mundo representado en *Trafalgar* y llaman la atención

del lector más al acto de representar que al mundo representado. Tanto como Gabriel o la España creada en los *Episodios*, Marcial es literalmente una figura, una creación lingüística que sólo parece tener vida. La perspectiva ambivalente que Gabriel tiene de marcial —como don Quijote, inspira risas y respeto— refleja el retrato ambivalente de todos los personajes y sucesos en la Serie. Como *Don Quijote*, los *Episodios nacionales* tratan del proceso constantemente cambiable de la perspectiva misma. Todo es, «según como se la mirase».

Hay muchas maneras en que Marcial viene a ser una metáfora para la metáfora predominante del texto, Gabriel. Las referencias repetidas a su cuerpo desfigurado y amputado hacen de él un corolario literal de la ilusión figurativa de realidad creada por el personaje/narrador Gabriel. Gabriel se crea por medio de sus propias palabras, pero no es un ser viviente. Además la atención a la singularidad de la voz de Marcial forma una analogía a la voz de Gabriel que domina y crea estos textos. Las analogías y diferencias entre estas dos voces, la voz escrita y la voz hablada, sirven como claves metaficcionales a la lectura de la Primera Serie.

Vemos del pasaje citado arriba que Marcial y Gabriel son parecidos porque ninguno tiene apellido. La manera sumamente artificiosa de crear un apellido para Gabriel en el quinto episodio, *Napoleón en Chamartín*, señala otro paralelo ambivalente entre los dos personajes. Entre burlas y veras Gabriel adquiere un apellido. Por medio de la fabricación de documentos escritos viene a llamarse Araceli, obteniendo en cierto modo una identidad convencional. En la otra mano, Marcial, representante de la voz hablada, nunca posee tal identidad convencional, y así de una manera más parece «medio hombre».

Estos paralelos entre los dos personajes se extienden a otras metáforas claves de la Serie. Gabriel y Marcial son asociados con la mar, y por eso reflejan la asociación entre el texto y un viaje marítimo. Tal asociación recuerda el concepto clásico de un poema, y de la vida de un hombre, como un viaje: [3]

> Puede decirse que su vida era la historia de la Marina española en la última parte del siglo pasado y principios del presente; historia en cuyas páginas gloriosas acciones alternan con lamentables desdichas. Marcial había navegado... en heroicos y desgraciados barcos que, al parecer derrotados con honra o destruidos por la alevosía, sumergieron con sus viejas tablas el poderío naval de España (188).

La vida de Marcial es una metáfora para la historia reciente de España hasta Trafalgar, mientras la vida de Gabriel es una metáfora para la historia desde 1805 hasta 1813. Como metáforas para la historia, no sólo comentan sobre el pasado sino muestran la función de la metáfora como figura retórica. Los térmi-

3. Ver el ensayo brillante de Manfred FRANK acerca de estos conceptos tradicionales: «The Infinite Text», *Glyph Textual Studies 7*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980, pp. 70-101.

nos «vida», «historia de la Marina española», «gloriosas acciones» y «lamentables desdichas» en el pasaje son intercambiables sobre las «páginas» de aquella historia y esta novela. Los viajes de Marcial, sobre barcos heroicos o desgraciados, forman una analogía al viaje de la nave de España en cuyas tablas se escriben los altibajos del poder. La oscilación entre palabras como honor y gloria y las que sugieren desgracias prefigura las contradicciones y alternaciones entre las palabras y perspectivas contradictorias que crean las versiones y los personajes de la Serie en total. Los paralelos entre Marcial y Gabriel, dos pícaros sin apellidos, abarcan las varias versiones de la historia de España, la noción de la vida como un viaje o batalla marítimo, y esas historias, vidas, viajes y batallas como textos escritos, sean páginas o tablas.

Don Alonso también forma una analogía con la historia, y por extensión, a esta novela histórica. Gabriel nos da una crónica de las batallas en que participó: las de 1748, 1775, 1782 y 1793, y, finalmente la de San Vicente en 1797. Alonso se jubila después de esta batalla; así su representación de la historia náutica termina con la primera memoria que tiene Gabriel, de la cual éste forma su primera imagen de sí mismo. La carrera de don Alonso fue una serie de honores y fracasos, glorias y vergüenzas (186-187), como fue la de Marcial y como será la de Gabriel hasta 1813. Los tres personajes también se parecen porque la idea de la batalla de Trafalgar les da nueva vida. La anticipación de don Alonso «parecía rejuvenecerle» (187); Marcial, «aquel resto glorioso de un héroe», «sintió renacer en su pecho el amortiguado entusiasmo» (188). Los ancianos hablan «así de las noticias recibidas como las propias sensaciones, refiriendo hecho pasados» (188). Su rejuvenecimiento recuerda la del narrador «resucitado» En el capítulo 1. Allí el viejo Gabriel se compara a un «viejo verde» que se imagina joven al recordar, o mejor crear, su versión de *Trafalgar*. La reiteración de la ancianidad de Alonso y Marcial, y la mención constante a que es un Gabriel viejo que narra su juventud, llama la atención siempre a la tarea quijotesca de estos personajes.

En el capítulo 4 se hace aún más explícita la función de Marcial como metáfora para Gabriel y *Trafalgar*:

> Se me había olvidado decir que Marcial, como casi todos los marinos, usaba un vocabulario formado por los más peregrinos terminachos, pues es costumbre en la gente de mar de todos los países desfigurar la lengua patria hasta convertirla en caricatura. Observando la mayor parte de las voces usadas por los navegantes, se ve que son simplemente corruptelas de las palabras más comunes, adaptadas a su temperamento arrebatado y enérgico, siempre propenso a abreviar todas las funciones de la vida, y especialmente el lenguaje (188-189).

La voz de este hombre amputado, abreviado, es una figura de la narrativa, una abreviación necesaria e inevitable de los sucesos de 1805. Y, como cual-

quier novela o historia tiene, por definición, una relación figurativa, literalmente distorsionada, al pasado o al mundo real, Marcial es una figura que desfigura sus propias palabras. Es una imagen metaficcional de los niveles múltiples entre sucesos y su interpretación, narración y lectura. Juega con los modos convencionales de significación lingüística, y por consecuencia su lenguaje cuestiona todas las convenciones narrativas, sea de la ficción o de la historia.

La reciprocidad entre la voz de Marcial y la de Gabriel, viene a ser más y más explícita cuando Gabriel sigue describiendo su lenguaje singular: «Marcial, como digo, convertía los nombres en verbos, y éstos en nombres... Asimismo aplicaba el vocabulario de la navegación a todos los actos de la vida, asimilando el navío con el hombre, en virtud de una forzada analogía entre las partes de aquél y los miembros de éste» (189). Las conversiones, asimilaciones y analogías de Marcial ilustran el proceso significativo del lenguaje en general: el lenguaje sólo puede sugerir un significado por medio de las relaciones entre palabras asociadas, muchas veces arbitrariamente. Y su sistema de asociaciones entre hombres y navíos abarca la metáfora de literatura como viaje náutico. Marcial como personaje, medio hombre, o imagen verbal, constituye, desde luego, un símbolo del texto *Trafalgar*.

De la misma manera que el lector intenta descifrar el sentido de la novela, Gabriel intenta descifrar el lenguaje de Marcial:

> Para él el corazón, residencia... del heroísmo, era el «pañol del viscocho»... ¿Quién podría comprender lo que significaban «patigurbiar», «chingurría» y otros feroces nombres...? Yo creo, aunque no lo aseguro, que con el primero significaba dudar, y con el segundo, tristeza. La acción de embriagarse la denominaba de mil maneras distintas..., al decir «ponerse la casaca» por emborracharse, quería significar Marcial una acción común y corriente entre sus enemigos. A los almirantes extranjeros les llamaba con estrafalarios nombres, ya creados por él, ya traducidos a su manera, fijándome en semejanzas de sonido... a Collingwood [le llamaba] «el tío Calambre», frase que a él le parecía exacta traducción del inglés...; a Calder [le nombraba] «el tío Perón», porque encontraba mucha relación entre las dos voces; y siguiendo un sistema lingüístico enteramente opuesto, designaba a Villenueve... con el apodo de «Monsieur Corneta», nombre tomado de un sainete a cuya representación asistió Marcial... tales eran los disparates que salían de su boca, que me veré obligado, para evitar explicaciones enojosas, a sustituir sus frases con las usuales cuando refiera las conversaciones que de él recuerdo (189).

Este pasaje está repleto de términos describiendo los procesos significativos: nombrar, denotar, traducir, sustituir, relacionar, representar. El desfigurado sistema lingüístico de Marcial, no es, al final, más que una exageración de cualquier proceso significativo, por aparentemente convencional o natural. Las traducciones o sustituciones que Gabriel emplea para describir su lenguaje en palabras más convencionales son figuraciones y representaciones también, sin una

diferencia cualitativa. Los varios niveles de traducción y sustitución aquí se multiplican cuando Gabriel dice al lector, en la última palabra del párrafo, que ese texto es un recuerdo también. Marcial, como metáfora de un hombre y de un barco, crea metáforas de esas metáforas. A su vez, Gabriel convierte el discurso de Marcial en su propio texto, que es tanto la identidad verbal de Gabriel protagonista como su versión, o historia, de Trafalgar. Las extravagancias lingüísticas de Marcial quizás hacen aparecer más serio el discurso de Gabriel. Sin embargo, ambos discursos son igualmente juguetones; por toda la Serie, por todo el texto de Gabriel, la «lengua patria» se convierte en caricatura.

El capítulo 1 de *Trafalgar* describe los juegos de guerra marítima de Gabriel y sus amigos; en el capítulo 4 Alonso y Marcial juegan a la guerra también:

> Marcial imitaba con los gestos de su brazo y medio la marcha de las escuadras, la explosión de las andanadas; con su cabeza, el balance de los barcos combatientes...; con su lengua estropajosa, los juramentos y singulares voces del combate y como mi amo le secundase en esta tarea con la mayor gravedad, quise yo también echar mi cuarto a espadas... remedé con la cabeza y los brazos la disposición de una nave... Mi respetable amo, el mutilado marinero, tan niños como yo en aquella ocasión, no pararon mientes en lo que yo hacía... ¡Cuánto me he reído después recordando aquella escena... por lo que respecta a mis compañeros en aquel juego, que el entusiasmo de la ancianidad convierte a los viejos en niños, renovando las travesuras de la cuna al borde mismo del sepulcro! (193-194).

Estas conversiones de hombres en naves, de ancianos en jóvenes, y de las ilusiones de la memoria en novela histórica, demuestran cómo *Trafalgar* es siempre un juego de lenguaje, oscilando entre lo cómico y lo serio.

El pasaje citado no sólo recuerda los primeros juegos del niño Gabriel y también su rejuvenecimiento como narrador en el capítulo 1, sino que prefigura la batalla de Trafalgar. Durante la narración de aquella batalla hay numerosas comparaciones entre la guerra y el juego, haciendo que aquellas palabras sean intercambiables. Por ejemplo, en el capítulo 14, Gabriel se duerme, rendido:

> Durante el sueño..., agitado por las imágenes y pesadillas propias de la excitación de mi cerebro, sentía el estruendo de los cañonazos, las voces de la batalla, el ruido de las agitadas olas. Al mismo tiempo soñaba que yo disparaba las piezas...
>
> Yo tenía bajo mi insignia como unos mil navíos..., y se movían a mi antojo... como los juguetes con que mis amigos y yo nos divertíamos en los charcos de la Caleta.
>
> Mas, al fin..., estas glorias se desvanecieron; lo cual..., nada tiene de extraño, cuando vemos que también las reales se desvanecen. Todo se acabó cuando abrí los ojos y advertí mi pequeñez, asociada con la magnitud de los desastres... Pero, ¡cosa singular!, despierto, sentí también cañonazos; sentí el espantoso rumor de la refriega y gritos... (236)

Su percepción de batalla, sonidos y glorias son singularmente similares, tanto si sueña, recuerda, o percibe directamente. Las equivalencias entre su pasado y su presente, sus impresiones racionales e irracionales y la reciprocidad entre la guerra y un juego implicada por tales equivalencias, ilustran la cualidad impresionista del episodio entero. Sean las reflexiones del niño Gabriel, o las aparentemente objetivas de un narrador maduro, todas son, igualmente, una serie de asociaciones verbales cuya grandeza o pequeñez depende, «según se las mirase».

Las asociaciones y sustituciones inevitables que el lector hace entre los juegos y batallas, ficciones e historias, cuestionan y subvierten un sentido univocal de la gran batalla marítima. El lector tendrá que preguntarse si Trafalgar no es tanto un juego como aquellos juegos tempranos. La anticipación entusiasta de la batalla por tres hombres infantiles forma un contraste irónico a su desenlace lamentable. La ironía de la leyenda de esa «derrota gloriosa» en Trafalgar se sugiere, quizás, en la conclusión cómica a la escena que la prefigura.

Siguiendo la escena de hombres jugando a barcos, doña Francisca entra en la habitación mientras Gabriel, ignorando su presencia, continúa el juego

> Ella se negó a mi furiosa, y sin previo aviso me descargó en la popa la andanada de su mano derecha...
> ... yo, caminando a la cocina, lloroso y avergonzado, después de arriada la bandera de mi dignidad...; doña Francisca..., dándome caza y poniendo a prueba mi pescuezo con los repetidos golpes de su mano. En la cocina eché el ancla, lloroso, considerando cuán mal había concluido mi combate naval (194).

Gabriel es aquí como Lazarillo del «Segundo Tratado». Como demuestra Sieber, al final Lazarillo no puede seguir con su decepción del clérigo avaro porque pierde el control de la creación ficcional. En este momento de *Trafalgar*, Gabriel deja que Marcial y Alonso controlen el cuento de hombres y barcos, y no parece poder mantener la distinción entre su ser ficcional/juguetón y su ser literal. A causa de su inhabilidad de controlar la alternancia entre esos dos seres, recibe un castigo literal y siente vergüenza a causa de una ficción que no fue de su creación. Para crear una identidad estable, de honor, que él controle, como sucede al final de la Serie, tiene que aprender a controlar su propia identidad verbal.[4]

En el pasaje citado los «juegos heroicos» de Gabriel resultan en una derrota vergonzosa por manos de doña Francisca, que ciertamente no ve en él ninguna dignidad a respetar. Este episodio cómico prefigura la fuga vergonzosa de Gabriel de la casa de don Alonso después del matrimonio de su adorada Rosita. Su

4. Harry SIEBER, *Language and Society in «La vida de Lazarillo de Tormes»*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 30. Ver también su capítulo 2 para un análisis del episodio en el *Lazarillo*.

vergüenza es como la de don alonso que vuelve a casa humillado y quebrado después de la batalla; y el ya roto Marcial muere durante la batalla, sin poder reconciliar sus ideales con su realidad: «Marcial hubiera tomado por su cuenta de buena gana la empresa de servir una de las piezas de cubierta; pero su cuerpo mutilado no era capaz de responder al heroísmo de su alma» (220). Sin embargo, Marcial muere con honor en el barco hundido, como el histórico Churruca; los dos demuestran la contradicción entre la entereza del espíritu y la debilidad del cuerpo. De Churruca se lee que «el cañón le alcanzó en la pierna derecha, con tal acierto, que casi se le desprendió... Su espíritu se rebelaba contra la muerte, disimulando el fuerte dolor de un cuerpo mutilado» (234). En términos parecidos se describe el «singular atrevimiento... [que] se llevó a cabo en un buque desarbolado» (236-237); Marcial describe el *Rayo* que «tiene mala andadura..., y parece que está cojo, tuerto y manco, como yo» (240), y el narrador dice que «se ven la dolorosa precisión de amputar... [los mástiles], quedándose sin miembros por salvar la vida» (244). Estos barcos y hombres no son enteros; son amputados y desarticulados, como el proceso del discurso, diferente y diferido de la realidad.

Los hombres y navíos constituyen signos de honor en el momento en que se descomponen. El énfasis sobre la amputación también sugiere los procesos metonímicos y metafóricos de la narración. Los hombres son intercambiables con barcos, sea por las asociaciones metafóricas de la narrativa o por juegos literales. Pero los dos son siempre imágenes verbales de este discurso lingüístico. La amputación de partes de esos hombres y aquellos barcos demuestra metaficcionalmente que sólo son hombres a medias o ilusiones de barcos. En otras palabras, no son verdaderos; son imágenes que parecen existir a causa de los procesos asociativos y desasociativos del texto. Sin embargo estos imágenes son parte de la vida, la única parte de la realidad que se puede percibir de veras.

De esta manera las heridas de los hombres y los barcos representan paradójicamente su honor. La amputación de una parte implica el honor de la totalidad. Así se puede obtener honor en triunfo o derrota, vida o muerte, «según como se le mirase». La batalla de Trafalgar termina en desastre y humillación para la España que dejó que Francia controlara el juego de la guerra; pero la versión histórica oficial es de un suceso de honor y gloria. En la versión histórica de Galdós, el entusiasmo se trueca en desesperación y gloria en derrota para Gabriel; Marcial, Alonso y todos los Quijotes y la España quijotesca al final del primer *episodio*. Cuando España decide dirigir su propio curso, como en la guerra contra Napoleón, por fin puede recapturar su propia identidad nacional. Igualmente al final de la Serie Gabriel cobra para sí una identidad de honor y heroísmo, porque ha aprendido a controlar el juego de lenguaje que constituye su texto. Ésta es la lección que Gabriel imparte al lector que lee de Gabriel, España, y últimamente, de sí mismo en el proceso de leer.

Los *Episodios nacionales* son una serie de versiones e impresiones señalan-

do una realidad que se percibe siempre desfigurada y a una distancia. Mientras el lector considere algunas versiones, como las de Marcial y Alonso, como menos veraces o dignos de confianza que otras, a causa de las múltiples exhibiciones metaficcionales de la narrativa nunca puede olvidar que cada aspecto de estas obras son representaciones, ficciones. Para poner más de relieve la lección ofrecida al lector, Gabriel se olvida, frecuentemente al principio de la Serie, que lo que narra tiene que ser una ficción. Lee las representaciones de otros literalmente, como en sus juegos con Marcial y Alonso. Cuando lo hace, con las consecuencias inevitables de humillación y vergüenza, demuestra al lector el peligro de leer la ficción como la realidad, sea de hombres vueltos en barcos, sea de un impulso idealista y quijotesco como un curso efectivo de acción. Los *Episodios nacionales* siempre demuestran que cualquier versión —sea de novela o histórica— no es otra cosa que una interpretación más, una parte de una totalidad que nunca se puede recapturar, si existiera originalmente.