

LA NOVELA HISTÓRICA COMO DISCURSO SOCIAL: *EL EQUIPAJE DEL REY JOSÉ*

Ramón Espejo-Saavedra

Empezar a escribir la segunda serie de los *Episodios nacionales* constituía un reto muy particular para Galdós. Implicaba la recreación de una época de la historia nacional, la del romanticismo liberal, cuyas relaciones con la situación contemporánea del autor resultaban todavía bastante ambiguas. Enemigo mortal de lo que él consideraba las exageraciones políticas y estéticas de la época romántica, Galdós, sin embargo, reconocía su importancia como ejemplo de la compenetración de literatura y política que él mismo intentaba lograr mediante su larga serie de novelas históricas. La figura de Salvador Monsalud, protagonista de la segunda serie y representante del tópico “conspirador romántico,” le dio la oportunidad de aprovechar la relación dialógica establecida con su público a través de artículos y novelas anteriores para escribir sobre la relación entre el individuo y la historia nacional, una relación mantenida mediante un proceso de negociación semiótica en el cual la literatura juega un papel primordial. Dentro de este contexto, *El equipaje del rey José*, el primer volumen de la segunda serie, constituye una reinterpretación del romanticismo histórico y literario para hacer resaltar la dependencia de algunas de las nociones fundamentales del liberalismo burgués, tales como la libertad y el papel histórico del individuo, de una lucha social constante. Al ser la meta fundamental de los *Episodios* fomentar y sostener esa lucha, la novela constituye un comentario metatextual sobre su propia razón de ser.

En 1870, al principio de su carrera como novelista, Galdós publicó el ensayo largo titulado “Observaciones sobre la novela contemporánea en España.” Justamentepreciado por la crítica como testamento insustituible de la concepción que tenía el autor de su propia misión literaria y del estado de las letras en su época, sólo recientemente ha sido analizado como bosquejo temprano de todo un sistema estético (Rodgers 1987). Las agudas observaciones de Rodgers (36-39) nos ayudan a percibir hasta qué punto creía Galdós en la necesidad de utilizar la imaginación creativa para fomentar los ideales krausistas de razón y progreso a través de la literatura. Al mismo tiempo, tanto el tono como la estructura del argumento de las “Observaciones” revelan una evaluación astuta de la literatura romántica y de sus descendientes literarios como discursos públicos de vasta influencia social.

Al repasar la historia reciente de la novela española, Galdós comenta: “Hemos hecho algo en la novela romántica, que ya está mandada recoger, y en la legendaria y maravillosa, cuyo prestigio desciende notablemente; pero la novela de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en que vivimos, nos está vedada” (“Observaciones” 116). Hasta aquí la opinión conocida del autor que reconoce brevemente la calidad de algunas pocas obras de la época romántica para luego enfatizar su inutilidad como modelo literario para el análisis de la vida contemporánea. Dos páginas después arremete violentamente contra los

que siguen cultivando esta especie de literatura, y en particular los que siguen la moda literaria extranjera, “peste nacida en Francia, y que se ha difundido con la pasmosa rapidez de todos los males contagiosos” (“Observaciones” 118). Está claro que el éxito estrepitoso de estas obras no tiene una relación casual con la vehemencia del ataque. La narración de corte romántico, cuyo triunfo total en el mercado español a mediados del siglo XIX nos ha demostrado en detalle Juan Ignacio Ferreras,¹ representa para Galdós el acceso directo a un público amplio que necesita cultivar para su nueva novela realista. Aunque de propósito totalmente opuesto al de Galdós, la novela que ataca es el mejor ejemplo de su época del modo en que el discurso literario puede llegar a influir en la manera de pensar y de comportarse de un sector grande de la sociedad.

Al final de la misma sección del ensayo, Galdós termina con un párrafo que, aunque claro en intención y propósito, resulta un tanto ambiguo en la exposición:

La verdad es que existe un mundo de novela. En todas las imaginaciones hay el recuerdo, la visión de una sociedad que hemos conocido en nuestras lecturas y tan familiarizados estamos con ese mundo imaginario que se nos presenta casi siempre con todo el color y la fijeza de la realidad, por más que las innumerables figuras que lo constituyen no hayan existido jamás en la vida. (“Observaciones” 118)

Éste es el “mundo de novela” que Galdós tratará de reemplazar sistemáticamente por uno construido a base de personajes y hechos tomados de la vida diaria del público lector burgués. Sin embargo, al comentar el efecto producido en el público por Velázquez, antepasado plástico del ideal “realista” de Galdós, llega a una conclusión desconcertante por su semejanza a la descripción anterior: “Los apasionados de Velázquez se han familiarizado de tal modo con los seres creados por aquel grande artista, que creen haberlos conocido y tratado, y se les antoja que van Esopo, Menipo, y el Bobo de Coria andando por esas calles mano a mano con todo el mundo” (“Observaciones” 119). Aun reconociendo las intenciones ideológicas de Galdós, la semejanza clara entre estas dos descripciones, una supuestamente del arte “romántico” y la otra del arte “realista,” deja clara la intuición de que se trata, sobre todo, de la sustitución de un código semiótico convencional por otro, sustitución que puede formar la base de una nueva concepción del mundo social. La estética romántica es peligrosa desde el punto de vista de Galdós, porque es tan capaz como la realista de determinar la concepción del mundo de sociedades enteras. La exageración del ataque estético se basa en el poder real del lenguaje y, en particular, del discurso literario para influir en el público lector.

Cinco años después de publicar las “Observaciones,” Galdós se encontraba ya establecido como escritor de novelas históricas con un público fiel. La primera serie de los *Episodios nacionales* había sido un éxito rotundo, y se preparaba para narrar con detenimiento una época de la literatura y la historia nacional que todavía constituía la base de la experiencia literaria de la mayoría de sus lectores. Contando con esta experiencia intertextual, Galdós pudo intentar una reinterpretación de la figura del revolucionario romántico desde la perspectiva de una estética realista capaz de explorar la relación ambigua pero vital que existe entre la conciencia individual y la variedad de discursos públicos que constituyen la base de la organización social. El texto resultante es un híbrido que utiliza la estructura y las

técnicas de la novela romántica para explorar el poder de múltiples sistemas semióticos, entre ellos el discurso literario, para determinar la relación entre el individuo y la sociedad que lo rodea.

El texto de la novela, considerado como acto discursivo, representa una transformación semiótica de múltiples textos anteriores.² Por lo tanto, es en el proceso de esta transformación donde hay que buscar las claves de su significado. La novela nos cuenta la formación de un conspirador romántico durante los últimos meses de la ocupación de España por parte de los franceses. La figura del romántico exaltado que emprende una lucha a muerte con la sociedad de su época recordaría a cualquier lector contemporáneo de las novelas anteriores de Galdós al protagonista de su segunda novela, *El audaz*.³ Subtitulada *Historia de un radical de antaño*, esta novela gira alrededor de una revolución liberal ficticia planeada por Martín Muriel, representante temprano del romanticismo revolucionario. En esta primera encarnación, Galdós, a pesar de la simpatía que muestra en el retrato del personaje y de su lucha imposible contra las fuerzas reaccionarias de la sociedad, se distancia irónicamente del deseo desenfrenado que Muriel tiene de destruir el orden social, y de esta manera el novelista defiende los ideales de razón y progreso que forman la base de su postura ideológica, mezcla de liberalismo conservador y krausismo idealista.⁴ Muriel aparece como un personaje dominado por una obsesión incontrolable: “El espíritu revolucionario, explosión de la conciencia humana, se mostró en él rudo, implacable, radical, sin la depuración que después han traído el estudio y el mejor conocimiento del hombre” (30). El tono condescendiente del narrador lo sitúa a una distancia cómoda de Muriel, desde la cual puede emitir un juicio frío e irónico sobre el fracaso histórico de las tendencias revolucionarias del liberalismo romántico. Por muy noble que sea la figura del romántico revolucionario, representa una opción política poco práctica para su época. La escena final de la novela, en la cual Muriel acaba en un manicomio balbuciendo frases revolucionarias y recreando episodios de la Revolución francesa, es una caricatura política encaminada a subrayar la necesidad de una reforma más gradual apoyada en la razón y el amor como el único camino seguro hacia el futuro político de la nación.

En contraste con la fácil alegoría política de *El audaz*, se percibe una transformación profunda en la figura del revolucionario romántico desde las primeras páginas de *El equipaje del rey José*, transformación señalada por el modelo genérico escogido para la presentación del personaje. Frente a los “vastos planes de destrucción” que constituyen la razón de vivir de Muriel casi desde el momento en que aparece, Monsalud se describe como: “barbilampiño y un poco calenturiento, con singular expresión de ansiedades inmensas o de aspiración insaciable en los grandes ojos negros” (13). Aunque se habla de los malos efectos que ha tenido la soledad en su carácter, la naturaleza de su “aspiración insaciable” se revela como totalmente opuesta a la violenta obsesión política de Muriel: “No faltaba ciertamente en su corazón el sentimiento de la patria; pero estaba ahogado y sofocado por el precoz desarrollo de otro sentimiento más concreto, más individual, más propio de su edad y de su temple: el amor” (14). Las aspiraciones de Monsalud se reducen a la esfera de la vida privada y de las relaciones sentimentales. Lejos de contemplar una revolución violenta, su pasión no lleva a la acción concreta, sino que se difumina en una nube poética.

El patrón según el cual Galdós ha construido este personaje parece menos histórico

que literario: es la figura tópica del buen salvaje que aparece en la literatura romántica desde Rousseau hasta *El diablo mundo* de Espronceda como contraste irónico a la corrupción de la sociedad contemporánea.⁵ La alusión se hace incluso más patente, al considerar la ignorancia total de Monsalud en cuanto a la situación política de su momento histórico. Pertenece a un cuerpo militar afrancesado en España, y cuando llegan las noticias de la retirada de los franceses hacia el norte, la reacción de Monsalud muestra que su visión del mundo es ingenua en cualquier época, pero, sobre todo, en la época en que le ha tocado vivir. Contento de poder pasar por su pueblo y sin considerar el contexto político de la retirada, Monsalud piensa:

pasaré por la puebla de Arganzón, nuestra querida villa. [. . .] ya me parece que estoy entrando por la calle real; que me acerco a mi casa sin que mi madre lo sospeche; ya me parece que llego, empujo la puerta, y me presento dando gritos y porrazos. A mi madre se le cae la calceta de la mano, corre a echarse en mis brazos. (16)

Esta fantasía edénica de la vuelta al pueblo subraya la ignorancia de Monsalud, no sólo de los motivos políticos y militares de la retirada francesa, sino también de las tendencias políticas de su propia familia.

Si el significado de cualquier transformación semiótica reside, como sugieren Hodge y Kress, en la secuencia cronológica de sus etapas y no en el producto final (*Social Semiotics* 30-35), resulta importante preguntarse la razón por la cual Galdós cambió de táctica narrativa en la presentación del romántico revolucionario. Una respuesta obvia salta a la vista en cuanto se considera el género literario desde el punto de vista de su función como transmisor de códigos sociales.⁶ Como elemento fundamental del repertorio de la literatura romántica, la figura del inocente destruido por un mundo cruel e injusto representaba una tradición literaria y una manera de concebir al individuo dentro de la sociedad que para Galdós había degenerado en puro melodrama. Sin embargo, como nos indica Galdós mismo en sus artículos, este romanticismo trasnochado constituía la base de la experiencia literaria de sus propios lectores. En contraste con la diatriba política de sus obras anteriores, la utilización y transformación de un modelo genérico asociado con el romanticismo literario le daba la oportunidad de explorar la visión de la sociedad y del papel histórico del individuo desde dentro del imaginario social de sus lectores.

Resulta claro que Galdós se aprovechaba de sus modelos románticos para crear una oposición conceptual entre el código moral privado del protagonista y la serie de códigos sociales que se entrecruzaban para formar la estructura ideológica de la sociedad del momento. Desde el principio de la obra, esta oposición gira en torno a un objeto cuya importancia como representante y transmisor de todo un repertorio de mensajes ideológicos se le revela a Monsalud a lo largo del texto, hasta llegar a cambiar la percepción que tiene el lector de su identidad. Ese objeto es el uniforme de la guardia española, cuerpo militar creado por los franceses bajo el reinado de José Bonaparte, en la cual había entrado Monsalud por falta de dinero y perspectivas profesionales. Incluso en el ambiente cargado de peligro de los últimos momentos de la invasión francesa, Monsalud se niega a quitarse el uniforme por fidelidad

al juramento que había hecho y por un sentimiento de gratitud hacia el único grupo que le ofreció una manera de ganarse la vida al llegar a Madrid. Después de haber sido perseguido en la calle por afrancesado, Monsalud afirma tajantemente el valor de su propio código moral por encima de la opinión del populacho: “[no] abandonaré cobardemente a los que me han dado de comer [. . .] no tendría idea del honor, ni una chispa de vergüenza en mi alma, ni en mi corazón el sentimiento del deber, ni sería digno de que me mirasen los hombres” (34). A los dos lados de la oposición “identidad privada/identidad pública” se alinean los personajes para que queden claras las simpatías del autor y del lector implícito. Por un lado está el código moral individual de Monsalud, que comprende honestidad, justicia y fidelidad, y por otro lado está el oportunismo de Juan Bragas y la furia enloquecida del pueblo de Madrid.

Sin embargo, esta oposición un tanto fácil dura poco. Monsalud todavía no ha entrado en el curso de la historia nacional. Sólo llegará a participar en el desarrollo histórico de su país, al reconocer que ya ha aceptado un papel dentro de un sistema de significación social representado por el uniforme militar, un papel que determina su destino a pesar de sus deseos personales de paz y justicia. Ese reconocimiento constituye el paso hacia una estética plenamente realista, tal y como la ha definido Bajtín, para la cual la identidad individual se construye a base del reconocimiento de las voces de los demás, voces que a menudo se manifiestan mediante discursos institucionalizados de poder.⁷

La pérdida de la inocencia de Monsalud (y del lector que confiaba en una fácil explicación alegórica de los problemas del país) se lleva a cabo principalmente mediante dos escenas paralelas que sirven para hacer muy problemática la oposición entre moralidad individual y comportamiento social. La primera y quizás más importante tiene lugar precisamente cuando Monsalud vuelve al pueblo edénico de sus sueños, base de su sistema moral. Ante el miedo de su madre al verle en el uniforme francés, Monsalud intenta afirmar el valor de su carácter por encima de la red de connotaciones políticas y sociales que conlleva el traje: “Madre, soy yo, soy Salvador, el mismo de siempre, el hijo querido. ¿Por qué se ha asustado usted al verme? El vestido no hace al hombre” (45). El viejo refrán constituye para Monsalud una defensa basada en una sabiduría popular y milenaria que sirve para unirle a su madre y superar las categorías ideológicas del momento. El horror de los de su casa al ver el uniforme es una preparación para la escena central de la novela en la cual Monsalud aprende de una vez hasta qué punto su destino depende de la interpretación que los demás dan, no a su carácter ni a su sentido de la moralidad, sino a la serie de mensajes ideológicos codificados en el uniforme que lleva.

Esa escena ocurre en la casa de la novia de Monsalud, adonde va el protagonista por la noche para asegurarse de que por lo menos ella, meta de sus aspiraciones ideales y símbolo de su código personal de ética, lo sabe reconocer. Toda la escena es un comentario irónico sobre la afirmación anterior de que “el vestido no hace al hombre.” Mientras habla con Genara a través de la puerta de su jardín, aparece Carlos Navarro, guerrillero tradicionalista y pretendiente de Genara, con una linterna que ilumina el uniforme de Monsalud: “Lo primero en que se fijaron sus ojos fue en la gallarda persona del renegado, cuyo brillante uniforme reflejaba la luz de la linterna en los relucientes botones de cobre, en el águila, carrilleras, gola y cartera. Genara dio un grito agudísimo” (61). Poco antes, Genara

le había explicado a Monsalud la manera tajante en que el entorno ideológico se ha dividido mediante series opuestas de signos que señalan relaciones de poder y solidaridad, y que se resumen en lo que podría ser el lema del tradicionalismo intransigente del momento: “Nosotros somos Dios, Salvador, nosotros los españoles somos Dios y ellos el demonio, nosotros el cielo y ellos el infierno” (56). Ahora, en un instante, el amor idealizado que imaginaba Monsalud queda anulado por todo el odio en que se apoyan las luchas ideológicas de la época. Es el momento en el que el ejemplo exagerado de la propaganda tradicionalista sirve para demostrar lo que Hodge y Kress, siguiendo a Voloshinov, ven como la función principal de la comunicación significativa: el de establecer comunidades sociales marcadas por relaciones de poder relativo (*Social Semiotics* 40). La función ideológica supera la puramente poética o expresiva que imaginaba Monsalud, quizás con el lector ingenuo, capaz de creer en la validez absoluta de un código moral puramente personal basado en sueños edénicos. El vestido hace al hombre.

Es sólo ahora cuando Monsalud empieza a comportarse de una manera que lleva a Dendle a describirlo como: “Totally self-centered, emotionally unbalanced to the point of madness, undisciplined, in love with death” (*The Early Historical Novels* 156). Después de su experiencia con Genara, Monsalud vuelve delirante a su casa, su única comunicación verbal una repetición obsesiva de las categorías ideológicas que forman la base del mundo en el que se ha encontrado de repente: “¡Él guerrillero, yo francés!... ¡Yo francés, él guerrillero! ¡Él blanco, yo negro...! ¡Él cielo, yo tierra! ¡Si ese hombre fuera Dios, yo quisiera ser el demonio!” (68). El contraste entre la “pasión romántica” de Monsalud y el desequilibrio psicológico de Martín Muriel es marcado. La diferencia radica en la contextualización de la locura de Monsalud, para quien la propia identidad ha llegado a parecerle una cuestión menos de voluntad y carácter que de circunstancias sociales. Como sugiere Voloshinov, ya que el lenguaje, estructura mediante la cual el individuo se forma psicológicamente, constituye una red de significación construida para servir las necesidades de la comunidad, el valor del individuo depende del reconocimiento de su posición dentro de una estructura social e ideológica que lo sostiene (89). Lejos de ser la señal exterior de un defecto moral, reflejo simbólico un tanto pesado de una situación intolerable, como en el caso de Martín Muriel, la “locura” de Salvador Monsalud es una consecuencia directa de la dependencia de la identidad individual de unas estructuras semióticas de base social. Después de su encuentro con Genara y Carlos Navarro, Monsalud percibe su propia identidad como formada por una serie de oposiciones conceptuales imposibles de resolver en una perspectiva única frente al mundo. Su esquizofrenia es la de una sociedad polarizada por el conflicto político.

La reinterpretación que da Galdós de la tópica “pasión romántica” en esta obra lleva al lector a una reconsideración de la función del lenguaje en todos los niveles de la sociedad. El énfasis dado por Galdós al lenguaje como instrumento de poder y motivo de solidaridad dentro de distintos grupos sociales se extiende hasta lo más íntimo de la conciencia individual, donde la identidad personal se ve como una construcción hecha a base de los múltiples papeles sociales que juega el individuo. Desde este punto de vista, el lenguaje se caracteriza como el enlace más importante entre el individuo y la sociedad a su alrededor, el instrumento a través del cual se efectúa el cambio histórico. Sin embargo, de los varios discursos sociales que participan en la construcción del mundo social, existe uno, el de la

literatura misma, que ocupa un lugar privilegiado justo al final de la novela.

Después de su entrevista con Genara, Monsalud deambula medio borracho y perdido en una niebla esquizofrénica hasta la última escena, en la cual acepta su papel dentro del complejo ideológico absolutista del momento,⁸ lo cual constituye una nueva vuelta de tuerca para el lector que empezó la novela confiado en una división fácil entre un protagonista de moralidad intachable y un entorno social corrupto. Después de la retirada de las tropas francesas y el robo de su equipaje, Carlos Navarro y Genara se reúnen en el campo de batalla para jurarse amor eterno: “Dime una palabra y nuestro destino quedará fijado para siempre, y la noble pasión de mi alma satisfecha” (169). En ese preciso momento, una persona desconocida aparece para romper la escena idílica. La descripción merece citarse entera:

Alguien les miraba; frente a ellos y a distancia como de cuatro varas estaba una figura delgada y sombría, un hombre completamente vestido de negro, con la cabeza descubierta. Después de dar algunos pasos se detuvo. Tras él veíase una especie de choza formada por algunas cajas vacías, y en el angosto recinto, de tal manera formado, clareaba la llama de un hogar. (170)

La figura, claro está, es Monsalud, y la escena sirve una función doblemente significativa, según se mire desde una perspectiva intratextual o intertextual. Por un lado, es una inversión clara de la escena central de la novela en la que Carlos Navarro interrumpe la conversación entre Genara y Monsalud con una linterna que revelaba el uniforme de afrancesado de éste. Esta vez, las llamas que surgen de detrás de Monsalud sirven para subrayar el hecho de que la felicidad de Genara y Navarro se basa en la violencia y la intransigencia ideológica. Por otro lado, desde el punto de vista intertextual, la figura negra rodeada de llamas es un cliché obvio de la literatura romántica de la época. Galdós incluso se refiere a Monsalud como una “sombria figura” un poco más abajo.

Pocos años antes Galdós había censurado, precisamente, este tipo de efectismo exagerado en la literatura popular de la época por ser “frívolo y afrancesado” (Rodgers 35). Tampoco parece muy convincente la explicación de algunos críticos que lo ven como un intento poco logrado de dar cierto “aire de época” a la serie. Lo que se propone Galdós es mucho más interesante desde el punto de vista de la relación entre la caracterización del protagonista y la percepción del lector. Monsalud, al final de la novela, desaparece detrás de una identidad formada por la sociedad en que le ha tocado vivir. El cliché romántico, como punto culminante de la evolución personal de Monsalud, ejemplifica la manera en que las categorías simbólicas, mediante las cuales la sociedad se representa, crean el puesto que ocupa el individuo. Monsalud es como los demás lo perciben, y esa percepción constituirá la base de su poder político en el resto de la serie, donde aparecerá bajo la apariencia del conspirador romántico, una figura sombría que refleja más los miedos del absolutismo que el poder político de los liberales. La lucha final entre Monsalud y Carlos Navarro queda sin resolverse sólo en parte para enganchar al lector a que compre el siguiente *episodio*. Desde otro punto de vista que no hay que dejar de lado, la acción principal de la novela ha terminado cuando aparece Monsalud como encarnación de un cliché tanto literario como político e histórico.

El análisis del texto sería incompleto, sin embargo, si no se considerara la modalidad de la narración, o sea, la manera en que el narrador guía las reacciones del lector frente a los acontecimientos presentados.⁹ Puesto que el texto gira alrededor del poder del lenguaje para crear relaciones de poder y de solidaridad entre individuos y grupos sociales, resulta interesante investigar qué lazos de solidaridad afectiva se construyen en el texto entre narrador y lector. A primera vista, el texto parece jugar con las reglas genéricas de la literatura romántica para educar al lector acerca de la capacidad ideológica del lenguaje. Sin embargo, mirado más de cerca, se nota una ambigüedad clara frente a esta capacidad y sus consecuencias, tanto para el individuo como para la sociedad en general.

Como ya se ha visto, las primeras escenas de la novela establecen una oposición entre el código moral de Monsalud y la corrupción a su alrededor. A pesar del aprendizaje lingüístico e ideológico que desmienten esta fácil dicotomía a lo largo de la novela, el deseo de no caer en un relativismo moral absoluto se percibe claramente. La estrategia más importante empleada a lo largo del texto para mantener una relación de afinidad o de modalidad alta entre el lector y el código moral de Monsalud es el uso que hace Galdós de la historia de la familia de Monsalud como contrapunto a la historia de aprendizaje ideológico. Después de la primera entrevista con Genara, el enfoque de la narración cambia para revelarnos la historia de Fernando Garrote, cabecilla tradicionalista y antiguo calavera, cuyos pecados le llevaron a producir, entre otros, un hijo legítimo, Carlos Navarro, y un hijo ilegítimo, Salvador Monsalud. Esta aparente digresión tiene la función importante de establecer una alternativa posible, la de los lazos de sangre, a la red de constricciones ideológicas que parecen determinar el destino de Monsalud. La larga historia del pasado de Fernando Garrote, que lleva desde el capítulo XIII hasta el XXI, de su captura por los franceses y su arrepentimiento delante de su hijo ilegítimo ayudan al lector a interpretar el mundo social en que ha entrado Monsalud como una perversión de la realidad, una distorsión que se puede percibir sólo desde el punto de vista de una perspectiva moral fija.

Galdós mismo parece reconocer la manera en que ha tenido que forzar la estructura de su narración para asegurarse de la interpretación correcta de sus lectores, cuando dice al principio del capítulo XXI: “¡Cuántos habrá que al leer estas escenas que acabo de referir las hallarán excesivamente trágicas y tal vez exagerada la terrible pugna que en ellas aparece entre los lazos de la naturaleza y las especiales condiciones en que los sucesos históricos y las ideas políticas ponen a los hombres!” (128-29). Sin embargo, el final de la entrevista entre Fernando Garrote y Monsalud sirve para subrayar el poder de los discursos ideológicos por encima de cualquier lazo “natural.” Cuando Garrote se arrepiente de sus pecados y le confiesa su identidad a Monsalud en una cárcel francesa, la respuesta es tajante: “‘Señor Garrote, yo no tengo padre.’ Estas palabras atravesaron como una espada de hielo el corazón del desgraciado Navarro” (127). Si Galdós se siente obligado, por un lado, a presentar una alternativa moral a las exigencias de la ideología, por otro, se ve claramente cuál de las dos opciones tiene la ventaja.

La oposición extrema presentada por el texto entre unos principios morales vagamente definidos y un complejo ideológico de poderes absolutos tiene consecuencias conceptuales inesperadas. En particular, lleva a una valoración interesante de la desesperación característica del protagonista romántico. La escena central de la novela, comentada arriba,

en la que Genara acaba incitando a Navarro a que mate a Monsalud, termina con la humillación total de éste a manos del guerrillero. El arma que emplea Navarro es la opinión pública de los del pueblo de Monsalud. Destrozado por la traición de Genara, Monsalud le pide a Navarro que lo mate, pero éste se niega: “‘No quiero’ repuso Navarro con sequedad. Ya te he dicho que sigas tu camino—. Y luego con expresión de orgullo que Monsalud no acertaba a explicarse, añadió: ‘Soy guerrillero.’ Dijo esto, como si dijera: ‘Soy Dios’” (64-65). Lo interesante de este intercambio no es la utilización por parte de Navarro de su posición social como arma, ya que eso sencillamente es una demostración concreta de lo que Monsalud acababa de aprender por boca de su novia, sino la oposición que establece entre la palabra, mentira revestida de poder, por un lado, y, por otro, la violencia física, preferible no sólo por las circunstancias sino también porque representa un acto directo, sencillo y honesto.¹⁰ Aquí Galdós ha reemplazado por una estructura social e histórica muy concreta el “destino funesto” que le llevó al don Álvaro del duque de Rivas a tirarse por un precipicio. Al hacerlo, consigue un efecto muy particular, capaz de atraer al lector de la literatura más melodramática y a la vez demostrarle todo el peso de la ideología sobre la conciencia individual.

Brian Dendle ha comentado la manera un tanto imprecisa en que Galdós utilizaba la palabra “romántico” para referirse a cualquier pasión desenfrenada antisocial: “Spaniard’s vices, indiscipline, lack of responsibility, self-seeking, intoxication with words, thoughtlessness, violence, are rooted in selfishness, in the divorce of the individual from the collective enterprise. This sickness, which is not confined to Spaniards, was later to be defined by Galdós as “romantic” in nature” (*The Early Historical Novels* 133). Sin embargo, el uso generalizado del término “romántico” en el siglo diecinueve para indicar una pérdida de equilibrio mental no sirve para explicar la transformación particular que hace Galdós de la tópica “pasión romántica” en este *episodio*, una transformación que utiliza un cliché literario para demostrar las consecuencias muy concretas del control ejercido por la sociedad sobre el individuo al nivel más íntimo.

Las últimas escenas de la novela nos presentan a dos de los personajes centrales, Carlos Navarro y Salvador Monsalud, como autómatas que se encuentran a pesar de sus deseos más íntimos y confusos, encerrados en el papel que les ha asignado el complejo ideológico del tradicionalismo absolutista. Otra vez se encuentran cara a cara y otra vez deciden posponer la pelea inevitable por el estado lamentable en que se encuentra Monsalud después de la retirada desastrosa de los franceses. Por un momento solo, mientras descansan, los dos medio-hermanos parecen lograr una paz precaria: “Parecían dos tiernos amigos, dos cariñosos hermanos, de los cuales el fuerte sostenía y amparaba al débil. Nadie al verlos hubiera dicho que entre ellos y en torno a ellos, envolviendo sus hermosas cabezas con fúnebre celaje, flotaba el fantasma horroroso de la guerra civil” (175). Hubiera sido más acertado describir a esa tercera presencia fantasmal como la del absolutismo fanático que se había apoderado del país, ya que, después de la derrota de los franceses, los únicos papeles importantes para estos dos personajes son los que están en el proceso de formarse y que se mantendrán vigentes durante el reinado de Fernando VII: el del fiel vasallo del “vivan las cadenas” y el del “conspirador liberal.”

Esa paz momentánea le da esperanzas a Monsalud de que todavía se pueda resolver la situación con un acto de compasión. Le pide a Navarro que espere un día más para

que se enfríen los ánimos antes de empezar una pelea que sólo puede llevar a la muerte de uno de ellos. La respuesta no admite dudas: “No te he perdonado, no te perdonaré, si no me confiesas que fingiste mi persona y mi voz para engañar a Genara” (179). El motivo es personal, aunque con connotaciones políticas: es inconcebible para Navarro que Monsalud, representante de todo lo aborrecido por los españoles leales, haya podido enamorar a Genara sin fingir la identidad del guerrillero. Resulta imposible reconocerle una identidad aparte del panorama político del momento. De todas maneras, aunque el motivo sea personal, la secuencia de insultos que incita mezcla lo personal con lo político de una manera imposible de desenvolver: “Defiéndete, hijo de nadie, miserable espúreo—. Monsalud sintió que por sus venas corría fuego, que su cerebro era un volcán. Ciego, loco de ira, se puso en guardia, gritando: ‘Defiéndete, salvaje. Mátame, pero antes de hacerlo, sabe que eres un bandido y tu Genara una vil mujerzuela’” (179). El insulto proferido por Navarro (“hijo de nadie”) recuerda no sólo el cliché del héroe romántico “solo, huérfano, sin amparo ni abrigo” (*La conjuración de Venecia* 213),¹¹ sino, más particularmente, el momento en el texto antes comentado en el que Monsalud se niega a reconocer a su padre después de haber aceptado su papel como renegado social. Por otro lado, las palabras que utiliza Monsalud, “bandido” y “vil mujerzuela,” testifican de la manera en que ha enterrado cualquier sentimiento personal bajo categorías de denigración social. Los dos personajes ocupan en el más breve instante los puestos creados para ellos dentro de la estructura social. En particular, Monsalud asume en toda su gloria melodramática el papel del revolucionario romántico por cuyas venas corre fuego, “ciego, loco de ira.” Sólo que ese fuego y esa ira han cobrado un sentido social e histórico para el autor y para sus lectores, para quienes el cliché de la pasión romántica da fe de la imposibilidad, en ciertas circunstancias, de hacer compaginar los deseos más íntimos con las exigencias de la estructura social.

Stephen Gilman ha dicho de la evolución ideológica de Galdós que: “As early as the second series of ‘episodios’ Galdós had lost most of his illusions about the future, the same illusions that had inspired [. . .] the young ‘krausistas’ of his own time” (25).¹² Desilusionado por el curso de la historia nacional desde la Revolución Gloriosa hasta la Restauración, cuyos primeros momentos estaba viviendo el autor durante la composición de *El equipaje del rey José*, su visión de la historia nacional se vuelve pesimista, más inclinada a enfocarse en los defectos del carácter español que perduran en su propia época y que hacen difícil la creación de un estado moderno.¹³ Sin embargo, la oportunidad de narrar la historia de la época romántica le proporcionó una manera de aprovechar los gustos de un público masivo para promocionar una nueva visión de la relación entre el individuo y la sociedad. Esta visión pone en evidencia el hecho de que el verdadero adversario de la conciencia individual no es el destino adverso de la literatura romántica, diluida en imitaciones melodramáticas, sino los discursos ideológicos de la sociedad moderna que pueden servir para encarcelar al individuo dentro de un papel social que no refleja sus más íntimos deseos.

El hispanista británico Derek Flitter, basándose en parte en los estudios de Eamonn Rodgers sobre la influencia del krausismo en las ideas estéticas del siglo diecinueve, traza una línea histórica que une a los escritores del romanticismo español con los de la generación del fin de siglo por su interés común en fomentar una literatura capaz de regenerar la sociedad española mediante una crítica penetrante de su estructura y sus ideologías

dominantes. La reinterpretación por parte de Galdós de los temas, personajes, y estructuras de la narración de corte romántico constituye un capítulo fundamental de esa historia.

Loyola College in Maryland

NOTAS

¹ Aunque la división que hace Ferreras entre “novela histórica de origen romántico,” “novela histórica de aventuras” y “novela de aventuras históricas” resulta un poco confusa, su estudio sigue siendo una fuente importante de información sobre obras y lectores de la novela de corte romántico a mediados del XIX. Véase, sobre todo, el capítulo III: “Lectores, libros, libreros” (35-39).

² En lo que sigue utilizo la terminología y la perspectiva general de la semiótica social, tal y como ha sido desarrollado por Robert Hodge y Gunther Kress e independientemente por Robert Hodge. En contraste con lo que ven como una obsesión excesiva de la semiótica tradicional con los mecanismos formales universales de la comunicación, Hodge y Kress siguen a Voloshinov, al considerar los procesos semióticos como parte integral de la lucha social, en la cual se establecen lazos de poder y de solidaridad entre individuos y grupos sociales (18-21). Con este enfoque en la literatura como proceso adquiere valor primordial el concepto de “transformación,” del cual Hodge dice lo siguiente:

By “transformation” I simply mean a constructed difference. A transformational theory, then, is one that attempts to account for relations of difference and identity in terms of agency and process. [...] the relationship between a text and what it is about is never more than one part of a broader transformational phenomenon. Texts always refer to, incorporate or displace other texts, in a continuous process of intertextuality. (110)

³ Brian Dendle, en el primer capítulo de su libro *Galdós y la novela histórica* (22), presenta a Martín Muriel y a Monsalud como dos ejemplos del personaje “enérgico” que alternaba el autor al principio de su carrera con otros más débiles, como Araceli en la primera serie de *Episodios nacionales* o Lázaro de *La Fontana de Oro*.

⁴ Dendle subraya con acierto la admiración que Galdós siente por Muriel como ejemplo del “caudillo fuerte” que tanto le gustaba al autor en esta época. Sin embargo, no es menos significativa la manera en que se distancia del personaje al final de la novela, al retratar como una locura el deseo de revolución inmediata y sangrienta. La poca distancia que existe entre los esfuerzos de un caudillo fuerte y los excesos de la Revolución francesa constituye precisamente el “problema” que nunca logró resolver Galdós en esta época de su carrera (Dendle, *Galdós y la novela histórica* 22).

⁵ La historia de la corrupción de un protagonista inocente por las ambiciones políticas del momento la había ensayado Galdós por primera vez con la historia de Lázaro en *La Fontana de Oro*. En el presente caso, el autor simplemente ha explotado las conexiones que existen entre uno de sus modelos narrativos favoritos y la tradición romántica para presentar una visión del revolucionario romántico más profunda y más acorde con el desarrollo de la estética realista.

⁶ Sobre el concepto de género literario, Robert Hodge escribe lo siguiente:

A system of genres is the product of an act of classification, and classification is always a strategy of control. What is classified and controlled is not just texts. The classification of texts are also classifications of people—readers and writers—and of what they write or read about and what they should think and mean. Clearly the concept of genre is crucial in understanding how literature is implicated in basic systems of control. (21)

Ya se ha visto la conciencia que Galdós tenía de las capacidades de la literatura romántica para afectar a la vida diaria de sus lectores.

⁷ Aunque las ideas de Bajtín acerca de la novela realista como exploración de discursos sociales se desarrollan sobre todo en su estudio de Dostoievski, su exposición más sucinta aparece en el ensayo largo, “La palabra en la novela” (*Problemas* 83-269).

⁸ Hodge y Kress definen el término “ideological complex” de la siguiente manera: “a functionally related set of contradictory versions of the world, coercively imposed by one social group on another on behalf of its own interests” (3). Las divisiones tajantes de la ideología absolutista son un ejemplo bueno del complejo ideológico en que se encuentra atrapado Monsalud. Lo que será más importante a lo largo de la serie de novelas es la manera en que las categorías de un complejo social se pueden convertir en posiciones desde las cuales uno puede ejercer un poder subversivo, como se ve brevemente al final de este *episodio*.

⁹ “Modality expresses affinity or lack of it of speaker with hearer via an affirmation of their affinity about the status of the mimetic system” (Hodge y Kress 123). El término, tomado de la lingüística, se refiere a cualquier estructura que se utiliza para determinar la actitud del lector frente a los acontecimientos del texto. Ver también Hodge (141-72).

¹⁰ En este contexto son interesante las observaciones de Dendle sobre la admiración que Galdós sentía por la figura del “caudillo fuerte” capaz de hacer frente a la sociedad caótica de su tiempo con un acto de fuerza personal y a menudo violenta (*Early Historical Novels* 15-21).

¹¹ Russell P. Sebold habla de la evolución de los “Mesías filosóficos de la Ilustración” (126) en el teatro romántico, claro antecedente de la figura romántica reinterpretada por Galdós aquí.

¹² Dendle (*Galdós y la novela histórica* 33) asegura que la desilusión es de origen incluso anterior, y que el “tono más sombrío” de esta serie no representa un cambio demasiado grande en su estilo y visión desde la primera serie de *Episodios nacionales* (33).

¹³ Para un análisis interesante de la relación entre la reacción de Galdós a la Restauración y su influencia en la visión de España presentada en *El equipaje del rey José*, véase el libro de Jacques Beyrie, capítulo XXXV, “1875: La mise en chantier de la seconde serie des *Episodios*.”

OBRAS CITADAS

- Bajtín, Mijáil. *Problemas literarios y estéticos*. Tr. Alfredo Caballero. La Habana: Arte y Literatura, 1986.
- Beyrie, Jacques. *Galdós et son mythe*. Lille: Université de Lille, 1980.
- Dendle, Brian. *Galdós: The Early Historical Novels*. Columbia: Univ. of Missouri Press, 1986.
- *Galdós y la novela histórica*. Ottawa: Dovehouse, 1992.
- “Historia y ficción en *Trafalgar* y en *El equipaje del rey José*.” *Galdós y la historia*. Ed. Peter Bly. Ottawa: Dovehouse, 1988. 49-63.
- Ferrerías, Juan Ignacio. *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica: 1830-1870*. Madrid: Taurus, 1976.

- Flitter, Derek. "La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause." ; *Qué es el modernismo? nueva encuesta. nuevas lecturas.* Eds. Richard Cardwell y Bernard McGuirk. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993. 127-46.
- Gilman, Stephen. *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887.* Princeton: Princeton Univ. Press, 1981.
- Hodge, Robert. *Literature as Discourse.* Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1990.
- y Gunther Kress. *Social Semiotics.* Ithaca: Cornell Univ. Press, 1988.
- Martínez de la Rosa, Francisco. *La conjuración de Venecia.* Ed. María José Alonso Seoane. Madrid: Cátedra, 1993.
- Pérez Galdós, Benito. *El audaz: historia de un radical de antaño.* Ed. Leonel Antonio de la Cuesta. Montevideo: Ediciones Geminis, 1975.
- . "Observaciones sobre la novela contemporánea en España." *Ensayos de crítica literaria.* Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1972. 115-32.
- . *El equipaje del rey José.* Madrid: Alianza, 1986.
- Rodgers, Eamonn. *From Enlightenment to Realism: The Novels of Galdós: 1870-1887.* Dublin, 1987.
- . "Teoría literaria y filosofía de la historia en el primer Galdós." *Galdós y la historia.* Ed. Peter Bly. Ottawa: Dovehouse, 1988. 35-47.
- Sebold, Russell P. "Nuevos Cristos en el drama romántico español." *Cuadernos Hispanoamericanos* 431 (1986): 126-32.
- Voloshinov, V. N. *Marxism and the Philosophy of Language.* New York: Seminar Press, 1973.