

EL FUSILAMIENTO DE LOS SARGENTOS DEL 22 DE JUNIO EN *ANGEL GUERRA*

Sadi Lakhdari

Université de Paris IV Sorbonne

El tema del fusilamiento de los sargentos del 22 de junio de 1856 aparece tres veces en la obra de Galdós. En una novela, *Angel Guerra* (1890), en un episodio nacional, *La de los tristes destinos* (1907), y en las *Memorias de un desmemoriado* (1916). Ya Joaquín Casaldueiro subrayó la influencia fundamental del suceso para la creación galdosiana. Habría provocado un cambio radical, orientando hacia la novela al joven Galdós que abandonó entonces momentáneamente el teatro. Joaquín Giménez Casaldueiro que cita a Joaquín Casaldueiro matiza esta opinión insistiendo sobre el papel de los viajes a París de 1867 y 1868 y sobre el descubrimiento de *La Comédie humaine* de Balzac¹.

No nos proponemos descubrir en un estudio tan corto cuál fue el elemento determinante de la vocación novelística de Galdós. En este ensayo provisional de interpretación, trataremos sólo de destacar ciertas características de su proceso creador, buscando, detrás de las evidencias tal vez demasiado patentes, las razones profundas, y hasta inconscientes de la elección del tema.

El movimiento insurreccional militar preparado por Prim en 1866 para derrocar la monarquía, entonces sumamente impopular, fue un fracaso. Sólo se sublevaron los sargentos del cuartel de San Gil rápidamente vencidos por las fuerzas de los generales Serrano y Zavala. La represión fue muy dura, ya que 66 sargentos fueron fusilados. Sin embargo la severidad del castigo resultó catastrófica para el poder, provocando asco e indignación, sin llegar a impedir la caída del régimen dos años más tarde. Galdós presenció el paso de los sargentos al sitio donde fueron fusilados y este episodio quedó grabado en su memoria para siempre como lo explica en sus *Memorias de un desmemoriado*.

«Como espectáculo tristísimo, el más trágico y siniestro que he visto en mi vida mencionaré el paso de los sargentos de Artillería llevados al patíbulo en

coche, de dos en dos, por la calle de Alcalá arriba, para fusilarlos en las tapias de la antigua Plaza de Toros.

Transido de dolor, les vi pasar en compañía de otros amigos. No tuve valor para seguir la fúnebre trailla hasta el lugar del suplicio, y corrí a mi casa, tratando de buscar alivio a mis penas en mis amados libros y en los dramas imaginarios que nos embelesan más que los reales»².

Este pasaje forma contraste con el principio de las *Memorias* que tiene un estilo sencillo, desprovisto de cualquier énfasis. Los superlativos de la primera frase, la acumulación de términos cuyo sentido se relaciona con el dolor y la tragedia revelan una emoción intensa, sobre todo si se considera que don Benito es en regla general extraordinariamente púdico en todo lo que le atañe. Como es sabido, no cuenta nada de su infancia en sus *Memorias de un desmemoriado*.

Las escenas históricas que nos relata en el primer capítulo de esta obra parecen suplir la carencia total de elementos personales. Habrá pues un desplazamiento de la historia individual hacia unos episodios de la historia nacional particularmente aptos para representar lo que el autor no quiere o no puede expresar directamente. No creo en efecto que el espectáculo de los acontecimientos históricos baste para provocar el choque evocado por el novelista, ya que hay una desproporción enorme entre lo que vio y la importancia del recuerdo. Vuelve a insistir don Benito tardíamente sobre ello en el libro que Antón del Olmet y Arturo García Carrafa la consagran en 1912.

«El 10 de abril de 1865 presencié los sucesos de la noche de San Daniel y el 22 de junio de 1866, la sublevación de los sargentos del cuartel de San Gil. Estos hechos dejaron una impresión imborrable al insigne novelista. También presencié el paso de los coches simones que conducían a los sargentos del cuartel de San Gil al sitio donde fueron fusilados.

«Estos sucesos —acaba don Benito— dejaron en mi alma vivísimos recuerdos y han influido considerablemente en mi temperamento literario»³.

El espectáculo debió de ser efectivamente de los más conmovedores, a causa de la edad y del número impresionante de los reos. Era natural que el joven estudiante que había participado en la noche de San Daniel manifestase simpatía para las víctimas con las que se identificaría fácilmente. Además, la sublevación se hizo en nombre de Prim que siempre fue uno de los héroes preferidos de Galdós. Sin embargo no presencié el fusilamiento, al contrario de lo que ocurre en *Angel Guerra* que nos ofrece la versión más elaborada del suceso. El autor nos dice con voluntaria imprecisión que Angelito asiste a la escena cuando tiene doce o trece años. El espectáculo deja una huella imborrable en su mente, llegando a integrarse en sus «pesadillas constitutivas». La versión de los hechos que aparece en el tercer capítulo de la primera parte⁴ de la novela sufrió una serie de deformaciones importantes, ya que el autor quiso presentar el punto de vista subjetivo del protagonista. Cuando el narrador omnisciente evoca los sucesos lo hace adoptando el enfoque de su personaje, es decir, deformándolos, «conforme a la ley del tiempo»⁵, y asociándolos con una serie de fantasmas, alucinaciones y pesadillas que los transforma en un cuento medio irreal.

El autor situó esta narración en un momento crucial para su personaje. Guerra que participa en la intentona del 19 de septiembre⁶ está gravemente herido en el brazo y tiene que esconderse para escapar a la policía. Pero cuando se entera de que su madre, con la que se lleva muy mal, sufrió un ataque al corazón, acude a visitarla. Presiente que es responsable de la enfermedad de doña Sales y teme provocar su muerte por una aparición repentina. Espera pues una noche entera en el salón para que el médico y Leré preparen a la enferma. En ese estado de angustia tiene Angel sus «pesadillas constitutivas» entre las cuales figura el fusilamiento del 22 de junio. La evocación histórica aparece enmarcada entre dos culpabilidades, la culpabilidad, fundamental en la novela, suscitada por su actuación en la cuartelada de Campón y la muerte del oficial, y el sentimiento de culpabilidad, derivada de la primera, que resulta de su convicción de ser responsable de la muerte de su madre. Los acontecimientos históricos aparecen sobrecargados de múltiples afectos que los transforman radicalmente y los integran en la vida personal del héroe.

Esta interpenetración aparece desde el principio de la narración cuando el autor evoca en un tono aparentemente despreocupado la alegría de los muchachos.

«Concluidos los exámenes, entretenían sus ocios en largas correrías por el Retiro y Castellana»⁷.

Galdós compara implícitamente a los niños que se echan a la calle con los sargentos sublevados. Del mismo modo había relacionado en *Miau* el juego de los niños con el tema de la revolución⁸.

La comparación con el texto de *Miau* permite comprender cuán profunda es la coherencia interna del pasaje. La primera parte humorística no es sólo una introducción que permite un violento contraste con la evocación trágica que sigue; establece una relación estrecha entre los sargentos y los niños, explicando la fuerza del sentimiento de culpabilidad de Angelito, calificado después de «diabólico muchacho» por haber asistido a «la función» prohibida.

El paso de los sargentos ocupa poco espacio en la narración; el autor cuenta con bastante sobriedad los hechos que presencié personalmente, empleando a veces las mismas expresiones que en sus *Memorias*.

«Supieron por el rumor público que los reos venían ya por la calle de Alcalá de dos en dos, en coches de alquiler, escoltados por parejas de la Guardia Civil a caballo»⁹.

Luego aparece «la fúnebre procesión» que se puede comparar con «la fúnebre trailla» de las *Memorias*.

En *La de los tristes destinos*, la evocación es similar. El autor nos da algunos detalles más; sentimientos atribuidos a los muchachos en *Angel Guerra* son experimentados por el pueblo de Madrid: curiosidad, gusto, compasión. Se encuentran expresiones hiperbólicas como:

«Era, en verdad, un espectáculo de los más lúgubres y congojosos que se podrían imaginar...»¹⁰.

Pero son menos numerosas que en la novela, y notamos pocas repeticiones, al contrario de lo que ocurre en *Angel Guerra* en el que casi al principio aparecen las palabras «terror», «recelo», «miedo», «pavor», que menudean después. Del mismo modo abundan los adjetivos y las expresiones que insisten sobre el carácter trágico de la escena: «el siniestro espectáculo», «el espantoso trance», «la hecatombe», «el espectáculo terrible», «el horroroso estrépito», «el silencio lúgubre», que a veces se repiten.

El autor no parece tener bastantes palabras, bastantes sinónimos cuando quiere explicar el origen del choque psíquico provocado por el suceso histórico. No emplea la palabra trauma, pero tenemos un equivalente exacto de lo que será más tarde para Freud, en su segunda tópica, la causa de las pesadillas de origen traumático. Galdós tiene una clara intuición del fenómeno cuando dice al principio del capítulo siguiente:

«Como subsiste indeleble hasta la vejez la señal de la viruela en los que han padecido de esta cruel enfermedad, así subsistió en la complejión psicológica del Angel Guerra la huella de aquel inmenso trastorno. Siempre que se destemplaba moralmente, confundiéndose en su naturaleza el acibar de una pesadumbre con el amargor de la bilis, y se acostaba caviloso y algo febril, despuntaba en su cerebro la terrible página histórica alterada quizá conforme a la ley del tiempo...»¹¹.

En una revisión de su teoría del sueño, Freud admite que los traumas pueden provocar pesadillas que se repiten idénticas, como se observó durante la primera guerra mundial. En la neurosis traumática el sujeto se encontró sin defensa frente a unas impresiones imposibles de entender y de simbolizar, y que amenazaron la integridad de su yo. Para compensar esta falta de integración de las escenas demasiado fuertes, repite en sueños la imagen traumatizante, tratando así de reparar el daño sufrido. No es el sueño en este caso una realización de placer, sino una tentativa para suscitar la angustia que permite escapar al dominio de la excitación demasiado fuerte. La ausencia de esta angustia fue la causa de la falta de defensas psíquicas frente al peligro; restaurándola el individuo en la neurosis traumática trata de defenderse *a posteriori* y, gracias a la repetición, de volver a encontrar su identidad, lo que provoca placer¹².

En el caso de Angel Guerra, tenemos la descripción de una neurosis de este tipo con sus pesadillas repetitivas. El trauma proviene del espectáculo del fusilamiento en edad demasiado temprana. Aquí Galdós se dio cuenta de que no era posible la hipótesis de un trauma en la edad varonil; por eso la situó lo más temprano posible en la vida de su héroe, pero, como tenía que respetar exigencias de realismo, adoptó una solución mediana situando la escena en la edad del pavo. Antes, su madre no lo hubiera dejado salir solo en un día tan turbado.

También fue muy atinada la elección del momento en que evoca las pesadillas de Angel. Consideraciones de orden estético relacionadas con el equilibrio general de la obra desempeñaron sin duda un papel importante, pero podemos admirar la conformidad de la descripción de Galdós con las observaciones clínicas. Las pesadillas traumáticas no se verifican en caso de enfermedad somática¹³. La grave herida del principio provoca fiebre y alucinaciones pero nada

más. Las pesadillas vuelven a aparecer cuando Angel está curado físicamente, pero angustiado por la idea de enfrentarse con su madre.

En la evocación de las pesadillas, el fusilamiento de los sargentos es el pasaje más extenso y más interesante. Recuerdos literarios inspiran manifiestamente a Galdós al principio de la narración en que notamos varios elementos costumbristas. El pueblo, los personajes anónimos y genéricos que centran la atención, la evocación del ruido y del desorden, hacen pensar en *El reo de muerte* de Larra. El párrafo, bastante corto, sirve para ambientar la escena. Evoca el ruido, la confusión provocada por el miedo y el deseo de ver lo que va a provocar gusto y espanto. Galdós es muy explícito a este respecto tanto en la novela como en el episodio: lo más importante es la curiosidad del pueblo, o la de Guerra, que revela un intenso deseo de ver lo prohibido. El párrafo no es sólo pintoresco; plantea el cuadro material y moral. Los soldados prohíben el paso, y Galdós respetó la prohibición como la respetan los personajes de *La de los tristes destinos*; pero Angel infringe la ley, lo que se traduce materialmente por su «infiltración» al lado de las mujeres «más intrépidas que los hombres» y de los chiquillos «que se filtran por todas partes»¹⁴.

El cuadro formado por los soldados para contener a los curiosos delimita un espacio en el cual va a representarse una escena trágica. Límite entre lo simbólico, lo imaginario y lo real, entre el fantasma y su traducción artística. En efecto lo que se representa no existió nunca para Galdós en la realidad, vuelve a crear la realidad prohibida de la escena de una ejecución, transformándola en ejecución de una escena. Aquí el autor expresa de manera evidente una serie de fantasmas personales que se representan en el espacio a la vez imaginario y simbólico del cuadro.

La palabra «cuadro» aparece tres veces en la redacción definitiva, cinco en las galeradas. Una repetición tan extraordinaria notada por el mismo Galdós, tiene una significación compleja. La simbolización de la autoridad y de la prohibición es evidente, y las galeradas nos confirman que se trata de un límite que no hay que rebasar¹⁵. Al mismo tiempo podemos considerar que se trata de un lapso. Galdós estaba sin duda pensando en un cuadro de pintura cuando compuso la página. El procedimiento es muy frecuente en la obra de don Benito; le gusta delimitar los contornos de lo que inventa transmitiendo al lector una imagen precisa para evocar una escena o un personaje, y conocido es su gusto por la pintura. Aquí, varias obras le sirvieron para dar forma a la escena. Se nota primero una influencia de *el fusilamiento de Torrijos* por Antonio Gisbert¹⁶, en el cual se ve un grupo de liberales que van a ser fusilados. Los soldados vestidos de azul esperan en dos filas en el segundo plano, mientras que los hermanos de la Paz y Caridad ayudan a los reos. Uno les lee un breviarío, otros les vendan los ojos a los que no quieren ver. A la izquierda dos reos están de rodillas, los demás de pie; algunos miran, otros cierran los ojos. El pasaje correspondiente en nuestro texto me parece ser éste:

«...miró a los sargentos que eran colocados en fila por los ayudantes, como a un metro de la tapia... Unos de rodillas, otros en pie... El que quería mirar para adelante, miraba, y el que tenía miedo volvía la cara hacia la pared... Un cura

les dijo algo y se retiró... Inmediatamente las dos filas de tropa que habían de matar avanzaron...».

Luego utiliza elementos del célebre cuadro de Goya, *El tres de mayo*, que representa los fusilamientos de la Moncloa.

«La primera fila se puso de rodillas, la segunda continuaba en pie».

La frase corresponde con la situación del cuadro en el que se fusila a los condenados delante de una tapia. Luego aparecen «los charcos de sangre» y sobre todo un hombre demente, cuya descripción corresponde con el personaje central del cuadro, vestido con camisa blanca y pantalón amarillo.

«El desconocido que parecía demente salió otra vez de entre los escombros, los ojos desencajados, los cabellos literalmente derechos sobre el cráneo. Por primera y última vez en su vida observó Guerra que la frase del cabello erizado no es vana figura retórica. La cabeza de aquel hombre era como un escobillón; su rostro, una máscara griega contraída por la mueca del espanto...»¹⁷.

Este personaje extraño no es víctima, sino testigo de la escena, como Guerita. Como él, subió a un árbol seco de un modo totalmente inverosímil

«como si de entre las piedras y el cascote saliera»¹⁸.

A partir de este momento, alternan pasajes casi fantásticos con otros más realistas. Guerra se cuela «sin darse cuenta del procedimiento, por entre los caballos, por entre las piernas, por entre los fusiles. Sentíase más delgado que un papel, y tan difuso como el aire»¹⁹. Luego abundan las frases introducidas por «como si»; el verbo «parecer» se repite varias veces. La escena se transforma en narración onírica con los cuerpos que caen

«en extrañas posturas y con un golpe sordo, como de fardos repletos arrojados desde gran altura»²⁰.

Este detalle relaciona la escena con una pesadilla de Guerra en la que cree que cae del quinto piso de una casa en construcción. Se opone a la subida al arbolillo en el cual se encarama con el loco desconocido. Luego este personaje desaparece misteriosamente como en un sueño.

«Echóse a llorar, quiso rugir también como el desconocido energúmeno, a quien no volvió a ver, por más que le buscaba en el rimero de cascote con espantados ojos. Podría creerse que se había escurrido entre las piedras»²¹.

Asistimos a un desplazamiento total de la atención desde los reos hacia el loco que acaba polarizando el miedo de Angel.

«Uno de los pormenores que con mayor viveza persistían en su mente era el del hombre aquel desconocido, con cara de mascarón griego y cabellos como púas. En ninguna ocasión de su vida, volvió a ver a semejante sujeto, por lo cual llegó a sospechar que carecía de existencia real, que era ficción de su mente, y forma objetiva que tomó su terror en aquel momento que jamás olvidaría aunque mil años viviera»²².

Galdós nos da así la clave de la página. Este personaje casi totalmente inventado por él, por lo menos totalmente imaginario, concretiza su terror, a

causa de su cabello erizado. Estos detalles permiten esbozar una interpretación de tipo psicoanalítico que me propongo desarrollar en un trabajo ulterior. Lo que provoca terror, sólo puede ser el espectáculo prohibido, pero deseado con ardiente curiosidad, de «la escena» por excelencia, es decir de la escena primitiva, asimilada a una ejecución. Escena incomprensible, traumatizante y que necesita ser simbolizada gracias a una puesta en escena delimitada dentro de un marco preciso que corresponde con el espacio del sueño y el espacio del lienzo en que ciertos elementos de la narración fueron ya elaborados. El cabello erizado que centraliza el pavor es símbolo de la erección; la comparación con un escobillón es explícita a este respecto. Las sábanas blancas que aparecen al final para cubrir los cuerpos, «las piernas por el aire» son otros tantos detalles que confirman nuestra interpretación.

Ahora se entiende por qué la escena no vista por el autor suscita tanto pavor y tanta culpabilidad. Guerra no tenía derecho de asistir, y desobedeció, penetrando además dentro del espacio rectangular, colándose en la escena en la cual llega a participar como testigo. No satisface sólo una ardiente curiosidad; la subida al arbolillo simboliza sin duda también el coito. El hecho de que su madre lo reciba después con amor y de que la narración preceda a la muerte de doña Sales indica claramente la identidad del objeto deseado.

La oscuridad del pasaje viene de la superposición de la satisfacción de varios deseos diferentes: ver la escena, participar en ella, poseer a la madre, a los cuales podemos añadir, matar al padre o al hermano, ya que eran Sebastián Pérez e Ignacio Pérez Galdós militares. El muchacho quiere imitar a los mayores, quiere rugir como el energúmeno, competir con sus hermanos, corriendo así un riesgo mortal.

Varias veces la evocación parece inmovilizarse, cuajar en imágenes mudas. Reina «un silencio de agonía», los cuerpos caen con un golpe sordo, o el héroe se queda sin movimiento, como paralizado, fascinado por el espectáculo y el hombre desconocido. El grito que vuelve a dar vida y rasga el silencio es un detalle importante que aparece también en *La de los tristes destinos*. Puede ser un grito de dolor o de placer, el grito que precede a la reaparición del lenguaje, del símbolo, aceptación o simbolización del nacimiento, de la separación y de la muerte.

El intenso sentimiento de culpabilidad aparece cada vez que Angel Guerra sueña, mezclando éste los sucesos del 19 de septiembre con los del 22 de junio. En las galeradas podemos leer, de una manera que pareció demasiada explícita al autor:

«tuvo la siniestra visión (con la particularidad de que con ella se mezclaba la de los degradantes sucesos del 19 de septiembre, sintiendo por uno y otro acto que se avivaba su responsabilidad de revolucionario»).

Se trata evidentemente de la responsabilidad o de la culpabilidad del autor identificado en parte con su héroe. Guerra se siente culpable por haberse rebelado contra el poder, encarnado en los dos casos por una mujer, Isabel y María Cristina, que representan sin duda a la reina madre que fue Dolores Galdós. La situación de los niños corresponde con la de los revolucionarios, como lo vemos en las galeradas:

«Ya habían concluido los exámenes (y así los triunfadores como los que se quedaron para septiembre)²³.

Junio y septiembre, época de los exámenes, corresponden con las dos intenciones íntimamente ligadas en la historia del personaje, como en la de la nación. Don Benito establece aquí una red compleja de significantes que se cruzan y sobreponen en una madeja que podríamos desenmarañar al infinito. La riqueza del pasaje proviene de la complejidad de las asociaciones entre elementos pertenecientes a registros diferentes. Galdós llega a delimitar un espacio imaginario y simbólico en el cual vuelve a crear el suceso histórico a base de recuerdos históricos, artísticos, de fantasmas personales, de sueños. No es un mero testigo del suceso que le sirve de base, vuelve a elaborarlo para plasmar así lo inaudito de su deseo, dando luz a una obra desconcertante que él mismo calificó de *laberíntica*²⁴.

NOTAS

¹ J. GIMÉNEZ CASALDUERO, «Los dos desenlaces de *La Fontana de Oro*: origen y significado, *Anales Galdosianos*, Anejo, 1978, pp. 60-61.

² *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Aguilar, *op. cit.*, T. 3, 1970, p. 1431.

³ L. ANTÓN DEL OLMET Y A. GARCÍA CARRAFA, *Nuestros grandes españoles*, T. 1, Galdós, Madrid, Pueyo, 1912, p. 30.

⁴ *Angel Guerra*, ed. Aguilar, Madrid, 1970, *op. cit.*, *Novelas*, t. 3, parte I, cap. III, V. Todas las citas de *Angel Guerra* contenidas en este artículo provienen de esta edición.

⁵ Expresión del mismo Galdós. Véase nota 11.

⁶ No precisa el año en la novela. Se refiere a la tentativa de Villacampa del 19 de septiembre de 1886, como intenté mostrarlo en un artículo que será publicado este año en *Iberica*, revista del Instituto Hispánico de Paris IV Sorbonne.

⁷ *Angel Guerra*, p. 50.

⁸ Robert J. Weber escribe en su introducción a la edición crítica de *Miau*, Madrid, Guadarrama, 1982, p. 11:

«Al principio sus palabras tienen un tono humorístico, pero hay un cambio gradual a un tono más serio a medida que Galdós relaciona el juego de los niños con el tema de la revolución».

Cita a continuación un pasaje de *Miau* que puede servir de comentario al principio de la evocación del suceso histórico en *Angel Guerra*:

«Ningún himno a la libertad, entre los muchos que se han compuesto en las diferentes naciones, es tan hermoso como el que entonan los oprimidos de la enseñanza elemental al soltar el grillete de la disciplina escolar y *echarse a la calle* saltando y piando. La furia insana con que se lanzan a los más arriesgados ejercicios de volantería, los estropicios que suelen causar a algún pacífico transeúnte, el delirio de la autonomía individual que a veces acaba a porrazos, lágrimas y cardenales, parecen bosquejo de los revolucionarios que en edad menos dichosa han de celebrar los hombres». Id.

⁹ *Angel Guerra*, p. 50.

¹⁰ *La de los tristes destinos*, *op. cit.*, *Episodios Nacionales*, Madrid, Aguilar, T. 4, 1974, p. 121.

¹¹ *Angel Guerra*, p. 51.

¹² Véase *Jenseits des Lustprinzips*, trad. francesa del Dr. Hénard, Paris, Payot, *Petite bibliothèque*, 1972, cap. IV, pp. 38-40.

¹³ *Op. cit.*, p. 41.

¹⁴ *Angel Guerra*, p. 50.

¹⁵ «En el límite superior del cuadro» en vez de «en el extremo superior del cuadro» en la redacción definitiva.

¹⁶ Antonio Gisbert (1835-1902) presentó este cuadro en la exposición universal de París de 1889. Es muy probable que Galdós la viera como la Pardo Bazán. Véase a este propósito la carta que doña Emilia le escribe desde París después de su salida en *Cartas a Galdós* de Emilia Pardo Bazán, edición de Carmen Bravo Villasante, Turner, Madrid, 1978, p. 16.

¹⁷ *Angel Guerra*, p. 51.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 50.

¹⁹ *Id.*

²⁰ *Id.*

²¹ *Op. cit.*, p. 51.

²² *Id.*

²³ La parte tachada en las galeradas va entre paréntesis.

²⁴ En una carta a José Yxart (16 de mayo de 1891) escribe: «... le mandaré el tomo tercero indispensable para formar juicio de esta endiablada, compleja y laberíntica obra».