

CABRERA, DE JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS: RELECTURA A LA LUZ DE LA PRIMERA SERIE DE LOS EPISODIOS

José Manuel Talens Vivas

La larga estela del episodio nacional galdosiano, la corriente de sus imitaciones, parodias, refutaciones, el diálogo de los textos nuevos con el viejo modelo canónico, seguido servilmente, enriquecido con la remisión a otras tradiciones o el entronque en otros contextos, o manipulado hasta hacerlo casi irreconocible, tiene, a lo largo del siglo xx, una numerosa pléyade de títulos que consignar, desde la crítica a las insuficiencias del viejo don Benito, para los hombres de la siguiente gran promoción literaria, ejemplificada en la práctica creativa de un Baroja o un Valle-Inclán, hasta los muchos intentos de novelar la historia contemporánea, y, singularmente, el período en torno a la República y la Guerra Civil, sus antecedentes y sus consecuencias, que se remiten implícita o explícitamente al marbete acuñado por el viejo maestro, pudiendo ser la cifra y resumen de todos ellos el voluntario homenaje que le tributa un Max Aub en el largo Laberinto español.

De los numerosos textos contemporáneos sobre los que puede ser fecunda una mirada interrogativa sobre la reescritura que hacen de aquel modelo me gustaría fijarme ahora en una notable novela, nada desconocida pero no de las más valoradas de su autor, *Cabrera*, de Jesús Fernández-Santos, publicada en 1981. Lo que la hace interesante para nuestros propósitos no es únicamente la virtud de sus méritos literarios indudables, que permitirían otorgarle sus características específicas entre las otras ficciones del gran escritor prematuramente desaparecido, y, en particular, de sus muchas incursiones en el terreno de la narrativa histórica: *La que no tiene nombre* (1977), *El Griego* (1985), o, por encima de todas ellas, una de las más notables novelas históricas de los últimos veinticinco años y uno de los grandes éxitos de la narrativa de la Transición, *Extramuros* (1978); tampoco el hecho de acercarse más a nuestro tiempo, frente a la ubicación medieval de la primera de las historias citadas o áureosecular de las dos siguientes, puesto que no podemos considerar los hechos que narra *Cabrera* como una estricta prehistoria inmediata del presente, lo cual parece requisito indispensable del episodio nacional en cuanto subgénero del conjunto mayor de las reconstrucciones ficcionales del pasado, y, a mayor abundamiento, el propio autor tiene otros títulos que, por esta estricta razón cronológica, quedarían mejor colocados en dicho subgénero, como es el caso, muy conocido, de *Los jinetes del alba* (1985), centrado en los últimos años de la República y los primeros de la Guerra Civil. El rasgo más sobresaliente de nuestra novela y el que determina su elección para este análisis proviene de que, junto a los puntos de referencia convencionales realistas que permiten una creíble y sentida reconstrucción de las tribulaciones de la guerra y sus secuelas sobre el hombre vulgar que sólo desea escapar del acontecimiento histórico que rompe su cotidianeidad e impide sus proyectos personales –¿y hay argumento más típico de la novela histórica que el de esta huida del protagonista del escenario de los grandes hechos hacia los espacios seguros de su privacidad?–, nos enfrentamos con un extraordinario trabajo no únicamente de documentación y ambientación histórica, que serían lo esperable en un narrador de la entidad de Jesús Fernández-Santos, sino, sobre todo, un eficaz esfuerzo de diálogo literario, de intertextualidad, en definitiva. En efecto, junto a esta sujeción a esos modos de representación

tradicionales que ha llevado muchas veces a clasificar, al hablar de la diversidad de las formas de la novela histórica desde 1975, a Fernández-Santos como narrador realista¹, pensando, tal vez en demasía, que la verdadera novela histórica de las últimas décadas tiene una existencia casi anacrónica si no es, en alguna medida, metaficcional, tenemos un admirable trabajo de reescritura del Galdós narrador histórico más conocido, el que está representado por el héroe Gabriel Araceli, quintaesencia del pueblo, que pasa con él de la infancia irresponsable al difícil ejercicio de la razón. A pesar de que una y otra vez se han señalado los entronques del relato con la tradición de la novela picaresca (así, por ejemplo, Andrés Amorós: por supuesto, en el relato en primera persona, la visión del mundo desde abajo, la obsesión por el hambre, la elección de un antihéroe que sirve a muchos amos...No faltan alusiones al tema del vino, que dio la enfermedad y la salud al Lazarillo...),² la lectura de la obra se enriquece confrontándola con esa particular superación del discurso de la picaresca, que era *Trafalgar* y los episodios que le seguían. En gran medida, pues, *Cabrera* es también metaficción, a pesar de discurrir según parámetros en apariencia convencionales, como ya lo había sido *Extramuros*, cuya voz narrativa inolvidable surgía en la estela de textos clásicos, singularmente de la mística, magníficamente remedados por el autor.

Preguntarse por esa reescritura es hacerlo no sólo por las condiciones en las que vive un modelo que forma parte de la tradición literaria española y no es sólo obra muerta de exclusivo interés arqueológico, sino también, de forma seguramente aún más determinante, descubrir los modos en que la superación, y aun la parodia y la abierta negación, de ese referente nos permite constatar una concepción de la historia y una visión del mundo, que es ya la de nuestro presente, y no la de aquél cuya prehistoria trazaba el episodio nacional galdosiano. Dialéctica fructífera entre tradición e innovación, toda literatura es, en cierta medida, según la conocida sentencia, parodia, y aquí nos ha de servir el análisis de *Cabrera* para ver en ella, a la vez, la escritura clásica de la novela histórica galdosiana y algunos elementos significativos de la poética de la ficción contemporánea.

Recordemos, antes de pasar a inventariar los elementos que inscriben *Cabrera* en su molde canónico y los que lo enfrentan a él, cuáles son los hechos que reconstruye. Un narrador anónimo abre la novela con unas reflexiones generales sobre la guerra y pasa a contarnos cómo fue sacado de la Casa de Expósitos por un amo para ir a servirle. Se nos describe algo de la vida cotidiana del mozo en sus nuevas tareas, pero su relato aparece cortado esporádicamente por noticias de la realidad exterior, que señalan inequívocamente un contexto de guerra y violencia: el nombre de Napoleón, escuchado por vez primera como una amenaza, la aparición por la aldea, ante la mirada expectante de todos sus moradores, de las primeras columnas de combatientes e impedimenta, las noticias dejadas caer aquí y allá de los levantamientos contra el invasor en distintas partes de la península, los avisos del ocupante leídos recelosamente a la escasa luz de las brasas... Y, al final de esta breve progresión, la decisión adoptada casi bruscamente por el narrador protagonista de huir de su amo e incorporarse a la retaguardia del ejército francés, que da el primer giro brusco a la trama. Partícipe, así, de la larga marcha del invasor por los caminos peninsulares, el protagonista conocerá a unos cuantos personajes, en general no directamente combatientes sino de los que acompañan al ejército, viviendo de sus sobras o de todo tipo de tratos con los soldados, y hará amistad con un joven de su edad –llamado simplemente el amigo, como los otros son la virago o el sargento, de preferencia sobre mayor precisión onomástica para acentuar así el ambiente de vaguedad y misterio, como ya sucedía en *Extramuros*, y en otros títulos de la narrativa del autor–. Este amigo recibe unas cartas del padre ausente, militar en el lejano contexto de la guerra del Norte, cuya inserción esporádica en la narración ejerce inicialmente un contraste de esperanza con la mala situación que los muchachos atraviesan en la península, pero que después sólo van a ser un paralelo lejano de las propias miserias. Las andanzas del

narrador protagonista con los combatientes le llevan a entrar en escenas que muestran, más abiertamente, los horrores de la guerra: el saqueo terrible de Córdoba, la visión de ahorcados y mutilados, el abandono de los heridos...junto al contraste del pequeño paraíso nocturno cerrado de la oficialidad, con sus muebles y vajillas robados, su comida y bebida abundantes, sus mujeres alquiladas y sus farras. Los avatares de nuestro protagonista le conducen a la villa de Bailén, desde donde asiste a la derrota francesa. Después de las capitulaciones, se inicia una penosa retirada, en la que se tocan diversos lugares. Llegada a Cádiz la tropa derrotada, cuando más halagüeñas se presentan las perspectivas de evacuación hacia un territorio desconocido y mitificado, Francia, el narrador y sus compañeros son inmovilizados en un barco-prisión anclado en la bahía.

Con ellos también la narración se inmoviliza, primero en ese barco y después en la isla de Cabrera, en un sinfín de idas y venidas sin moverse del sitio, al dictado de trapicheos, lances del juego, peleas, de unos hombres que son, cada vez menos soldados y más unos miserables acuciados bárbaramente por el hambre y el abandono, sobre los que las noticias de la guerra y la política, los problemas de la jerarquía y el conjuro de palabras como gloria u honor suenan al peor de los sarcasmos. La evacuación de los oficiales acaba con los últimos principios de orden en el antiguo ejército que baja los últimos peldaños de su sufrimiento e ignominia a una tierra de nadie donde una medalla se cambia por una col para intentar paliar el hambre siempre acuciante. Tras algún intento frustrado de evasión, la noticia de la caída del Emperador alcanza finalmente el último confín que es la isla de Cabrera, y, después de la espera de largos años, la libertad se les aparece a los cautivos al término del corto plazo de una semana, la que tarde en llegar una embarcación que los transporte a la península. La visión de ésta como una tierra asolada donde se persigue con saña cualquier vestigio de colaboración con el derrotado descarta, después de tantas penalidades, cualquier posible final feliz, confirmado en las últimas palabras del narrador, que prolonga la historia hasta el anuncio de la llegada de los Cien Mil Hijos de San Luis y que, cual nuevo Lazarillo aún más desengañado, resume su destino, como el de la colectividad a la que pertenece, en un expeditivo servir y callar.

Desde luego, nuestro texto posee un evidente recuerdo del referente galdosiano que novela sobre los mismos hechos: de entrada, naturalmente, la instancia narrativa está representada de forma muy semejante, al menos en apariencia; y donde había un huérfano pillete cuyas aulas iniciales fueron las calles de Cádiz, tenemos ahora un inclusero, que espera con impaciencia la llegada de un salvador que, en forma de amo que le ponga a servir con él, le libere del deprimente y monótono escenario de la Cuna. No menos que Araceli, también nuestro innominado narrador se siente henchido de sueños de grandeza y de aventuras y espera la salida de ese recinto cerrado como el inicio del camino hacia ellos y él mismo se confiesa alguien a quien el destino apuntaba a empresas de más alto porte (p. 18).³

En segundo lugar, podemos afirmar que hay una voluntad de buscar enfoques que se aparten de los caminos trillados, en un sentido que recuerda vagamente el impulso galdosiano de representar los hechos históricos buscando ángulos de visión que no sean los habituales y que incluso puedan entenderse como una alternativa al relato dado en los libros de historia convencionales y, así, junto a la propia elección del tema completamente inusitado en las novelizaciones de la guerra de la Independencia del que podría ser llamado uno de los primeros campos de concentración europeos, vemos la contienda desde el lado francés y asistimos a las razones del grupo de los afrancesados frente a la vocinglería del pueblo patriota y su barbarie oscurantista. En este sentido, la perspectiva ideológica nos recuerda, aparentemente, al Galdós de los primeros años, por cuanto en nuestra novela hay una reiterada alusión al poder de la Iglesia en la generación de una hostilidad y violencia hacia todo lo

innovador, so capa de la guerra patriótica y una permanente corriente anticlerical poco soterrada, materializada en alusiones (“mas en la Cuna me enseñaron a escuchar y callar, sobre todo si andaba algún clérigo de por medio”, p. 11), diálogos donde se muestran su postura o su poder (así, aquel en el que, tras haber autorizado las representaciones teatrales en la isla, las condiciona a la asistencia a la misa: “-La música que mejor suena a los oídos de Dios es la oración de los que más le ofenden o le olvidan. -Nuestro único pecado fue perder una batalla. -¿Qué dices tú? -Digo, Sir, que nuestra conciencia se halla en paz. No hicimos sino salvar el honor de la patria-. El ceño del capellán se alza súbitamente, su rostro se nubla tratando de dominar al grupo que se mantiene firme. -Si vuelvo a oír tales palabras, podéis dar por anulado cuanto os he prometido. No habrá conciertos ni comedias”. pp. 150-151), o, finalmente, elocuentes reacciones que no necesitan comentario añadido del narrador (así, a la esperanza en una nueva edad de oro de fraternidad y paz entre las naciones, el capellán no contesta pero su gesto es suficientemente explícito: “Oyendo tales deseos, tan hermosas palabras, el capitán sonreía para sí, en tanto el dómine se exasperaba. A duras penas guardaba silencio y sin poder dar salida a la vena iracunda de sus labios, bebía a sorbos su café luchando por no derramarlo”. p. 163).

Hay, finalmente, de común entre las dos novelas un cuidado marcado en la búsqueda de fuertes contrastes descriptivos que sistemáticamente tienden a buscar puestos de ojeo que dificulten considerablemente la visión del gran acontecimiento histórico –al modo del Fabrizio del Dongo interrogándose en medio del campo de Waterloo si ya se ha producido la batalla–, o que muestren partes de él trucas, extrañas o simplemente chuscas, aunque en Galdós el lector no abandona el episodio sin tener una información precisa de las circunstancias que hacen específico e importante el acontecimiento y en nuestra novela no hay, desde luego, tal lección histórica, como se puede observar con solo releer las páginas consagradas –pocas– a Bailén, circunstancia en la que se vio envuelto el protagonista, pero que, como tantas otras, ni entendió ni le pareció especialmente memorable.

Son más, naturalmente, los elementos en los que *Cabrera* se plantea una lectura invertida o paródica de los conocidos referentes de la Primera Serie. De entrada, tenemos frente a la progresión convencional de Galdós, frente a su reiterada voluntad de buscar una linealidad paralela entre los acontecimientos históricos y las peripecias de los protagonistas, frente a su obsesión por localizaciones y dataciones precisas, un mundo ficcional que se mueve con la lentitud y la morosidad de un sueño reiterado y cuyo final es continuamente diferido, unos hechos que se cuentan envueltos en una nube de imprecisión determinada por la infrasciencia narrativa y su voluntad –o necesidad– de eludir nombres propios de hombres o lugares y fechas. Precisamente esa infrasciencia resulta una de las claves que explica el gran acierto de la tonalidad de *Cabrera*, que parece seguir en esto la conocida máxima borgiana que postulaba un narrador que dijera la historia como si no la entendiera del todo, recurriendo a la imaginería religiosa (Sin saber de qué modo, como si el ángel del Señor fuera dictando la noticia, vino la nueva de que los españoles preparaban un gran ejército para subir desde el mar a detenernos. p. 33), a un resumen de los hechos que sólo sirve para encadenar sucesos sin un sentido unitario (Había españoles luchando en uno y otro bando, corsos, polacos y germanos, monarcas verdaderos capaces de dejar su trono a otros recién llegados que a su vez engendraban sucesivas contiendas. p. 35) o a plantear preguntas simplonas en el momento más inoportuno (La noticia llegó, como siempre, en boca del amigo. “-Están en armas todos contra Napoleón. -¿Quiénes son todos? - Todos los españoles.” p. 37). Semejante infrasciencia viene determinada no sólo por la incapacidad del antiguo inclusero por entender los hechos de que ha sido testigo sino también por su posición de exiliado literal de los grandes acontecimientos históricos que sólo llegan al lejano confín de la isla agreste en forma de lejanos ecos. No entiendo por qué se haya de apuntar en el debe de la obra su preferencia,

al describir la estancia en la isla, por evadirse muchas veces por lo onírico y lo fantástico, en lugar de retratar aspectos concretos de la vida en el cautiverio, expuestos con toda su crudeza,⁴ cuando la elección de ese tono de irrealidad ha sido una decisión consciente desde el principio de la novela.

Esto, naturalmente, se enfrenta al continuo tour de force galdosiano tendente a compatibilizar la perspectiva limitada del narrador protagonista con la necesidad de sobrevolar el territorio de hechos históricos señalados, cosa que le obliga a multiplicar los escenarios de su narración, la cual, si bien es verdad que, desde la perspectiva del episodio aislado puede ofrecer ejemplos de concentración en un sólo lugar –fundamentalmente, *Cádiz*, *Zaragoza*, *Gerona*, por narrar las tribulaciones de ciudades sitiadas–, en más ocasiones nos da ejemplos de un notable dinamismo espacial –*Bailén*, *Juan Martín el Empecinado*, *La batalla de los Arapiles*–, que tiene su medida definitiva e impresionante cuando miramos la empresa galdosiana desde la perspectiva de la serie entera. Nada de esto acontece en *Cabrera*, que, muy al contrario, adquiere su pleno sentido en cuanto se limitan radicalmente las posibilidades de desplazamiento y la sensación de claustrofobia que se apodera de la obra –y que no es inusitada en Fernández Santos del que se ha señalado la atracción que siente por los lugares encerrados (ya sean conventos, seminarios, comunidades o catedrales) y la influencia que éstos ejercen sobre sus habitantes⁵– tiene un correlato que deviene nuevo elemento contrastivo respecto de la novela de Araceli en la que imperaba la frenética actuación del simpático protagonista: la constante inacción, o, por mejor decir, un modo de acción lenta, destinado –en el escaso tiempo libre que deja la preocupación por la mera supervivencia– a matar el aburrimiento de los días en una existencia sin horizontes, constantemente amenazada por la ataraxia o el abandono total.

Sin embargo, el elemento que, en el plano de los hechos representados, se coloca más marcadamente frente al referente anterior galdosiano es el que niega aquello que se dio en llamar proceso de regeneración del pícaro.⁶ Los orígenes ínfimos de ambos protagonistas, Gabriel Araceli y el innominado narrador de *Cabrera* no implican, desde luego, un proceso de autoconciencia similar. Mientras en aquél las penalidades particulares, su propia actuación en la contienda y su sentimiento, en la desgracia compartida, de pertenecer a una gran colectividad le llevan a dotar de contenido real los grandes y ampulosos términos de patria u honor, en éste el proceso sólo lleva al término contrario, al de verlos como simples palabras, carentes de todo contenido real. La simple constatación de la radical oposición entre el famoso pasaje donde, en medio del fragor de la batalla de Trafalgar, Araceli experimenta el sentimiento de la patria, con el mismo tema tocado por nuestro narrador es lo suficientemente explícita como para no necesitar de comentarios ulteriores. Aquélla decía, recordémoslo:

Pero el momento que precedió al combate comprendí todo lo que aquella divina palabra significaba, y la idea de nacionalidad se abrió paso en mi espíritu (...). Me representé a mi país como una inmensa tierra poblada de gentes, todos fraternalmente unidos; me representé la sociedad dividida en familias, en las cuales había esposas que mantener, hijos que educar, hacienda que conservar, honra que defender; me hice cargo de un pacto establecido entre tantos seres para ayudarse y sostenerse contra un ataque de fuera, y comprendí que por todos habían sido hechos aquellos barcos para defender a la Patria, es decir, el terreno en que ponían sus plantas, el surco regado con su sudor, la casa donde vivían sus ancianos padres, el huerto donde jugaban sus hijos, la colonia descubierta y conquistada por sus ascendientes, el puerto donde amarraban su embarcación fatigada del largo viaje, el almacén donde depositaban sus riquezas; la iglesia, sarcófago de sus mayores y habitáculo de sus santos y arca de sus creencias; la plaza, recinto de sus alegres pasatiempos ; el hogar doméstico (...); la

calle, donde se ven desfilar caras amigas; el campo, el mar, el cielo; todo cuanto desde el nacer se asocia a nuestra existencia, desde el pesebre de un animal querido hasta el trono de los reyes patriarcales; todos los objetos en que vive prolongándose nuestra alma, como si el propio cuerpo no le bastara.⁷

Si bien es verdad que, con algún añadido lírico, la concepción de la nacionalidad que aquí se hace explícita es netamente burguesa, hasta el punto de que se ha podido hablar del patriotismo como mito totalizador del concepto burgués de la propiedad⁸ ni siquiera a sus contenidos tan prácticos puede acceder el narrador de *Cabrera*, quien, en un caso similar, sólo hace más elocuente su sentimiento de desarraigo:

Yo dudaba como siempre entre ambos bandos; no comprendía bien qué cosa era mi patria, si aquella casa del cunero, donde crecí entre pescozones, su negra sopa, el jergón desmedrado o aquellos campos mal segados, ahora colmados de uniformes y carros.

También me preguntaba cuál sería la patria de aquellos suizos dispuestos a luchar por quien les diera mejor paga, de los polacos, germanos y franceses venidos de tan lejos, siempre marchando, luchando eternamente. Tal vez para ellos fuera la patria una carrera a cara o cruz bajo la sombra brillante de las armas. (p. 50)

De la misma manera, se insiste en ocasiones en la vaciedad de la palabra honor (“-¿Y el honor? ¿Dónde está para vosotros?-. Ambos a dos le miramos sorprendidos. Quisiera o no, la suerte estaba decidida. Era preciso saberse gobernar con tiento para seguir viviendo antes de ir a parar con honor bajo aquel campo seco y ceniciento”, p. 61; “-Es inútil, ningún francés empuñará las armas contra su Emperador. -Los franceses comen y beben lo mismo que los demás mortales. -¡Pero tienen honor! -¿Y dónde está el honor? -murmura el cojo-. Yo no daría por él medio sorbo de vino”, p. 196) o se proyecta una mirada irónica sobre el pasado glorioso, por ejemplo cuando el amigo le señala los retratos de sus antepasados: “-Todos estos que ves, son mi familia -me explica con orgullo señalándolos-. Hay nada menos que seis generaciones-. Seis o seiscientas, sólo se alcanza a ver, más allá de la humedad y del polvo, algún rostro de un militar ceñudo, sombras perdidas de unos cuantos canónigos.” (pp. 76-77)

Por esta razón, frente a la asunción que hacen los personajes galdosianos, mal que les pese, de su necesaria participación en la historia, siquiera sea para superar las crisis con las que ésta se manifiesta a la gente vulgar y volver enseguida al plácido anonimato de su existencia, nuestro narrador piensa inicialmente en sus ganancias en ese río revuelto, representando de esa manera el egoísmo que es característica fundamental de la actuación de los personajes en la obra, forzados de la necesidad, que rechazan claramente su consideración, como en el episodio nacional, como tipos y sólo aceptan un papel como personajes en su propio gran drama de la mera supervivencia. Cuando aún no estaban acuciados por esa extrema penuria, el narrador expresaba muy bien, justo en el párrafo que sigue a los dos arriba transcritos, cuáles eran sus propósitos, manifestando, como en tantos otros lugares de la novela, que junto a la savia que le viene de las raíces galdosianas, hay la otra permanente comunicación con la tradición picaresca:

Otro quería ser yo: solo, próspero y libre, si la fortuna me ayudaba. Después de todo, si mis padres no tuvieron a bien mirar por mí, no había razón que me obligara para con los demás, por mucho que predicara el dómine. (p. 50)

Consecuentemente con esto, la idea de la Historia que impregna *Cabrera* nos muestra un panorama desolador y carente de sentido, otra vez el cuento narrado por un idiota, lleno de ruido y de furia, y que nada significa; y, aunque se dé espacio a la exposición y al contraste de ideas –incluso bajo la forma ideal y muy hispánica de la tertulia, recurso también muy caro a Galdós–, más frecuentemente vemos a éstas naufragar en una cacofonía de insultos y expresiones raciales de rabia. Algo, pues, bastante alejado de la dialéctica más equilibrada, aunque todo lo maniquea que se quiera, del Galdós, que ve en esa confrontación el motor de la historia y aquello que le otorga su pleno sentido, que se espera sea, al menos en el escritor de las primeras series, el del triunfo de la libertad. Lo que equivale, finalmente, a decir que hay una concepción claramente lineal, progresiva del discurso histórico frente a nuestra novela en la que el final del confinamiento en el espacio que le da el título no trae el descanso, y en la que las últimas líneas se abren a unos años más alejados de los del resto de la narración sólo para comprobar cómo los viejos demonios de la historia vuelven como un mal sueño –si es que se han ido en algún momento–. Seguramente, el narrador limita su perspectiva y ésta no traduce una concepción global de la historia sino una visión de la particular de España, condenado a un destino fatal entrevisto como colectivo –¿por qué, si no, aparece la imagen desesperanzada de su futuro personal inmediatamente tras las últimas referencias a unos acontecimientos políticos, la intervención de Angulema, que ponen nuevamente en marcha el mecanismo de lo ya vivido?–, a través de las palabras que el narrador se aplica a sí mismo en el párrafo final:

Nada sé y nada importa. Sólo que encadenado sigo, según otros deciden por mí. Mi destino es callar, obedecer, no rebelarme, saber que, por encima de cualquier razón, nunca me salvaré de esta cadena que va conmigo desde que nací, prendida desde el cuello a los talones. (p. 246)

No extrañará, pues, que frente a la tonalidad múltiple, tragicómica, tendente en su variedad a la mejor reproducción del espectáculo multiforme de la vida, que impera en los *Episodios Nacionales*, tan cercanos en esto como en otras cosas al folletín, *Cabrera* manifieste la voluntad de buscar los aspectos más sombríos de la realidad. Una y otra vez, la guerra se nos aparece en su realidad más cruda en las consecuencias de una batalla –Bailén–, que es un nombre glorioso en los libros de historia (“Allí descubrí la guerra yo, en aquellas improvisadas fosas donde los de uno y otro bando, unos en brazos de otros, tras tanto combatir, acabaron al fin por encontrarse”. p. 38), en la vesanía y crueldad de la que son capaces los hombres (“Ya los exploradores maldecían en torno, amenazando al aire con sus puños, pues la fruta de la que hablaba nuestro cojo no era sino cadáveres, unos colgando al sol, otros crucificados, algunos con sus partes cercenadas. Un mosconeo sordo se cernía sobre la sangre seca, sobre los ojos sin pupilas ya, pasto de grajos que alzaban el vuelo con disgusto y esfuerzo...” p. 44) o en las transformaciones que se producen en ellos al recibir sus golpes (“Yo nunca había conocido al cojo así, blandiendo su herramienta con tal saña. Viéndole ante su víctima donde ya amanece la mancha oscura de los golpes, entiendo cómo la guerra y la miseria son capaces de mudar al hombre, total por un cantero de pan que, años atrás, ni siquiera los perros comerían”, p. 143). El propio autor ha declarado explícitamente sus propósitos de denuncia, recordando que el episodio verídico que recrea es monumento eterno contra todas las guerras y campos de exterminio que *Cabrera* inauguró en su siglo, como testimonio de un pasado y presente que nunca más debiera repetirse.⁹

Nadie mejor para narrar este permanente sinsentido que un narrador que no pueda o no quiera proporcionarle abstractas explicaciones que, a la postre, nada dicen a quienes sufren sus efectos y que da cuenta de todo el horror que desfila por sus ojos con una gran parquedad sentimental, como los héroes de la picaresca. Lo que distingue a nuestra obra de ese referente

es la carencia en el narrador protagonista del desenfadado cinismo y de la alegría vital de los antihéroes de la picaresca. Lo que la distingue poderosamente del episodio nacional en ella recordado es la incapacidad de enmarcar los hechos observados en un proyecto que trascienda los intereses del observador, la incapacidad de pasar de pícaro a quijote –por decirlo parafraseando el famoso análisis de Ricardo Gullón sobre la Primera Serie–,¹⁰ un pícaro triste, sin proyecto y consciente al final de la esclavitud de su destino. Un pícaro del siglo xx.

NOTAS

- ¹ “Y es que Fernández Santos nunca renunció a contar historias ni a crear personajes, ni a entender que lo importante es tener algo que decir y encontrar la manera adecuada para hacerlo, lo que hará coincidir a críticos como J.M. Martínez Cachero, Santos Sanz Villanueva y Domingo Ynduráin en que Fernández Santos ‘no se incorporó a las nuevas corrientes’”, en María Luisa Maillard García, “Espacio y tiempo en *Extramuros*, de Jesús Fernández Santos”, en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page, eds., *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*, Visor Libros, Madrid, 1996, p. 294.
- ² Cit. por Ramón Jiménez Madrid, *El universo narrativo de Jesús Fernández Santos (1954-1987)*, Universidad de Murcia, 1991, p. 214.
- ³ Todas las citas de la obra provienen de la primera edición de Plaza & Janés / Literaria, Barcelona, 1981.
- ⁴ Jiménez Madrid, op. cit., p. 221.
- ⁵ Concha Alborg, *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*, Gredos, Madrid, 1984, p. 87.
- ⁶ Antonio Regalado García, *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española (1868-1912)*, Ínsula, Madrid, 1966, p. 80.
- ⁷ Benito Pérez Galdós, *Trafalgar*, en *Episodios Nacionales I*, Aguilar, 2ª edición, 5ª reimpresión, Madrid, 1986, pp. 218b-219a.
- ⁸ Hans Hinterhäuser, *Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós*, Gredos, Madrid, 1963, p. 167.
- ⁹ Cit. por Ramón Jiménez Madrid, op. cit., p. 213.
- ¹⁰ Ricardo Gullón, “Los *Episodios*: la primera serie”, *Philological Quarterly*, LI, (1972), extractado en Francisco Rico, ed., *Historia y crítica de la literatura española*, vol 5, Iris M. Zavala, ed., *Romanticismo y Realismo*, Crítica, 1982, Barcelona, p. 548.