Fantasía de otoño (Tropiquillos)

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Hispanica Helvetica**

Band (Jahr): **12 (2001)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

FANTASÍA DE OTOÑO (TROPIQUILLOS)

EDICIÓN Y ARGUMENTO

Este relato se publicó por primera vez[1] el 12 de diciembre de 1884, en el periódico *La Prensa*, de Buenos Aires[2].

---

1 Durante la vida de su autor volvió a aparecer en distintos lugares y bajo diversas formas. Con el nuevo título de *Tropiquillos*, Galdós lo recoge en la colección *La sombra. Celín. Tropiquillos. Theros* (1890: 207-229 y 1909: 211-233). *El Imparcial*, en su sección *Los lunes del Imparcial*, lo imprime el 18 de diciembre de 1893. *La Prensa* lo publica de nuevo el 18 de enero de 1894. Al igual que *La mula y el buey*, aparece también en *Lecturas populares*, suplemento cultural del diario bogotano *El Tiempo* (14 de julio de 1914). Después de la muerte de Galdós, se le recoge en las *Obras Completas*, en *Ocho cuentos* (1988: 103-115), en *La conjuración de las palabras* (1991: 171-188) y en *Cuentos fantásticos* (1996: 211-230). Sobre la edición de *El Imparcial*, considerada como definitiva por Smith (1992: 147), cabe decir que su director, Ortega Munilla, ya en carta del 22 de enero de 1885, había insistido sin éxito en pedirle permiso para publicar el texto:

> Mi querido D. Benito: hace muchos días escribí a usted pidiéndole permiso para reproducir en un *Lunes* un precioso cuento de usted que he hallado en *La Prensa* de Buenos Aires. Como no he tenido respuesta a mi carta, repito la petición, bien que temiéndome ser en ella tan infortunado como suelo en mis rogativas a usted. Aun siendo así, le suplico me escriba dos líneas para que sepa su resolución (Nuez y Schraibman, 1967: 212).

Por fin salió publicado en el antes mencionado *Lunes*, en compañía de *La última ilusión de D. Juan*, de la Pardo Bazán, *Madrid*, de Federico Urrecha, *La nube*, de Adolfo Llanos, y otras colaboraciones como un poema de Campoamor, chistes de Luis Taboada, además de varios artículos sobre ciencia, política, historia y armamentos. Se trataba de un número especial, de cuatro páginas, ampliamente ilustrado.

2 La carta enviada por Galdós al director de *La Prensa* lleva la fecha del 9 de noviembre de 1884. Desde el 17 de enero de 1884 hasta el 29 de abril de 1894 aparece en este periódico una larga serie de 175 *Cartas* o artículos dirigidos al director del rotativo en los que tratará los temas más variados por lo general relacionados con España: literatura, costumbres, acontecimientos recientes, educación, caciquismo, religión, problemas coloniales, política nacional e internacional, relaciones de España con otros países, arquitectura, ciudades, ecos de sociedad, enfermedades, sucesos, etc., según se aprecia en la recuperación de

Después de muchos años de ausencia, enriquecido primero y perdida su fortuna y su salud después, Zacarías Tropiquillos regresa a su casa para morir, desahuciado por los médicos: han pronosticado que su muerte coincidirá con el próximo otoño. Pero al llegar, su hogar está en ruinas y su familia, extinguida. Hace entonces un repaso a su vida: búsqueda insaciable de la riqueza, éxito, poder, respeto y envidia de los demás como comerciante de diversos productos (pimienta, canela, opio, té, marfil, etc.) y en varios continentes; hundimiento rápido por enfermedades, epidemias, traiciones e infidelidades que tal vez explicaran los incendios de sus productos y el hundimiento de sus barcos. "Enfermo, consumido, ya no era más que un pábilo sediento, a cuyo tizón negro se agarraba una llama vacilante, que se extinguiría al primer soplo de las auras del otoño" (cap. II).

De repente surge ante él *mestre* Cubas, tonelero y agricultor, disfrutando hoy de una desahogada posición económica gracias a la ayuda recibida en otros tiempos del padre de Zacarías así como a su propio trabajo en el taller y en sus abundantes viñas. Cubas acoge a Zacarías en su casa como uno más entre los miembros de su familia: su esposa, "una hermosa campesina, *alta de pechos y ademán brioso*, como Dulcinea", dos hijas a las que el trabajo agrícola no les impide ser bellas, discretas y educadas, y un hijo, ausente por sus estudios para sacerdote.

Con la vida en el campo, la recuperación del apetito y el cariño de Cubas, el cuerpo de Tropiquillos recobra energías, al mismo tiempo que su cabeza se va adhiriendo a los propósitos de su protector durante numerosas pláticas. El tonelero elogia con fervor las virtudes de la buena carne y del buen vino, no sin celebrar entusiasmado la estación otoñal (en la que Zacarías se creía condenado a morir) como la más dinámica, la más exaltante, la más fructífera, condensación de la vida toda[3]. Sus hijas le enseñan los múltiples

---

estos textos llevada a cabo por Shoemaker (1973) y Boo (1982), quienes muestran que, salvo un artículo de 1901, dos de 1902 y otro de 1905, lo esencial de la colaboración galdosiana en *La Prensa* bonaerense termina en 1894.

[3] No resistimos a la tentación de transcribir parte del encendido discurso del tonelero:

> De mí sé decir que vivo aburridísimo en las otras tres estaciones. Poco que hacer, el taller casi parado... composturas, echar alguna duela, aflojar y apretar los arcos, nada más... Pero se acerca el otoño, se ve que la cosecha es buena y... "*Mestre* Cubas, que me haga usted veinte pipas", "y a mí doce". "*Mestre* Cubas, que no me olvide. Pienso envasar ochocientas arrobas". Luego, no necesito desatender lo mío. Cien cubas, doscientas, nada basta, porque octubre llueve vino... cada año más. Desde que empieza septiembre,

secretos de las faenas del campo y nuestro protagonista se va prendando de una de ellas, Ramoncita, por su inteligencia despejada y por su belleza. Llegada la vendimia, el frenético ritmo de la recogida y separación de la uva, del funcionamiento de las prensas, del acarreo del mosto a la bodega y la euforia general inspiran a Zacarías un auténtico canto al vino, tanto de sus características como de su influencia en la historia y en el carácter de los pueblos.

Pasados dos meses, y recuperado por entero Zacarías, el tonelero acepta recibirlo plenamente como hijo dándole la mano de Ramoncita. Satisfecho de la vendimia y quizás estimulado por el vino, ya piensa volver a plantar las tierras del futuro yerno y reedificar su casa. La felicidad de Zacarías no puede ser mayor. Pero, justo en ese momento, siente una terrible sacudida en todo su ser: "Yo tenía la mano de mi esposa entre las mías. ¿Tenía también su talle? No lo puedo decir. Sólo sé que todo cambió bruscamente ante mis ojos, que el mundo dio una vuelta, que me encontré arrojado en el suelo debajo de una mesa, en un estado que si no era la misma estupidez se le parecía mucho" (último capítulo).

Nota que alguien lo levanta del suelo y lo sienta en un sofá. Es su criado, que ya le está trayendo una taza humeante mientras comenta: "Eso va ya pasando. Se acabará de quitar con café fuerte" (fin del texto). Posiblemente, la historia anterior sólo haya sido producto de la mente del personaje, tras una libación más que generosa.

OBSERVACIONES SOBRE LA ESTRUCTURACIÓN DEL TEXTO

El primer punto que conviene aclarar es la pertenencia o no del relato a la corriente de la literatura fantástica. Para ello debemos tener en mente el final de la narración, donde resalta lo ilusorio de

---

mi taller es la gloria, y el martillo, golpeando sobre las barrigas de roble, hace la música más alegre que se puede imaginar. ¡Pam, pum, pim...! Dime tú si has oído jerigonza de violines y flautas que a esto se iguale... Pues yo te pregunto si conoces nada tan grato como estar en el taller dando zambombazos, y estar deseando acabar para ir a ver las uvas, si cuajan bien, si pintan o no, si las ha engordado la lluvia, si las ha rechupado el sol, y atender al sarmiento que se cae por el suelo y al que está muy cargado de hoja... Y luego viene el gran día, el... el *Corpus Christi* del campo, la vendimia, Tropiquillos, que es la faena para la cual hizo Dios el mundo. Como la has de ver, nada más digo (cap. IV).

algo que parecía admisible y que ahora el lector, acaso con cierto sonrojo por haberse dejado engañar, descubre que no lo es.

Ya hemos presentado los aspectos teóricos de esta modalidad literaria y los hemos aplicado a textos de nuestro autor, por lo que no es necesario retomarlos aquí. Digamos que, en nuestra opinión, no estamos dentro de la literatura fantástica, sencillamente, porque en el relato no sucede nada digno de tal calificación: se trata de un protagonista que tiene un sueño delirante o una alucinación prolongada, es decir, un desorden de la mente, que toma hechos imaginarios por reales. El desorden es ciertamente agudo pero transitorio ya que el personaje parece haberse recuperado (no gracias al cuidado de Cubas sino del criado) y ser capaz de contar lo sucedido con la habilidad suficiente para que el receptor "crea" el relato y se lleve, como Zacarías, la sorpresa final.

En el interior del que, para simplificar, llamaremos sueño, no sucede nada anormal, no existe ninguna intrusión de orden sobrenatural o extraordinario en el curso de los acontecimientos de tal modo que el personaje quede desconcertado, profundamente perturbado por esa irrupción. Tampoco estamos en el mundo de lo maravilloso donde lo sobrenatural (lo que no sigue las reglas de la naturaleza), lo anormal, fuera regla. Más bien al contrario, es el profundo apego de Cubas al ritmo natural de la vida, su bondad natural, espontánea y la escasa complicación de su sicología lo que cautiva al personaje y atrae la atención del lector: "el pensamiento en Dios, la tajada en la boca y tirar todo lo que se pueda" (cap. IV).

Así pues, dentro del sueño no pasa "nada del otro mundo" y el despertar del personaje no viene a afirmar que haya sucedido algo sobrenatural, extraordinario, anormal, sino más bien algo en principio perfectamente natural y posible. El personaje, como protagonista se ha engañado a sí mismo por la alucinación; como narrador, ha mentido temporalmente al receptor haciéndole creer algo que luego le revela como falso. La resolución final de este inesperado engaño viene a convertirse en el conocido desenlace sorpresa, un recurso narrativo frecuente en el cuento literario entre otros desenlaces posibles[4] como el sugerido, el anticipado, el abierto, el pospuesto, etc. En este caso, su especial importancia consiste en que, gracias a él, cambia radicalmente la visión que teníamos del personaje y de su mundo hasta un instante antes. Si Greimas[5] ha podido decir que el

---

[4] Aunque pensado para la novela, resulta de interés también para el relato corto el estudio de Kunz (1997).

[5] Greimas (1983: 64).

personaje no despliega su figura completa hasta la última página del texto, en nuestro relato el desenlace nos impone el derrumbe de la imagen que nos hemos ido haciendo de él y nos plantea de repente un nuevo y definitivo interrogante: ¿quién es y cuáles son sus relaciones con el protagonista del sueño y con los hechos soñados?

Ese final es al mismo tiempo cerrado y circular, cerrado porque excluye la posibilidad de que las cosas hayan pasado como se nos han contado o, simplemente, que hayan pasado; circular, porque, al indicarle al lector, con el golpe de efecto final, que se ha equivocado (o que ha sido inducido a error), se le está incitando a volver atrás y a realizar una nueva lectura, pero esta vez advertida, consciente del doble juego de la narración, relacionando lo narrado con la situación real (más adivinada que conocida) de su narrador. Este desenlace no es sólo, como se acostumbraba, por ejemplo, en el relato naturalista de la época, "un elemento novedoso, un giro más o menos sorprendente de la andadura de la historia"[6]. Aquí representa el cuestionamiento total de dicha historia. Las palabras finales del criado, lejos de ser una mera cláusula de cierre[7], se convierten en la llave que nos permite entrar en el núcleo del discurso narrativo, cuyo sentido no se encuentra ni en ese final ni en el sueño o alucinación anterior, sino en la articulación entre ambos.

Si nos centramos ahora en el sueño, cuya narración constituye la mayor parte de los siete capítulos del texto, observamos una división en dos bloques. El primero corresponde a la llegada del protagonista a su antigua casa, las reflexiones que la contemplación de las ruinas le sugieren y su encuentro allí con el tonelero (tres primeros capítulos). El segundo comprende la relación de Zacarías con Cubas y su familia, desde que es acogido en ella hasta su boda con Ramoncita (capítulos IV-VII, menos los párrafos finales). Lo destacable de dicha división es que los dos bloques se oponen casi sistemáticamente en diferentes puntos y niveles, cuyo desarrollo nos va a ocupar en las páginas siguientes.

El contraste primero y quizás más superficial, pero muy significativo por las conexiones que mantiene con los otros, se sitúa en el plano formal de la descripción espacial, que es al mismo tiempo descripción de ambiente y de la situación espiritual del protagonista[8]. Al regresar al hogar paterno, contempla su triste estado:

---

6 Eberenz (1989: 230).

7 Sobre la cláusula, a propósito de Maupassant pero con un interés que supera a la obra de este autor, véase Hamon (1975) y Grojnowski (1993: 136-139).

8 Sobre la descripción, recuérdense los autores anteriormente citados: Adam

> El campo de mis padres y la humilde casa en que nací eran lastimoso cuadro de abandono, soledad, ruinas. Hierbas vivaces y plantas silvestres erizadas de púas cubrían el suelo sin señal ni rastro alguno de la marcha del arado. Las cepas, sin cultivo, o habían muerto, o envejecidas y cancerosas, echaban algún sarmiento miserable el cual, para sostenerse, se agarraba a los cercanos espinos. Árboles que antes protegían el suelo con apacible sombra, a cuyo amparo se reunía la familia toda, habíanse quedado en los puros leños, y secos, desnudos, abrasados de calor o ateridos de frío según el tiempo, esperaban el hacha y la paz de la leñera como espera el cadáver la paz del hoyo. Algunos de ellos, conservando un resto de savia escrofulosa en sus venas enfermas, se adornaban irrisoriamente el tronco con pobres hojuelas, que parecían condecoraciones puestas sobre el pecho del vanidoso amortajado. Las cercas de piedra no resistían ya ni el paso resbaladizo de los lagartos, y se caían aplastando a veces a sus habitantes.
> Por todas partes, veíase el rastro baboso de los caracoles, plantas mordidas por los insectos, enormes bazases [*sic*] de tela de araña y nubes de seres microscópicos, ávidos de poseer tanta desolación (cap. I).

Todo alude a una decadencia ya irrecuperable, a un abandono definitivo, a una muerte consumada o inevitable. Ello se aprecia, en el plano retórico, con el tratamiento dado al recurso de la prosopopeya: se otorgan cualidades humanas o semihumanas a seres del mundo mineral o animal insuflándoles capacidad de vida y de sentimientos, justo para precipitarlos en la enfermedad y en la muerte: cepas envejecidas, cancerosas, muertas; sarmientos que buscan no sucumbir; árboles protectores ahora muertos o llagados, con su sangre envenenada, adornados de una macabra condecoración. La humanización de esos seres en la misma frase o palabra que los condena a la destrucción[9] va en paralelo con el estado del personaje que, al igual que ellos, también espera, como el cadáver, la paz del cementerio. Los ojos de Zacarías retienen esencialmente aquellos rasgos del paisaje que concuerdan con su estado físico y mental: su extrema debilidad, comparable a esos muros que hiperbólicamente se desmoronan bajo el peso de un pequeño reptil, y su sentimiento de que esos seres microscópicos, hostiles, dispuestos a devorar lo que acaba de morir, esperan ansiosos para tomar posesión de su cuerpo ya casi difunto.

(1993) y Hamon (1993).

9 Por ejemplo, el verbo *morir* o el adjetivo *canceroso* otorgan, retóricamente, vida y salud al ser al que se aplican (no hay muerte ni enfermedad sin vida y salud previas) y, al mismo tiempo, afirmando que pierden la vida y la salud, le despojan de ellas.

El espacio o, al menos, su percepción surge así como resultado de un avanzado proceso de abandono, de pérdida de control provocada por la ausencia de una acción humana (la mano que antes dirigía el arado) capaz de dar vida y fruto a ese mundo, un mundo ahora en silencio casi absoluto (no hay ninguna referencia directa a lo auditivo) y en una postración casi total: la única alusión clara a algún tipo de acción está vinculada a la idea de destrucción, el derrumbe del muro en ruinas. Pero decir *proceso de abandono* implica también avance imparable del tiempo, del tiempo sentido como amenaza y como consumación próxima e igualmente como transcurso que desde el pasado ha conducido a la situación actual. Así pues, esa descripción no es sólo del paisaje contemplado sino que incluye una proyección temporal, desde el ayer (en la niñez, en vida de su padres) hasta el hoy: no una descripción meramente estática y fijada en el presente sino inscrita en el transcurso del tiempo y de su acción degradadora, tal vez como medio de acentuar aún más la amenaza que el futuro próximo supone para el personaje.

Pues bien, todos esos puntos, pero tomados en sentido contrario, se encuentran en la descripción más representativa del segundo bloque, la de la vendimia, según lo muestra el fragmento siguiente:

> ¡La vendimia! *Mestre* Cubas se movía como un epilépticoy gritaba como un loco, mientras la señora daba pausadamente y sin atropellarse sus órdenes. Las cestas llenas de uvas no cabían en el patio del lagar y más allá veíase[10] un gargoteo profundo y hueco, cual enjuagadero de bocas de gigantes, que soltaban buches y revolvían entre los pliegues de la lengua pequeñas olas. Era que estaban llenando las pipas.
> Por otro lado, Ramoncita y su hermana vigilaban la separación de las uvas, agrupándolas según su clase y su madurez, porque no se saca buen vino prensando a granel todo lo que se arranca de las parras. Pronto se vio que las prensas funcionaban y un chorro oscuro, espumante, opaco recorría la canal para entrar en el estanquillo. Aquí, un hombre metido en mosto hasta las rodillas, lo sacaba en una gran cubeta, midiendo y contando a la vista del amo. Los mozos que hacían el trabajo de prensas, el medidor y los que transportaban el líquido a la bodega estaban teñidos de un carmín virulento y parecía que sudaban pintura. Los chicos, soliviantados por febril alegría, cogían puñados de uvas ya estrujadas y se frotaban la cara y se pintaban rayas en ella como los salvajes. Yo apuntaba las cántaras de mosto que entraban en la bodega, y sentía comunicarse a mi alma el gozo inquieto de *mestre* Cubas y la satisfacción prudente y

---

10 'Veíase': debe tratarse de un descuido del autor, reemplazado en las ediciones siguientes por 'oíase'.

circunspecta de su arrogante esposa (cap. VI).

La oposición con la descripción anterior apenas podría ser más intensa: una sensación de vida que arranca ya en las primeras líneas, con esa exclamación inicial que ya en sí misma sugiere el estallido de la acción dinámica (pero equilibrada: véanse las referencias a la señora, en contraste con la efervescencia del marido) de la familia y de los empleados, actividad que pone en ebullición a todo el pequeño mundo de la viña, actividad que es transformación de la uva en una nueva sustancia, que supone control y dominio de la naturaleza para hacerla fructificar en beneficio del hombre (en oposición directa con las cepas muertas o cancerosas del fragmento anterior).

Se trata de una transformación y de un fruto que manifiestan fuerza, salud y bienestar comunicativos hasta llegar al mismo protagonista: si antes la postración de las ruinas familiares conectaban con el estado de Zacarías y quizás aumentaban la sensación de enfermedad y agotamiento, ahora el dinamismo de su entorno le contagia su enérgica y saludable vitalidad. Si antes todo era silencio, ahora las impresiones auditivas (el gargoteo del mosto en las pipas, el chorro del líquido en el estanquillo) invaden el espacio, quizás cediendo en su empuje sólo a las visuales: las diferentes faenas y lugares de la explotación, así como las referencias al color tan intenso como el carmín que tiñe a los mozos y los restos de uva con que se pintan los chicos (no había la menor referencia al color en la cita precedente).

Frente a la postración anterior y a la alusión continua a la muerte, destaca aquí una sostenida actividad vital, marcada formalmente por la continua presencia de verbos de acción, aplicados casi todos a seres humanos: *moverse*, *gritar*, *dar órdenes*, *soltar*, *revolver*, *llenar*, *vigilar*, *agrupar*, *prensar*, *funcionar*, *recorrer*, *entrar*, *sacar*, *medir*, *hacer el trabajo*, *transportar*, *coger*, *frotarse*, *pintar*, *apuntar* (sin olvidar algunos sustantivos con la misma connotación, como *gargoteo*, *separación*, *medidor*, etc.). Además, esa actividad no es anárquica sino perfectamente organizada (tonelero, mujer, mozos, medidor, hijas, el propio Zacarías: cada uno cumple una función precisa), armoniosa, eficaz, con la que todos dan la impresión de disfrutar. La armonía y la coordinación parecen logradas: entre los seres humanos, entre los humanos y las máquinas, entre unos y otros y el líquido "oscuro, espumante, opaco" que concentra toda su atención.

Las dos descripciones de ambiente aquí examinadas aluden a otra oposición que insiste en el contraste de bloques antes citado. Se trata de la dimensión temporal. El primer bloque está centrado en un tiempo pasado, sinónimo de esfuerzo inútil por conquistar valores

que ese mismo tiempo ha demostrado ser caducos (la riqueza, el respeto, la envidia de los demás). Formalmente, el texto parece sugerirlo dándoles muy poco espacio, limitándose el narrador a una breve y, casi diríamos, avergonzada enumeración de las aventuras de su vida anterior resumidas en dos fases, ascenso dificultoso y brillante seguido de una rápida y fulgurante caída (traición, ruina, enfermedad, soledad). Ese tiempo, literalmente, tiempo perdido, ha desembocado en un presente que parece destinado a convertirse en tiempo consumado, de acabamiento y muerte del protagonista.

En cambio, el segundo bloque se orienta en sentido inverso: tiempo de recuperación, de amistad, de salud, de superación de la soledad al insertarse en una nueva familia. Si en el anterior los años pasados habían sido resumidos en escasas líneas, el tiempo de este segundo bloque, tiempo que podríamos llamar de renacimiento (una segunda oportunidad ofrecida al protagonista) ocupa la mayor parte del relato apareciendo mucho más detallado, dividido en tres fases claramente diferenciadas y que siguen una línea ascendente, sin el menor tropiezo. La primera comprende el inicio de la recuperación: la acogida del retornado en la familia de Cubas, las atenciones que le prodigan, la gratitud de Zacarías y un leve sentimiento de resurgir en su cuerpo agotado: "Yo sentía mi pobre ser caducoy enfermo resurgir y como desentumecerse por la acción de manos blandas y finas empapadas en bálsamo consolador" (cap. IV).

La segunda fase, manifestada ya una semana después, está marcada por la lucha entre la recuperación gradual de las fuerzas que impulsan a la afirmación de la vida y el peso del convencimiento del personaje de que su muerte está inevitablemente próxima. Un nuevo ingrediente puede hacer inclinar la balanza del lado de la vida: el atractivo que siente hacia Ramoncita, hija del tonelero, hermosa, despierta y discreta. La tercera fase, al cabo de dos meses, cuando la muerte debería haber llegado, es precisamente la afirmación victoriosa de la vida: fortaleza recuperada, pérdida del terror a morir. Zacarías es otro hombre física y moralmente: proyectos de próximo futuro (reconstrucción de su patrimonio y matrimonio), apreciado de su nueva familia y amado de su prometida y, finalmente, boda como culminación del proceso. En resumen, en este punto los dos bloques se oponen por la divergencia que cobra el sentido del tiempo en ambos: tiempo hacia la muerte en el primero, tiempo de recuperación de la vida en el segundo.

No insistiremos en cada una de las oposiciones que definen el contraste entre los dos bloques (finalmente, todo tendría cabida dentro del tiempo: toda actividad humana se desarrolla por fuerza

dentro de él) pero sí indicaremos al menos algunas dignas de mención. Primera, la oposición entre aislamiento y comunicación: antes de que Cubas y familia reciban a Zacarías, nuestro protagonista se halla inmerso en la soledad más absoluta, sin familia, sin amistades, sin casa, sin perspectivas, inexistente para los demás, abandonado incluso de su propio cuerpo enfermo. Después sucederá todo lo contrario: acogido en una nueva familia, comparte vida con ellos, existe para alguien y establece relaciones de amistad e incluso de amor. Cubas acelera el cambio en su forma de pensar mediante las dos largas y cariñosas peroratas que le dedica para estimular su recuperación. Apoyándose en la imagen de la estación en que se encuentran, le convence de que lo que en apariencia es el final de la vida, en el fondo no es sino el comienzo de otra mejor (volveremos más tarde sobre las palabras de Cubas).

La segunda oposición considerable es la forma de vida: antes, retrocediendo a la época de sus luchas y de éxito económico y de poder, sus relaciones con los demás se habían basado en la rivalidad y la competencia por el triunfo, la riqueza y el poder; una existencia que le había llevado (aunque el texto no sea preciso en sus indicaciones[11]) a viajar entre varios continentes, y a luchar, por intereses materiales, contra gentes de las más distintas lenguas y culturas. Ahora, en cambio, su existencia se concentra en un medio reducido, apto para relaciones humanas estrechas y continuadas, relaciones que parecen primar sobre el mero interés material o el éxito social, puesto que incluso los aspectos materiales valorados (la vendimia, la reconstrucción de la casa), lo son por el valor que representan como símbolos y medios de renovación humana.

En lugar de la adquisición rápida de un producto (antes, las especias; ahora, el vino) que sólo contaba por su valor mercantil, ahora se le cultiva sin violentar el ritmo sabio de la naturaleza (siguiendo la pauta marcada por el ciclo de las estaciones), se le valora por sí mismo, por sus cualidades propias y por su relación con el hombre, del que es compañero de vida más que simple instrumento de lucro.

---

[11] Zacarías, acumulando atropelladamente recuerdos y, al mismo tiempo, queriendo olvidarlos, hace alusión a su brusca caída envuelta en:

> alaridos de salvajes, tribus insurrectas, en estruendo de calderas de vapor que estallaban, en fragancia mortífera de flores tropicales, en el valor somnoliente y opiáceo de orientales corrompidos, en atmósfera de epidemias asiáticas, en horribles garabatos de escritura chinesca, en una confusión espantosa de injurias dichas en inglés, en portugués, en español, en tagalo, en cipayo, en japonés, por bocas blancas, negras, rojas, amarillas, cobrizas, arianas y bozales (cap. II).

La aventura continua entre distintos lugares y gentes, la lucha en múltiples frentes del planeta ha sido reemplazada por la calma y la serenidad de los trabajos y placeres domésticos, exaltados por Cubas en sus entrañables amonestaciones como conocidos y variados pero sin sorpresas inesperadas ni descalabros irreparables. A la violencia anterior sobre los hombres y las cosas ha sucedido hoy la armonía idílica de los seres humanos entre ellos y con la naturaleza, en medio de la cual su vida se desarrolla con general placidez.

Finalmente, el elemento en torno al cual gira la actividad más estimulante de la nueva vida, el vino: si el panorama anterior remitía a una existencia malgastada inútilmente, el de ahora aparece como promesa de futuro, tanto al asegurar el futuro de las diversas generaciones aludidasen el texto (mayores, hijas, niños) como, en un plano más general, por las reconocidas virtudes de ese fruto de la tierra y de la labor humana, puestas de relieve en el extenso y encendido elogio a él dedicado por el protagonista en los párrafos siguientes al segundo fragmento antes citado. Ese elogio que se puede resumir en la capacidad del "néctar de los dioses" para provocar las más desmesuradas gestas de la historia universal (como las de "los portugueses, buscadores de mundos, para acercar la copa divina a los labios amarillos del hijo de Confucio"), para acompañar la tarea de los grandes hombres (Noé, Anacreonte, Shakespeare, Rubens y Teniers, por ejemplo) y para adaptarse al carácter de los pueblos: "agrio y fino en Francia, dulce en Italia, grave en Hungría, seco y fogoso en España, delicado y pensativo en Alemania, popular en Inglaterra". En definitiva, todas las actividades de la vida cuentan con "este inmenso colaborador del trabajo humano" (fin del cap. VI).

Comprobamos, pues, la existencia de una saturación de elementos coincidentes en marcar la oposición entre los dos bloques citados, representativos de las dos fases que han definido la trayectoria del protagonista. El primero estaba a su vez dividido en dos secciones, la descripción del estado del personaje al comenzar el relato y una rápida incursión en su pasado para explicar la situación presente. El segundo, en cambio (y también era una forma de contraste) se concentraba únicamente en la recuperación de Zacarías, presentada con bastante precisión y seleccionando momentos claves y siempre ascendente, en un marco de vida que hemos catalogado de idílico, en el que domina una armonía y una unidad que contrastan fuertemente con la variedad y multiplicidad confusa de peripecias que habían jalonado la existencia del protagonista.

Hasta el final del segundo fragmento, la intriga primordial no se centra en las relaciones entre el personaje y su mundo sino dentro del

mismo personaje (a saber, si se ha de recuperar o no), pero es tan generosamente acogido y apoyado desde el principio que no caben muchas dudas sobre el éxito de la empresa: la historia parece tan bien encaminada que la intriga por momentos se diluye para dar el protagonismo, en dos amplios fragmentos, al cuadro de costumbres (el personaje del tonelero y las faenas de la vendimia)[12].

Por consiguiente, la insistencia en el contraste entre ambos bloques, la descripción complaciente del mundo en el que se reinserta Zacarías y la rápida y total recuperación de este último[13] se conjugan para seducir al lector, justo antes de que éste tome dolorosamente conciencia de su credulidad, acompañando en su caída al personaje.

EL DESPERTAR

El despertar del protagonista supone un primer elemento de sorpresa, ya en el plano de la estructura formal del relato, primer elemento que forma parte de todos los que hacen cambiar de perspectiva al lector: no es la boda (ni los placeres a los que discretamente se alude en el relato) realizada durante el sueño lo que constituye el auténtico clímax del relato sino la caída de Zacarías Tropiquillos. Paradójicamente, esa caída[14] se convierte en el culmen de la narración mediante el doloroso despertar del personaje y la toma de

---

[12] Ese tono de cuadro costumbrista, en apariencia al margen de la anécdota narrativa, explicaría que apareciera publicado años más tarde de forma independiente, sin mencionar el texto de donde fue tomado: por ejemplo, el *Diario Las Palmas* del 2 de noviembre de 1895 recoge, con el título de "Boceto. Vino", la segunda parte del capítulo VI dedicada al elogio de esta bebida, con varias erratas y el olvido o supresión de algunos términos.
Este periódico se hizo notable eco de la vida y de la producción de Galdós (publicaciones, estrenos teatrales, proyectos, artículos, entrevistas, juicios sobre su obra, originales o tomados de la prensa peninsular), siguió con destacada atención la estancia de Galdós en Gran Canaria en octubre de 1894, con una proclama previa (el 16 de octubre) del alcalde Las Palmas, Felipe Massieu, para "recibir con efusión al eximio canario, príncipe de la literatura patria y gloria de España", y en él apareció "Benito Pérez Galdós. Recuerdos" (el 9 de febrero de 1894), entrañable artículo de Francisco Inglott sobre las primeras actividades literarias de Galdós en el colegio de San Agustín.

[13] La relación con la parábola evangélica del hijo pródigo no sólo se vuelve inevitable sino que, a estas alturas, el relato da la impresión de haberse convertido en una especie de prolongación o culminación ideal de la misma.

[14] No insistiremos aquí en las evidentes connotaciones simbólicas de dicha caída vinculables a la tradición mitológica, bíblica o común a ambas como la caída de Ícaro, la expulsión del paraíso, etc., ya expuestas por Smith (1992: 147-169).

conciencia que ello implica al contacto con el duro suelo de la realidad.

Ahora bien, existe una sustancial diferencia entre la situación del personaje y la del receptor virtual de su historia: el primero no ignora quién es, sabe que está contando un sueño o una alucinación. El receptor, en cambio, ignora que está siendo informado de un sueño, todos los datos de que dispone relativos a la identidad del protagonista están dentro de su relato. Por lo tanto, cuando se le informa del engaño que ha sufrido, se queda con muy escasas referencias respecto a la identidad del narrador y a la relación que el sueño pueda tener con su existencia: que se trata de alguien que dispone de medios económicos, alguien tal vez solitario, con una mediana cultura (como muestran los nombres de personajes ilustres que salen en su sueño), quizás en el ecuador de una existencia más bien vacía, sin duda no muy satisfactoria dado el tipo de sueño que ha tenido, angustiado por lo que pueda hacer con la parte de vida restante, y poco más.

Sin embargo, el receptor conoce lo más importante, lo que le puede impulsar a volver al relato para abordarlo ahora con una perspectiva completamente distinta[15]: sabe que lo contado (y que en su credulidad había tomado por confidencia auténtica del narrador) no corresponde a la realidad (del universo ficcional) sino a un sueño con su posible carga de ilusión y de gratuidad. La revelación final (de la ebriedad y del sueño) provoca así, a posteriori, el cuestionamiento sistemático de dicha ilusión, por lo cual conviene analizarla si se pretende investigar el sentido del relato.

Desde una perspectiva global, el sueño parece girar en torno a lo que habíamos calificado como renacimiento del personaje. La parte que precede a ese proceso marcaba las dificultades previas (hundimiento material y espiritual, enfermedad y aislamiento, condena a una desaparición inminente), dificultades cuya función discursiva era la de resaltar la distancia entre el punto de partida y el de llegada, es decir, lo meritorio del camino recorrido. El resto del sueño estaba dedicado, según hemos visto a las diferentes fases de dicho proceso.

---

[15] Apuntemos que Galdós juega a fondo en este punto con una característica específica del relato breve: la incitación a la relectura, procedimiento utilizado por los maestros del relato corto desde Poe (*Morella*) hasta Borges (*El evangelio según Marcos*) pasando por Mérimée (*La Venus de Ille*) y, aquí, Galdós, que lleva el procedimiento casi al extremo: "obligando" al lector a borrar la primera e ingenua lectura con otra más precavida y haciéndole ver, de forma directa, inesquivable, la necesidad de corregir su primera impresión de lectura.

En ese renacimiento sobresalen dos ingredientes; el primero, el de una recuperación tan rápida como completa: apenas dos meses han bastado para que desaparezca todo rastro de enfermedad física y de decaimiento moral. Además, la recuperación no se refiere sólo a su cuerpo sino también a su casa y posesiones. Su vida queda ahora proyectada hacia un futuro que se presenta sin sombras y de lo más halagüeño: "Mi felicidad era una nueva faz de mi salud recobrada. Ya era otro hombre física y moralmente, y la vida me ofrecía encantos mil que jamás había conocido. Sano, amado y amante, dueño otra vez del campo de mis padres y de la humilde casa en que nací" (cap. VII).

El segundo ingrediente es el medio en que tal renacimiento se opera: regido por la armonía, la bondad, la laboriosidad, la generosidad de sus integrantes, en conexión estrecha con una naturaleza generosa que ofrece sus riquezas con singular abundancia ("Octubre llueve vino... cada año más", dirá mestre Cubas[16]), naturaleza que es el mayor manantial de conocimiento (en el capítulo V, Zacarías hablará con entusiasmo de "la incomparable doctrina del campo, que excede en belleza y bondad a todas las demás sabidurías humanas") y que procura una especial serenidad a una vida inscrita en la cadencia de los ciclos anuales repetidos y renovados constantemente. Tal serenidad se completa con la aportada por dos fuentes de equilibrio: una filosofía de la moderación como norma de conducta ("la sabiduría consiste en dar a la vida, ya sea moral, ya física, un alimento sano y proporcionado", según Ramoncita[17]) y una fe sincera y sin problemas, confiada en la existencia gozosa de la vida eterna[18]. No pueden faltar en ese mundo los placeres del abundante comer y beber ni las entrañables veladas con el cuento de las propias aventuras ni, sobre todo, la presencia "de un corazón puro y noble, de una mujer hechi-

---

[16] Da la impresión de que en ese medio la cosecha es tal que apenas se depende del mercado, al que se le manda un producto casi de segunda categoría: "Era de ver cómo hacíamos pilas de melocotones, cómo hacinábamos peras y sandías, apartándolas y clasificándolas para entregarlas a los revendedores de la ciudad, después de guardar lo mejor para la casa" (cap. V).

[17] A partir de la edición de 1890, Galdós ha modificado el final de la frase sustituyéndolo por "un poquitito menos de lo necesario", lo cual hace más sugerente y fina la expresión de Ramoncita (cap. V).

[18] Cubas expresa su visión de la muerte y de la otra vida con la tranquilidad que manifiestan estas dos citas suyas: la muerte es "una noche tranquila, límite de la vida mortal y principio de la eterna y gloriosa" (fin del cap. IV); "Para mí la muerte no es otra cosa que la siembra para las cosechas de la inmortalidad" (cap. VII).

cera, discreta, buena, rica" (Ramoncita, según Zacarías en el capítulo VII) con el inevitable idilio y la boda consiguiente.

Ahora bien, como sabemos, el desenlace del relato desmonta todo ese mundo y nos hace ver que pertenece al dominio de la ilusión y no al de la vida real del personaje. Aún más, las notas que hemos seleccionado del mundo representado en el sueño permiten constatar que, para desacreditar ese mundo, Galdós ha utilizado un recurso retórico muy concreto, el de los tópicos de la novela pastoril, aunque no sin una reactualización de la misma: exaltación de la vida del campo y del amor en este caso entre un falso agricultor y una campesina que también parece convencional por la alianza consumada en ella de cultura, belleza, pureza y discreción; idealización de la naturaleza y de la vida en su seno; paso del héroe por diversos lances y dificultades; convivencia de cristianismo y paganismo (sobre éste volveremos al hablar de Cubas) aunque sin llegar a la de personajes humanos y sobrehumanos a la manera de la *Diana* de Montemayor, modelo básico del género, que no vacila en reunir en un mismo plano hombres, ninfas y dioses; personajes, eso sí, más humanos que los de dicho modelo, siguiendo más bien la pauta de los de *La Galatea* cervantina, bastante menos esquemáticos.

El acudir como falsilla textual a este tipo de novela, quizás uno de los más idealistas y desconectados de la realidad y de la sensibilidad de la época, puede indicar hasta qué punto el autor cuestiona el comportamiento que consiste en evadirse de la vida real y de refugiarse en la fantasía como forma de solucionar el problema de la propia existencia. La realidad, cuanto más se la elude, más tira para abajo hasta acabar poniendo al hombre, donde le corresponde, sobre la tierra.

Nótese el particular logro estructural y estilístico que consiste en insuflar en el texto rasgos suficientes para que pueda ser leído en clave irónica, carnavalesca (presentando un determinado mundo y cuestionándolo al mismo tiempo) pero sin que esa clave resulte demasiado perceptible en una primera lectura y sí en la siguiente, lo cual a su vez supone un logro previo: provocar, mediante lo inesperado del desenlace, una segunda lectura. En efecto, aunque al lector le pueda parecer acaso demasiado ameno el *locus* descrito, no puede estar seguro de que se trata de un texto "de doble filo" hasta llegar al desenlace; y esas posibles intuiciones previas del carácter paródico del relato le harán volver atrás para confirmarlas en una lectura posterior.

A este respecto, interesa tocar otro aspecto, el título del relato. En general, Galdós no es demasiado partidario del título indescifrable

o polisémico. Más bien suele adelantar un aspecto constitutivo del relato, particularmente en el plano argumental: el protagonista con nombre propio u otra característica personal (*Celín*, *La princesa y el granuja*), un objeto material o abstracto (*La mula y el buey*, *El artículo de fondo*), la condensación de la trama (*La conjuración de las palabras*, *La novela en el tranvía*). A veces, con menos frecuencia, el título puede evocar el sentido del relato (*La pluma en el viento o el viaje de la vida*, *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*). Finalmente, el subtítulo o el título pueden aludir a la circunstancia paratextual que motivó inicialmente su redacción (*cuento de navidad*, *Verano*).

No obstante, en los dos casos en que Galdós modifica el título después de la primera edición, parece movido por la intención de borrar pistas. En el caso de *Verano*, la modificación consistente en acudir al equivalente griego, *Theros*, le permite rehuir una relación tal vez demasiado estrecha con la estación del año y el peligro de no ver en el texto más que una variación en torno a la canícula, así como darle un aura de mayor alcance, quizás mitológico acorde con el contenido del cuento (la misteriosa dama, diosa o demonio).

En cambio, en *Fantasía de otoño*, además del mismo interés por evitar esa posible vinculación demasiado fácil con la evocación otoñal, puede existir la intención de no dar desde el principio una pista al lector del carácter irónico del "renacimiento" allí descrito, lo cual quitaría al texto gran parte de su eficacia narrativa: la noción de gratuidad que el término fantasía conlleva, daría al relato el tono de algo gratuito, evocador, más o menos lírico, desprovisto de auténtica entidad dramática. *Tropiquillos* se encuadra más bien en el tipo de títulos que buscan despistar al lector: más que de coordenadas geográficas, el texto tratará de la desorientación humana y bajo ese título aparentemente conectado con una referencia espacial, se esconde el nombre de un protagonista carente de ellas[19]. Añadamos que, una vez

---

[19] La referencia espacial también existe en el relato: la zona tropical fue el teatro de las aventuras de Zacarías (ver la relación que él hace en el cap. II y su alusión: "Tengo el fuego del trópico en mis entrañas", al final del cap. III). Por supuesto que la polisemia del título admite muchas variantes: pequeños trópicos, travesía difícil, tropos literarios sin importancia, etc. Lo importante no es tanto la pertinencia de las variantes sino el hecho que existen, de que el título conlleva esa multiplicidad y con ella provoca la desorientación y la intriga en el lector.

En cuanto al nombre, Zacarías, quizás aluda al esposo de Santa Isabel y padre, a edad avanzada, de San Juan Bautista. Su fiesta, el 5 de noviembre, cae en plena acción de *Fantasía de otoño*. Dado que Galdós fechó la carta de envío el 9 de

leído el relato, el cambio de título adquiere otra connotación: la referencia directa al protagonista (como en *Don Juan*, *Aquel* y *Celín*) parece privilegiar simplemente el carácter narrativo del texto por encima de la mera referencia otoñal o de su tono alegórico.

ACERCÁNDONOS A LOS PERSONAJES

Para mejor apreciar el carácter radicalmente irónico, casi autodestructor de la narración, conviene analizar también los dos personajes principales que actúan en el plano del sueño. De esta manera resaltará aún más lo que es la tensión fundamental del relato: la pretensión ilusoria de anular la enorme distancia que separa el punto de partida y el punto de llegada, la imposibilidad de conciliar dos elementos tan contradictorios como la inserción en la realidad a partir de la huida de ella (tal parece ser la apuesta del sueño o alucinación del protagonista).

Zacarías Tropiquillos

Nuestro personaje surge en el relato como alguien carente de todo proyecto futuro que no sea el de aceptar resignado la propia desaparición. Su situación presente no es gratuita: arranca de un pasado ampliamente cubierto de empeños, luchas y realizaciones que, al revelarse repentinamente caducas, amenazan con arrastrar en su debacle a su propio protagonista. El personaje se halla carente de energías y de base (salud, medios materiales, confianza en el futuro) par acometer cualquier tarea. En su indigencia actual parece haber influido el menosprecio del patrimonio familiar por ganancias tan rápidas y brillantes como incontrolables (logradas en varios continentes) y efímeras. La visión del hogar en ruinas no hace sino resaltar el abandono sufrido durante años y la contemplación de sí mismo confirma a Zacarías su estado de decadencia casi absoluta.

A pesar de encontrarse en ese estado y de carecer de fuerzas para salir de él, el personaje renace de sus propia indigencia, se recupera totalmente y se dispone a iniciar una nueva vida plena de felices augurios. Lo más llamativo es su comportamiento: Zacarías se limita a seguir los estímulos exteriores que le empujan a una rápida y segura recuperación y, además, desinteresadamente. Lejos de destacar por su actividad, nuestro protagonista es esencialmente pasivo y con-

noviembre, bien pudo escribir el relato en torno a esa festividad.

templativo de la efervescencia que caracteriza el mundo a su alrededor (un mundo que, lejos de acabar de hundirle, casi le obliga al éxito).

A este respecto, el elogio de Zacarías al vino es más que una plácida descripción o una encendida loa en el marco de una pausa narrativa. Su función es mucho más ambiciosa: resaltar irónicamente el contraste entre el personaje y el néctar de los dioses. Al primero le faltan cruelmente las cualidades que él elogia en el segundo: sinónimo de entusiasmo, de exaltada fe y de esperanza, amigo y estímulo de los más grandes hombres, apreciado por todos, flexible ante sus gustos, agente influyente en la historia (en la literatura, la religión, las costumbres, las artes, la vida toda), "inmenso colaborador del trabajo humano" (final del cap. VI). Así pues, frente a un personaje casi vegetativo, el vino aparece humanizado, dotado de energía, activo, estimulante del dinamismo y del progreso de la historia humana. La ironía del contraste viene realzada al ser el propio personaje quien celebra al vino de esta manera, como delegando en él la tarea que a sí mismo le incumbe.

Mediante el inflexible desenlace, el relato vendrá a desmoronar lo que parecía haber montado cuidadosamente: resulta irrisorio, no se puede esperar que un hombre, un grupo, una sociedad, un país subsista y, menos aún, avance a partir de una situación como la inicial aquí descrita y contando para salir de ella con soportes exclusivamente externos. Imaginar lo contrario pertenece al terreno de lo utópico, sería una auténtica fantasía y el relato se consagra a desmontar tal posibilidad, como si fuera necesario hacerlo cara al lector de la época (asunto sobre el que volveremos al final del estudio de este texto)[20].

Mestre Cubas

La caracterización y comportamiento del tonelero nos lo configuran como un gozador entusiasta de los placeres terrenales. Cuando entra en el relato, ya aparece vinculado al vino: "Sí, no podía dudar que era un hombre lo que vi delante de mí, aunque su redondez ventruda tenía algo de la vanidad del tonel, lleno de licor generoso y

[20] Repárese en el triple nivel de la ironía: primero, el elogio de las cualidades vinícolas viene de alguien que carece de ellas. Segundo, como revela el desenlace del relato, el vino ha producido en el personaje unos efectos bien distintos de los ensalzados en su loa. Tercero, dicho elogio, al margen de que pueda basarse en alguna observación de la realidad, proviene directamente de la embriaguez avanzada del personaje (de la que es uno de sus efectos más regocijantes).

rico" (inicio del cap. III[21]). Su mismo apellido alude a su profesión y a sus preferencias en materia de bebida[22]. Aparece a lo largo del relato de forma estable (es un personaje plano, sin sorpresas, al contrario de Zacarías, que evoluciona velozmente, según hemos comprobado) como alguien bonachón, cariñoso, trabajador, creyente, etc., pero sus dos rasgos distintivos son su optimismo vital y su acendrado epicureísmo. En cuanto al primero, se manifiesta, por ejemplo, en su percepción del otoño no como una estación de decadencia y muerte sino, al contrario de la visión quizás más frecuente, como la más vital de todas ("Entramos ahora en la época mejor del año, en la más sana, en la más alegre, en la más útil, en la más santa": cap. IV) e incluso la más propicia al surgimiento de grandes genios... que, precisamente, van a morir en primavera[23]. Al mismo tiempo siente incluida esa parte del año en el marco cíclico, seguro, confortable, infinito, de las estaciones: "A los que hablan mal de mi querido Otoño, les digo que es el papá del Invierno y el abuelo de esa fachendosa y presumida Primavera... Vamos a ver: a su vez, es el hijo del Verano, que al mismo tiempo viene a ser su biznieto... De modo que..." (cap. VII).

En cuanto al epicureísmo, es tal vez su nota más sobresaliente, no tanto en el sentido de Epicuro y sus sucesores (abstenerse para

---

21 Sobre el físico de Cubas se vuelve varias veces aludiendo a su capacidad libatoria y también a su oronda configuración externa, por ejemplo, en el último capítulo al entregar a Zacarías la mano de su hija: "Dio varias vueltas como pipa que gira impulsada por las manos de los toneleros, y viniéndose otra vez a mí y abrazándome con efusión sofocante me dijo [...]".

22 También incide en el mismo sentido su gusto por fumar en *pipa* y su forma redondeada "como *pipa* que gira impulsada por las manos de los toneleros" (cap. VII. Las cursivas son nuestras). En cuanto al apellido, Cubas, conviene señalar que la referencia evidente al tonel de vino no es la única posible, puesto que se trata de un apellido conocido en Canarias y asociado a intelectuales de cierto renombre: Fernando Cubas, poeta romántico (recogido en el *Álbum de literatura isleña*, de 1857, primera antología poética de Canarias), los historiadores Tomás Cubas, Sebastián Marín y Cubas (siglos XVI-XVII), los narradores Luis y Agustín Millares Cubas (contemporáneos de Galdós, aunque más jóvenes), etc.

23 Veamos que, de acuerdo con su placentero sentido del humor, Cubas no duda en incluirse en la lista de los "grandes hombres":

> Casi todos los grandes hombres han nacido en otoño... ¡Ah!, ¿te ríes de mí? Soy hombre de medianas letras. Sí, ahí tienes esa pléyade augusta, Cervantes, Virgilio, Beethoven, Shakespeare nacieron en otoño... Pues todos ellos fueron a morirse a la primavera. Lee la estadística, querido Tropiquillos, verás cómo nacemos en estos meses y nos morimos en los de abril o mayo.

mejor gozar) sino en la acepción habitual del término[24], es decir, gusto por la vida grata, los placeres, el confort, la buena comida y bebida, todo acompañado de un cierto arte, de una cierta delicadeza, la cual no aparece, por cierto, en estas palabras de Cubas: "En este mundo, hijo, hay que hacer lo siguiente: el pensamiento en Dios, la tajada en la boca y tirar todo lo que se pueda" (cap. IV). Pero sí que al menos la pretensión está en sus referencias a personajes célebres y el recurso al latín como apoyo logístico para saborear el carnero sin remordimientos (antes de degustar un clarete divino, cosechado y embotellado en su casa): "*Omnis saturatio bona, pecoris autem optima*" (cap. IV).

Como vemos en la primera cita, ese epicureísmo, al igual que la veneración casi pagana de las estaciones, pretende ser cristiano, perfectamente compatible con la confianza en la misericordia divina: no hay motivo de inquietud puesto que no existe la menor contradicción... o todas las contradicciones son compatibles. En este punto, se diría que estamos en el ámbito de lo maravilloso... si no fuera porque el despertar del sueño echa inexorablemente por tierra esa ilusión, tanto más cuanto que Cubas (al contrario de Tropiquillos) es un personaje existente sólo en el plano del sueño. Acaso su conexión más directa con la realidad sea el servidor del protagonista, que le ayuda al final del relato, una parodia de ayuda comparada con la del plano de la ilusión: dada por un criado y no por un protector, remunerada por lo tanto y no desinteresada, motivada por la embriaguez y no por la enfermedad, posterior a un exceso de libaciones y no a un agotador viaje de regreso, probablemente recibida por un discreto señorito, solitario, de clase media y no por un aventurero que ha recorrido el mundo levantando un imperio económico con la compra y la venta de las más variadas especias.

Por consiguiente, ese sueño tiene mucho de compensación, en el plano de la fantasía, de una vida posiblemente discreta, sin mayor relieve, acaso monótona y mediocre. Lo dramático es que la compensación es doblemente ilusoria: por pertenecer al plano de la imaginación y porque lo imaginado en ella, de tan idílico y gratuito, parece destinado a permanecer para siempre fuera de la realidad.

---

[24] Esta acepción es en realidad tan frecuente como antigua: se encuentra ya al menos en la Roma clásica (en la *Carta a los Pisones* de Cicerón y en las *Epístolas* de Horacio).

LA COMPLEJIDAD DE LA INSTANCIA NARRATIVA[25]

Como en *Verano*, estamos aquí ante un narrador autodiegético pero al contrario de aquel relato, donde predominaba la función testimonial (simplemente contar algo de lo que se ha sido realmente protagonista), aquí el narrador cuenta algo inexistente. Su única "realidad" es que lo ha imaginado y mientras se lo imaginaba, se lo llegó a creer. Por otra parte, y esto es lo fundamental, el narrador quiere que el lector ignore hasta el final que lo sucedido sólo fue soñado[26]. Por consiguiente, debe ocultar muy bien su juego. Así pues, en oposición a la función testimonial que encontramos en *Verano*, tenemos aquí una de control del relato: mantenerlo en un determinado plano y dirigirlo en una dirección específica para obtener un efecto concreto.

Para ello, el narrador se vale aquí primordialmente de dos estrategias y de un recurso común a ambas. La primera es el empleo de la primera persona narrativa, no obligatoria pero generalmente eficaz para conseguir la credibilidad del receptor, sobre todo cuando lo contado sale de lo ordinario: el narrador no es únicamente un testigo ni alguien informado por una tercera persona sino el propio protagonista de los "hechos". Por consiguiente, la rápida y total recuperación del personaje parece menos sorprendente cuando es él mismo quien lo cuenta: después de todo, bien pudo darse un feliz concurso de circunstancias que, precisamente por ello, hicieron a esa historia digna de ser contada.

La segunda es la apelación a la afectividad del receptor: ya no es sólo confianza en el narrador sino connivencia, simpatía por él, dadas las desgracias que le han sucedido y lo lamentable de su estado. El relato se abre con la exposición dramática de la "condena" del personaje por los médicos que le han asegurado su próxima muerte ("cuando caigan las hojas") y se nos dice que estamos precisamente en ese momento ("Finalizaba octubre": primeras palabras del texto)[27]. Además, por un lado se nos informa que el personaje era

---

[25] Ramón Trives (1985) ha estudiado los mecanismos de producción de sentido en el texto, a partir, sobre todo, de Greimas.

[26] La perfecta preparación del efecto de sorpresa, es decir, la sumisión del discurso narrativo, desde sus primeras líneas, a la consecución del efecto final, hacen de este texto un digno relato en la pura línea de Poe. Smith (1992: 150-153) ha tratado con cierto detalle este punto.

[27] El hecho de que el narrador lo cuente, no tranquiliza demasiado al receptor.

alguien con una vida anterior brillante concluida fatalmente por una cadena de traiciones y de desgracias; por otro lado, para colmo de males, vemos que el viajero, enfermo y derrotado, está solo en el mundo y que ni siquiera tiene cobijo (ni ropa ni casa). A estas alturas, el receptor de esa información, más o menos crédulo, puede muy bien *sentir* simpatía y pena por el enfermo, *agradecer* la providencial aparición de Cubas, *desear* la recuperación del personaje y *alegrarse* cuando ella avanza y se confirma. Se trata en todos los casos de sentimientos provocados por el narrador, sentimientos destinados a que el receptor deponga las armas de la reflexión, de la lógica, de lo plausible, y se entregue, sin mayores reservas, a la narración, ignorando la distancia insalvable que existe entre él y el desgraciado protagonista: la de la trampa previamente urdida por el narrador[28].

Caben otras muchas posibilidades inquietantes que nuestros lectores pueden fácilmente imaginar: que el personaje haya quedado maltrecho de esa enfermedad, que se trate de un relato de literatura fantástica y que el narrador cuente lo sucedido ya "desde la otra orilla", etc.

Anotemos una pequeña discordancia cronológica entre la época del año y la sucesión de los acontecimientos. El protagonista regresa a finales de octubre pero todavía, según se nos indica al concluir el capítulo III, las uvas no están del todo aptas para ser cortadas. Pasan ocho días en los que Tropiquillos ha cambiado de color y echado carnes. Entonces Cubas anuncia a su agasajado la próxima vendimia (fin del cap. IV), cuyos preparativos se describen al principio del capítulo V. Por lo tanto, deberíamos estar ya bien entrados en noviembre. Terminada la vendimia, Cubas observa que han pasado dos meses desde la llegada de su huésped ("dos meses de campo y tranquilidad laboriosa han disipado tus necias aprensiones"): nos encontraríamos, como mínimo, en los últimos días de diciembre. Sin embargo, Cubas añade que todavía están "en la placentera tarde del año, ya cerca de ese crepúsculo al que llamamos invierno. Querido Tropiquillos, celebremos el otoño" (cap. VII). Aunque el tiempo no pase por el bondadoso tonelero ni el detalle sea de excesiva importancia, quizás hubiese sido mejor situar el inicio de la historia un mes antes...

28 Un caso particular lo constituye el fácil paralelismo del regreso de Zacarías con la parábola, ya citada, de la vuelta del hijo pródigo. Este recurso posee una cierta ambigüedad: por un lado, al remitir a algo familiar para el lector medio, contribuye a hacerle bajar la guardia. Por otro lado, la evidencia de esa referencia bíblica puede parecer un recurso demasiado simple al cliché (un fallo del autor) o una forma de sabotear el texto desde la primera lectura (lo cual es poco probable: diluiría el efecto de sorpresa buscado). Nos inclinamos por la primera hipótesis: la situación descrita se presta a dicho paralelismo, que viene, además, señalado por Cubas ("Si el pródigo no pudo llegar a la casa del padre afligido[...]", cap. IV), personaje sencillo y dado a este tipo de referencias, y se produce en una circunstancia bastante conmovedora, al acoger a Zacarías en su casa.

El recurso común a ambas estrategias es de orden estilístico[29]: se trata, por lo esencial, del cuidado puesto por el narrador en las descripciones, empezando por la de su estado inicial: si retomamos el comienzo del texto[30], percibiremos la insistencia en describir la situación del personaje como totalmente decadente, en estado casi terminal. Ello se basa en el uso sistemático de adjetivos y verbos que connotan lo extremo, lo exagerado, lo apenas soportable. Entre los primeros: *agobiado*, *doble* pesadumbre, *cruel* enfermedad, ser *inútil*, (ser) *indigno* de la vida. Entre los segundos: *arrastréme*, *arrojarme*, *resbalar hacia la muerte*, *morirás*, *caigan*, *palidecer*, *temblar*. Toda esa constelación semántica incide directa o indirectamente en el mismo personaje. Además, según se ve en estos ejemplos, la mayor parte de los adjetivos se refieren a sustantivos ya de por sí bastante cargados de negatividad.

En otros casos, dichos sustantivos no necesitan semejante adjetivación dado su significado propio (*muerte*, *cementerio*, *fiebre*, *temor*). Por otra parte, sustantivos sin connotación negativa la toman por el adjetivo o por la partícula que los acompaña (*única ocupación posible*, *sin tregua ni esperanza*, *ramas contagiadas*). Finalmente, ese conjunto de elementos está organizado de manera que se aprecie una evolución dramática en dos tiempos: el primero centrado en la noción de enfermedad y el segundo (desde el final del primer párrafo) en la aclaración del drama con la explicitación de la

---

29 Montesinos (1980: 43) fue de los primeros en elogiar el "alarde de estilo como rara vez se ve en libros suyos", existente en este relato y considera que Galdós reservó esa "admirable prosa" para lugares más adecuados que la novela: los textos cortos, que "cuadraban mejor con sus ensoñaciones y fantasías" (*ibid.*). El juicio de Montesinos es, como todos, matizable, pero corresponde a la escritura galdosiana en este relato. La prosa modernista, las "ensoñaciones y fantasías" valleinclanescas y darinianas tienen aquí una magnífica referencia (incluso la figura derrotada de Zacarías Tropiquillos admitiría cierto parentesco con el decadente marqués de Bradomín).

30 Para facilitar el seguimiento de nuestros propósitos, he aquí los dos primeros y breves párrafos del relato:

> Finalizaba octubre. Agobiado por la doble pesadumbre del dolor moral y de la cruel enfermedad que me aquejaba, arrastréme lejos de la ciudad ardiente, buscando un lugar escondido donde arrojarme como un ser inútil, indigno de la vida, para que nadie me interrumpiese en mi única ocupación posible, la cual era contemplar mi propia decadencia y verme resbalar lento, mas sin tregua ni esperanza, hacia la muerte.
>
> Los campos tenían para mí tristeza semejante a la del cementerio. Habíanme dicho los médicos: "Te morirás cuando caigan las hojas", y yo las veía palidecer y temblar en las ramas, cual contagiadas de mi fiebre y de mi temor.

muerte (incluso aquí existen dos fases: la explicitación propiamente hablando y la justificación considerada inapelable, el dictamen médico). Por consiguiente, tanto los componentes del fragmento como su estructura y la progresión que marcan llegan a crear una atmósfera perfectamente apta para conseguir el efecto de comprensión y de simpatía buscado en el receptor, sobre todo si tenemos en cuenta que los dos capítulos iniciales siguen la pauta iniciada en estos primeros párrafos.

Cabe añadir dos observaciones más. La primera es que la precisión y el esmero descriptivo se prodigan en este relato, quizás de manera especial: ya nos hemos acercado a la escena de la vendimia y podríamos hacerlo también a las conversaciones del protagonista con la joven Ramoncita, por ejemplo. La segunda es que, si bien esas descripciones son primordiales por su construcción y su eficacia, no conviene olvidar otro recurso textual muy notable: el habla de Cubas, particularmente en las amigables peroratas dedicadas a Zacarías. Resumiéndonos con brevedad, diríamos que se caracteriza por la iteración expresiva (su resumen "¡Todo sea por Dios!"), por el empleo de léxico y de fórmulas coloquiales (*pasar a mejor vida*, *echar carnes*, *arrastrar barriga*, *echar un trago*) y por su combinación con referencias cultas (nombres de personas célebres, expresiones latinas como la citada antes: *Omnis saturatio bona, pecoris autem optima*)[31]. Esos tres rasgos contribuyen de forma conjugada a hacer de Cubas un personaje campechano, simpático y, diríamos, inofensivo (incluso puede no ser más que una alucinación sufrida por el narrador y recreada al transmitirla), por lo que puede llegar a seducir al receptor. Es decir, de nuevo el narrador incide en la estrategia de le afectividad para progresar y culminar su relato con el golpe de efecto final.

Una última pregunta nos podemos hacer a propósito del narrador: se trataría de saber cuál es la relación que guarda con su historia. Dada la exquisita preparación del efecto final y la función evidente que éste tiene como cuestionamiento radical de lo anterior y de las falsas ilusiones que vehiculaba, diríamos que el narrador ha percibido la artificialidad de esa fantasía y que, curado de ella, se propone ofrecer al receptor el mismo tratamiento de choque (en este caso, no contra el piso del salón sino contra el suelo de la realidad) que a él le ha servido para reaccionar. Observemos que no es el único caso entre los relatos con narrador-protagonista analizados hasta ahora: casos

---

[31] Oliver (1971: 272-274) también ha comentado los rasgos costumbristas de este personaje.

semejantes teníamos, por ejemplo, en *Un tribunal literario*, en *La novela en el tranvía* y en *Theros*. Se diría que los narradores autodiegéticos galdosianos confían en la posible eficacia de su narración (después de experimentar en carne propia lo en ella descrito).

PARTE DE UNA EXPLICACIÓN

Teniendo en cuenta la edad del autor, 41 años al aparecer *Fantasía de otoño*, se podría comprender la redacción de este relato a partir de circunstancias personales[32]: edad crítica, cuestionamiento global de la propia existencia, posibilidad o no de recuperar el tiempo perdido o de reorientar la vida hacia una nueva dirección, incluso la reflexión sobre una solución concreta más soñada que posible y evidenciada en la narración con el motivo tradicional del menosprecio de la corte y la alabanza de la aldea. No hay razón para descartar una elucidación del texto a través de la biografía personal del autor pero el alcance del relato supera con mucho ese nivel, diríamos ancilar, de explicación.

Tampoco nos parece que el relato, tal y como lo hemos ido abordando hasta aquí, se limite a ser otra nueva alegoría estacional o de otro tipo (aunque el componente alegórico esté efectivamente inscrito en él)[33].

Posiblemente, el texto asienta buena parte de su explicación en el plano de la historia concreta del país, de las circunstancias de la época y de los interrogantes y certidumbres del autor a este respecto. Quizás el debate de fondo sea el de la posibilidad de regeneración de la sociedad española: un país que ha malgastado, alegremente y durante siglos, sus energías a lo largo del mundo en un imperio colonial desmesurado e incontrolable (el paralelismo con Zacarías, empeñado en el control de sus enormes riquezas en varios continentes, agotado por múltiples conflictos, obligado finalmente a abandonar sus posesiones, resulta bastante elocuente) se ve hoy forzado a renunciar a sus dominios, empobrecido y exhausto.

Por otra parte, esa sociedad constata su prolongado e intenso abandono (de las propias riquezas, de las propias potencialidades, de las propias energías), tanto en el terreno económico como en el institucional, en la administración, en la cultura, en los desequilibrios

---

32 Ver, por ejemplo, Oliver (1971: 274).

33 Montesinos (1980: 43) ve este texto como una alegoría del otoño. En cambio, Schulman (1982: 101) lo considera como alegoría de los efectos de la bebida.

regionales, etc. Hasta tal punto se ha perdido tiempo y oportunidades que es legítima la duda sobre las posibilidades reales de una auténtica regeneración. Éste puede ser un primer aspecto.

El segundo sería el cuestionamiento de algunas posibles vía de solución: en el texto parece rechazarse de plano, como pura ilusión o desvarío, el confiar en socorros externos y desprendidos (de antiguas colonias, de otras potencias, de países amigos) para superar esa situación. En un mundo dominado por las relaciones de interés y no por las de solidaridad, toda prestación recibida lo será a cambio de algo: el mundo idílico imaginado en el sueño es tal vez el reverso del real. Posiblemente ni siquiera baste la laboriosidad propia (tan exaltada y presentada en el sueño del relato como condición suficiente para conquistar la riqueza y el bienestar), si es que llega a producirse sin obstáculos externos (en el relato nos encontramos en un mundo casi autónomo del exterior: recordemos que sólo se le vende mercancía de segunda calidad; la producción de primera se reserva para el consumo propio).

Así pues, nos hallamos ante un texto que, de la manera en apariencia más inocente e inofensiva, plantea el problema de la regeneración de la sociedad española con singular dureza y energía: manifestando su necesidad y cuestionando medios ilusorios para lograrlo. Un texto que podría aparecer como pesimista y derrotado de antemano pero que tal vez no lo sea tanto, puesto que todo él se encuentra organizado hacia un desenlace que demuestra un avance fundamental: el protagonista ha despertado, se ha desengañado sobre la posibilidad de soluciones ilusorias, ha cobrado clarividencia para no reincidir en la misma ensoñación. La lucidez parece ser así el gran paso adelante que propone el relato galdosiano.

Notemos también que no se produce en *Fantasía de otoño* un cuestionamiento de los valores de la sociedad moderna (competencia, provecho, economicismo, etc.) sino más bien el cuestionamiento radical de la posibilidad de vivir al margen de ella, en ese mundo idílico, casi autónomo, regido por las leyes cíclicas de la naturaleza. Excluida esa posibilidad por utópica e irrealista, la opción apuntada no parece ser la de cuestionar las bases de la sociedad moderna sino, sencillamente, la de insertarse en ella en las mejores condiciones posibles. Éste es el máximo de conciencia al que llega el autor en este texto y en estos años.

Si nos acercamos brevemente a la correspondencia galdosiana publicada en el mismo periódico que el presente relato y por las mismas fechas, comprobaremos la preocupación del autor por estos

temas. Bastarán tres ejemplos. El primero se halla en la carta fechada el 9 de noviembre de 1884:

> [...] sobre todas estas desgracias se destaca la peor de todas, que es un malestar profundo, inexplicable, presagio de conmociones vivas y de desdichas aún mayores. Nuestra sociedad vive como azorada, presintiendo acontecimientos que la han de conmover una vez más, oyendo lejanos ruidos que patentizan la inseguridad del terreno en que se asienta. Adviértese en ella una tristeza y desazón grandes, pródromos de enfermedad, algo que es como hastío del largo período de quietud que viene disfrutando tiempo ha, impaciencia del que, teniendo el sino de la agitación se ve obligado, por causas diversas, a permanecer en reposo durante un plazo demasiado largo[34].

Obsérvense las referencias al ilusorio repliegue sobre sí mismo, al peligro exterior, a la falta de seguridad, a la ausencia de actividad y de energía para emprender alguna acción con proyección de futuro y, más directamente, a la enfermedad, término que resume la situación tanto en esta carta como en el relato.

El segundo ejemplo, de matiz apenas más positivo, señala que la necesidad de colaboración es manifiesta dada la prepotencia alemana, nada desinteresada ni generosa, que con su enorme capacidad económica (particularmente con la hulla) puede acabar convirtiendo a España en protectorado industrial suyo:

> Quizás sea esto exagerado, pesimismo; pero vivamos prevenidos. Esperemos nuestro remedio de vigorosa resurrección del espíritu ibérico, en el sentido más amplio que se pudiera imaginar. Apartemos los ojos de nuestras estériles contiendas, y reconozcamos la fuerza intrínseca que aún atesora nuestra raza [...]. Lo primero que se hace en presencia de un enemigo común es medir la propia fuerza. Hemos medido la nuestra y hemos hallado que no es nada despreciable.
> Después de saber cuántos somos, averigüemos si somos capaces de tener un ideal común[35].

Vemos en esta segunda cita cómo se parte de la consideración sin contemplaciones, incluso exagerando las tintas, de la situación

---

[34] Shoemaker (1973: 125-126).

[35] Se encuentra recogido en las llamadas *Obras inéditas*, VI (1924: 62). La carta (del 20 de octubre de 1884) se refiere a la convocatoria por Alemania de una conferencia internacional sobre asuntos africanos, con la intención, según Galdós, de afirmar su presencia en aquel continente y de llegar a rivalizar con Gran Bretaña.

presente para proponer una salida cuya condición es la colaboración para hacer frente a una amenaza real: la prepotencia alemana, que puede tener efectos semejantes para España y Portugal, ambos estados peninsulares, de segundo orden y con intereses africanos[36]). En el relato teníamos una situación paralela, la rechazable: la huida en la fantasía, en la ilusión gratuita, en el aislamiento, en la pasividad, en el dejarse llevar, como forma de "solución" frente a los problemas planteados. El artículo de opinión, cumpliendo su cometido específico, aporta explícitamente soluciones al problema enunciado. No es aquí ni ahora la ocasión de juzgar la pertinencia de esos propósitos (sería demasiado fácil desde la perspectiva actual). Lo que importa es, simplemente, percibir el universo de preocupaciones en que se encontraba inmersa entonces la mente de nuestro autor y observar que su relato corresponde y se explica mediante la relación entre ambos, texto de ficción y artículo de opinión.

El tercer ejemplo (la carta del 1 de abril de 1885) se sitúa en un plano más general, el de las creencias, las ideas fuerza, los valores que orientan una época o a un pueblo determinado. Refiriéndose a la situación española reciente y actual, Galdós considera que el sentimiento religioso ha decaído notablemente en España y que los últimos movimientos filosóficos (el krausismo, el positivismo, el experimentalismo y la filosofía moderna en general) tampoco se han asentado en el país:

> En resumen, que hoy la gran mayoría de los españoles no creemos ni pensamos; nos hallamos, por desgracia, en la peor de las situaciones, pues si por un lado la fe se nos va, no aparece la filosofía que nos ha de dar algo con que sustituir aquella eficaz energía. Faltan en la sociedad principios de unidad y generalización. Todo está en el aire, las creencias minadas, el culto reducido a puras prácticas de fórmula, que interesan a pocas personas. Fuerza es reconocer que en punto a estado de las consecuencias, vivimos en la peor de las épocas posibles[37].

Se puede resumir esta última cita como una descripción del panorama mental español del momento, marcado por la ausencia de valores fuertes, de acuerdo con los tiempos actuales, valores que

---

[36] Las escasas simpatías galdosianas por la prepotencia germánica parecen traslucirse en el presente relato (recordemos también la figura de Bismarck en *La princesa y el granuja*). Las colaboraciones de estos años en *La Prensa* bastarían para confirmarlo.

[37] Shoemaker (1973: 152). La carta, particularmente extensa y rica de contenido, se encuentra en las págs. 145-153.

hubieran podido reemplazar eficazmente a otros ya considerados caducos. La posición física e intelectual de nuestro protagonista podría entrar perfectamente en este marco. Y sus consecuencias también: el peligro de un abandono y de una postración que bien pudieran resultar irreversibles.

La ausencia de esos valores comunes a la colectividad nacional se ha traducido en los hechos por unas prácticas ritualizadas, vacías, sin sentido, y por la ausencia (real o sentida) de principios que justifiquen una existencia en común y que suministren suficiente energía para mantenerla. Pero de nuevo aquí el interés no es el dramatismo de la observación sino la lucidez de llevarla a cabo (lástima que esa serie de artículos no fuera publicada en España).

Llegados a este punto, podremos valorar aún mejor la última forma de ironía que nos sugiere este relato: en su carta del 9 de noviembre de 1884 al director de *La Prensa*, Galdós casi se disculpa de haber cometido una travesura enviando un texto de ficción en lugar de su habitual crónica de "sucesos corrientes". Invoca la actualidad de la estación otoñal en Europa, la escasa importancia de los acontecimientos del día y, sobre todo, la rutina de su oficio que se ha convertido en tentación, irresistible, para dejarse llevar por el pecado de la fantasía[38].

---

[38] He aquí esa introducción "exculpatoria" (el texto había sido publicado sin esta introducción, hasta la recuperación hecha por Shoemaker (1973: 123-124):

> Esta vez no he podido resistir la tentación, y dejando a un lado los sucesos corrientes, envío a Vd. una correspondencia exclusivamente literaria.
>
> Mas no quiere decir esto que las presentes líneas carezcan en absoluto de oportunidad ni de actualidad. Basta que sean pintura y como apoteosis del otoño para que estén dentro de nuestro programa, pues, siendo la citada estación la más apacible y hermosa en nuestro clima, no nos cansamos nunca de celebrarla y de ponderar sus encantos. En lo que me extralimito es en ofrecer a mis lectores un cuadro descriptivo, fantaseando la realidad y disfrazándola con afeites imaginativos y perendengues de forma. Pero las rutinas de mi oficio me impulsan a cometer este pecado. Días ha que se anidaba en mi intención la idea de cometerlo. Mi conciencia de corresponsal serio, cuya misión es reseñar los sucesos auténticos y positivos, me argüía en contra de este desmán. La escasa importancia de los acontecimientos del día me impulsaba a probar fortuna en el terreno de la imaginación. Por fin, ha podido más el *vicio* que el deber, y héme dispuesto a trocar la reseña por la pintura, echando hoy aquí, como vulgarmente se dice, "una cana al aire".
>
> Ruego, pues, a mis bondadosos lectores que sean indulgentes con la ficción, exclusivamente dedicada a *La Prensa*, y que titulo "Fantasía de Otoño".

Sin embargo, una vez leído el texto, comprobamos que desborda el marco de una simple evasión idealizadora o de una mera crónica costumbrista: la problemática que toca las desborda ampliamente. El texto alude a una realidad concreta e histórica y se eleva precisamente contra su embellecimiento y su idealización, puesto que al final la tozuda realidad acaba imponiéndose inevitablemente. Los "afeites imaginativos y perendengues de forma" no son obstáculo para esa representación sino medios perfectamente adecuados. La introducción del autor, demandando benevolencia al lector y anunciando lo que sigue como una mera fantasía imaginativa, viene a formar parte de la estrategia de captación: atraerse la comprensión de quien lee, ganarse su condescendencia, hacer que baje la guardia ante un producto sin trascendencia aparente.

Pero ya hemos visto que ese producto resulta ser muy distinto de lo que parece y que puede quemar las manos del lector desprevenido.