

Verano (Theros)

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Hispanica Helvetica**

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

PDF erstellt am: **22.09.2024**

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.

VERANO (THEROS)

EDICIÓN Y ARGUMENTO

El relato apareció en 1877 con este título¹ en las páginas del *Almanaque de la Ilustración para 1878*, perteneciente a *La Ilustración Española y Americana*².

¹ Más tarde fue publicado, con el título de *Theros*, en la colección *La sombra. Celín. Tropiquillos. Theros* (Pérez Galdós, 1890: 233-257), así como en la *Revista Moderna* de México (número 2, segunda quincena de enero de 1901, págs. 35-40) y en el homenaje que le dedicara *La República de las Letras* (número 15, 22 de julio de 1907, págs. 8-12), con la participación de Clarín, Pardo Bazán, Echegaray, Menéndez Pelayo, Picón, Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Blasco Ibáñez, Silverio Lanza, Martínez Sierra, Felipe Trigo y Díez Canedo, entre otros. Después de 1920, en el tomo IX de las *Obras Inéditas* (1928: 163-185) de Ghiraldo, en las diversas ediciones de las *Obras Completas* y en *Cuentos fantásticos* (1996: 189-210). Interesa notar el cambio de título al independizarse del almanaque e integrarse en otra serie narrativa: el hecho de elegir una denominación griega (θερος 'verano, época del calor') parece huir de una identificación con lo exclusivamente estacional y buscar una connotación de mayor alcance simbólico, lo cual se confirma en el texto según veremos.

Curiosamente, *Verano* no aparece en otras dos selecciones relativamente recientes: ni en *Ocho cuentos* (1988) ni en *La conjuración de las palabras* (1991). Esas ausencias probablemente se expliquen por el escaso favor que este relato ha recibido por parte de la crítica, cuya manifestación extrema puede estar representada por Oliver (1971: 242), para quien se trata de la menos interesante de las narraciones cortas de Galdós. Dada la fecha de su aparición, quizás este estudio haya influido en la crítica posterior.

² El texto se encuentra en las páginas 54-57, del almanaque para 1878, año que constituye el quinto de la serie. El primero había sido el destinado a 1874 (Palenque 1990: 33). Su contenido era fundamentalmente de creación literaria y cultural (poesía, narración, arte, historia) acompañado con un gran alarde de grabados (a partir de 1878 se introduce el color en las portadas) después de las obligadas referencias al nuevo año o a los pasados (calendario, santoral, efemérides). En el de 1878, cada mes traía su santoral y uno o varios artículos vinculables de un modo u otro con el mes. Se completaba con indicaciones acerca del movimiento intelectual español en 1876-77, piezas de música por autores españoles sobre las cuatro estaciones del año y el catálogo de obras publicadas

Al comienzo del verano, un viajero se dirige en tren de Cádiz a Madrid. Al llegar a Jerez, no puede resistir la tentación de probar los afamados vinos que le propone "la más colosal taberna que han visto los siglos", y se impregna el cuerpo del irresistible néctar. Continuando viaje, le sorprende la presencia en su coche de una hermosa mujer que sólo viste una túnica vaporosa pero, al parecer, sin el menor deseo de escándalo: "En las divinas formas, en la actitud graciosa y natural de la viajera, así como en sus palabras y ademanes, había la castidad más perfecta y la más irreprochable decencia". Lo que más perturba al sorprendido viajero es el extraordinario calor que desprende el cuerpo de la dama. Incapaz de soportarlo, no puede apreciar el encanto de los diversos lugares que atraviesa el tren.

Llegado a Córdoba, se queja ante el personal de la estación pero cuando van a ver a la señora, ésta aparece vestida como una auténtica dama. En cuanto se quedan solos, se reproduce la situación anterior. Sin embargo, ahora la mujer le alivia con un refresco que le distiende los nervios y le permite escuchar un extenso parlamento de ella, en el que se presenta como la plenitud de la vida, razón de ser de la creación, alegría del campesino, estímulo de las pasiones, del entusiasmo, de las acciones más osadas a lo largo de la Historia.

Una vez en Madrid, la dama insiste en permanecer con el viajero y se instala en su casa. Como le encantan las travesuras, hace que al calor seco suceda una lluvia terrible y a ésta un vendaval seguido de un frío insoportable. El viajero, decidido a huir del verano madrileño, toma el tren hacia el norte pero la dama lo sigue. De noche, su presencia se hace no sólo más llevadera sino agradable y atractiva hasta tal punto que, poco tiempo después de llegar a Santander, el viajero, seducido por la dama, la pide en matrimonio. Pasan días de ensueño: "Yo era el hombre más feliz de la creación, hasta que un día", un día, mientras se bañaban juntos, ella desaparece y no la vuelve a encontrar a pesar de buscarla por todas partes. Ese tristísimo día era un 22 de septiembre.

por *La Ilustración Española y Americana*. En general se pedía la colaboración de nombres ya conocidos del público. En el año citado colaboraron, por ejemplo, Valera, Echegaray, Zorrilla, Núñez de Arce, Castelar, Fernández Flórez, Eusebio Blasco, Manuel de Palacio, Narciso Campillo, Manuel de la Revilla, etc.

El almanaque o el álbum era por entonces una forma de regalo frecuente para los suscriptores al final de cada año. El de *La Ilustración* destacaba respecto a los demás por su calidad formal tanto como por sus colaboradores. No en vano poseía ya cierta tradición: había venido precedido de *El Almanaque literario del Museo Universal*, antecesor de *La Ilustración Española y Americana*.

COMPOSICIÓN: ALEGORÍA Y LITERATURA FANTÁSTICA

La primera y justificada impresión que puede producir el texto es que se trata de una simple y hasta facilona alegoría del verano, basada en el calor que desprende la mujer sobre todo de día, en los meses caniculares y en el sur y centro de España, en su autoelogio como época de frutos, de madurez y de alegría, y en la fecha de su desaparición, coincidente con la del final oficioso del verano, el día del equinoccio de otoño.

Esa forzada alegoría vendría impuesta por el hecho de tratarse de una obra de encargo, con un asunto fijado de antemano. El mismo Galdós parece abundar en este sentido al presentar este texto junto con *Celín y Tropiquillos*: como los otros dos, "tiene el carácter de composición de Almanaque, con las ventajas e inconvenientes de esta literatura especialísima que sirve para ilustrar y comentar las naturales divisiones del año; literatura simpática, aunque de pie forzado, a la cual se aplica la pluma con más gusto que libertad"³. Sin embargo, esta *captatio benevolentiae*, tan habitual en Galdós al comentar su obra, no nos lleva a parar aquí la reflexión sino, al contrario, nos invita a prolongarla: nada impide a un escritor capacitado que supere el forzado pie de este tipo de relatos. Así lo hacían tanto entonces como ahora para ésta y otras series narrativas (recordemos lo dicho anteriormente sobre el cuento navideño).

Resumiendo algunas características básicas de la alegoría⁴: el texto alegórico contiene un doble sentido, literal y figurado, el segundo de los cuales se apoya en el primero para aparecer con mayor fuerza e intensidad. El sentido figurado ha de ser de un orden profundo (moral, didáctico, religioso) y puede estar explicitado en el texto. Además, debe haber una correspondencia término a término entre ambos sentidos, de tal modo que el receptor pueda llevar a cabo una doble lectura, literal y simbólica.

³ Pérez Galdós (1890: 6-7). El tópico del verano, es un asunto muy familiar en nuestro autor, desde sus crónicas madrileñas (recordemos, a título de ejemplo, "El verano se despide. Lucha de estaciones", en *La Nación* del 10 de septiembre de 1865) hasta sus cartas a *La Prensa* de Buenos Aires, con diversas referencias al tópico (Shoemaker 1973: 106, 189, 250, 468).

⁴ Sobre la noción de alegoría, ver nuestra presentación en el capítulo dedicado a *La conjuración de las palabras*.

En nuestro caso, si el sentido figurado se reduce simplemente a la representación del verano, falta no sólo la noción de sentido profundo, moral o docente (verano y moralidad pertenecen a dos órdenes diferentes, inanimado y climático el primero, humano y ético el segundo), sino también la correspondencia término a término. El verano, al contrario de la misteriosa dama, es un fenómeno perfectamente conocido, previsible en el tiempo y deseado o temido. En cuanto estación, su entrada no es directamente vinculable a la absorción de alcohol (cuando surge la acompañante en el tren, después de Jerez) sino que la precede. La mujer se va con el viajero de Andalucía hacia Madrid mientras que, como se sabe, el verano es aún más intenso en el sur que en la capital de España. En Córdoba y Madrid la tórrida acompañante es vista como tal únicamente por el viajero mientras que el calor concierne obviamente a todos, sin olvidar que el relato habría de resultar alegórico sólo a medias: la mujer, ser animado, representaría al verano, fenómeno meteorológico; pero el viajero, ser también animado, no representaría otra entidad, humana o meteorológica, más que a sí mismo. Por lo tanto, habría una sustancial disimetría de planos y de sentido entre los dos principales actantes del relato⁵.

Para abordar la narración volvemos de nuevo a Galdós, aunque ahora por distinto motivo. Justo a continuación de la cita anterior y refiriéndose a los textos que componen la colección editada en 1890, él mismo define, como de pasada, la modalidad narrativa del conjunto: "El carácter fantástico de las cuatro composiciones contenidas en este libro reclama la indulgencia del público, tratándose de un autor más aficionado a las cosas reales que a las soñadas y que sin duda en éstas acierta menos que en aquéllas". No se duda, se afirma la pertenencia del relato a lo fantástico y se pide indulgencia por haberlo construido en esa óptica: es una forma de insistir en la pertenencia a tal modalidad literaria y, al no referirse Galdós a un sólo relato sino a la colección, podemos suponer que no es algo meramente casual sino que se trata de una corriente narrativa cultivada por el autor con conciencia de hacerlo⁶. Y de hecho la configuración del texto corresponde a esa orientación literaria.

⁵ Tampoco parece muy pertinente referirse a nociones próximas a la alegoría como puede ser la parábola (que también requiere una lección moral explícita, mediante una exposición sencilla) ni el apólogo (que además exigiría la reflexión o moraleja final) ni, menos aún, la fábula (dada la exigencia de que los personajes sean animales con comportamiento humano).

⁶ Obsérvense las fechas de composición de cada uno de los relatos: 1870 para *La*

En efecto, la narración presenta, como suele suceder en tal tipo de discurso, un comienzo realista, perfectamente afincado en el mundo habitual y moderno. La salida del tren, con la que se inicia el relato, así lo indica:

El tren partió de la estación machacando con sus patas de hierro las placas giratorias, como si gustara de expresar con el ruido la alegría que le posee al verse libre. Echaba sin interrupción y a compás bocanadas de humo, como los chicos cuando fuman su primer cigarro y, al mismo tiempo, repartía a uno y otro lado salivazos de vapor, asemejándose a un jactancioso perdonavidas o a un demonio travieso. Ni siquiera volvía la cabeza para saludar a los empleados de la línea ni a las señoras y caballeros que poblaban el andén. Descortés, y sin otro afán que perderse de vista, dejó atrás los almacenes, los muelles y oficinas de la pequeña velocidad, el cocherón, los talleres, la casilla del guardagujas y se deslizó por la Cortadura.

Seguridad, potencia, energía, dinamismo, juventud, desafío, incluso cierto desdén por los que no siguen ese ritmo, los que se quedan atrás: la poderosa máquina casi parece entonar un himno al progreso y al desarrollo de las comunicaciones. El viajero, solo en su coche, observando tranquilamente el paisaje, demuestra ser alguien culto (diversas referencias al pasado histórico de España: reyes godos, Trafalgar, conflictos hispano-franceses) y de situación económica probablemente desahogada⁷. Es decir, no se trata de ningún marginal o desequilibrado sino de alguien confortablemente asentado en la sociedad actual.

Asegurada una primera sensación de tranquilidad y bienestar, satisfecho el capricho de degustar los caldos jerezanos por parte del viajero, entra repentinamente en acción el fenómeno extraordinario: la inopinada presencia de esa mujer, dotada de una belleza sobrehu-

sombra, 1877 para *Verano*, 1884 para *Tropiquillos*, 1889 para *Celín*; textos a los que cabría añadir, dentro de ese mismo período, *La novela en el tranvía* (1871), *La pluma en el viento* (1872), *La mula y el buey* (1876) y *La princesa y el granuja* (1877). Existe, cuando menos, una cierta familiaridad con dicha corriente literaria demostrada a través de la producción de estos textos, sin hablar de las lecturas galdosianas atestiguadas desde tiempo antes por la biblioteca del joven escritor entre 1865 y 1867 (Pérez Vidal 1987: 213-226).

⁷ Ambos extremos se confirmarán luego con las referencias que hará el viajero comparando su amiga a las obras de Thorwaldsen y disfrutando de los placeres del yantar y del veraneo en el norte de España. La referencia al artista danés no es casual: Galdós escribirá sobre él con admiración en su carta del 10 de octubre de 1887 a *La Prensa* de Buenos Aires (Shoemaker 1973: 277).

mana, de una frescura espiritual casi infantil y de emanaciones caloríficas insoportables. La impresión del personaje, también como es habitual en el relato fantástico del XIX, es de estupefacción ante la combinación en la aparecida de características opuestas y, en principio, inconciliables (sinsentido que es precisamente lo normal en el fenómeno extraordinario). Ese extraño ser domina al protagonista y narrador contra su voluntad inicial (dos veces intentará él separarse de la dama), lo cautiva y lo abandona, dejándolo en la mayor desolación, marcando su vida tal vez para siempre y sin que el viajero parezca haber dilucidado la identidad de dicho ser (narrando los hechos desde su perspectiva y en un tiempo evidentemente posterior, no muestra haberse preocupado por ello). La desestructuración interna de quien ha experimentado el fenómeno es otro de los rasgos identificadores del relato fantástico, el cual, como sucede en este caso, acude fácilmente al recurso de la narración en primera persona cuando interesa dar sensación de mayor fiabilidad a la historia, lo que se logra al ser contada por su protagonista, como en *Verano*, por un confidente suyo o por un testigo de los hechos⁸.

A pesar de todo lo dicho, hay al menos dos notas, también características de este tipo de relatos, que en cierto sentido predisponen al personaje a recibir o a sufrir la experiencia extraordinaria de que hablamos. En primer término, se trata de alguien, al parecer, bastante solitario y recogido sobre sí mismo: durante el viaje hasta el encuentro con la dama, está muy satisfecho de su soledad. Además, en Madrid no muestra tener más relaciones que la mantenida con la mujer (bajo la presión de ésta). Si surge un problema, lo intenta solucionar con la separación (en Córdoba, denuncia a la señora; en Madrid intenta escaparse de ella en cuanto puede). Tiene auténtico pánico a todo lo que de cerca o de lejos pueda estar reñido con la educación y el buen gusto (por lo que sentirá "gran cuidado y desasosiego" cuando la dama beba demasiado durante una comida en los jardines del Buen Retiro).

En segundo lugar, algo mucho más significativo: su tendencia a "humanizar", a dar características humanas o al menos de seres

⁸ Galdós ya ha utilizado el recurso a la primera persona protagonista en relatos como *El viaje redondo*, la serie del «Manicomio», *Un tribunal literario*, *La novela en el tranvía* y lo va a hacer de nuevo en *Tropiquillos*. Notemos que en los dos textos que acabamos de ver, *La mula y el buey* y *La princesa y el granuja*, se opta por la tercera persona pero con un narrador que afirma insistentemente su presencia (valorando, explicando, lamentando, interesándose por el personaje y por la reacción del receptor) como un personaje más, con la sola y fundamental diferencia de demostrar ser el mejor informado de lo sucedido.

vivientes a los objetos inanimados que percibe; es lo que sucede durante el viaje, tanto hacia Madrid como luego hasta Santander. Ya el comienzo del texto citado más arriba presenta ejemplos elocuentes, pero lo notable es que se trata de una actitud sistemática en el personaje, tal y como se ve durante todo el trayecto en tren. Así, el vino es un tentador hijo de Noé; los pinos de Utrera son comparados a "ordenados ejércitos que van al combate"; Sevilla saluda y ve llegar a los viajeros; Tajo y Jarama "celebran pacto de amistad eterna" no lejos de Aranjuez; Valladolid es una difunta cuyo amante, el Pisuerga, intenta en vano devolverle la vida; el Ebro es por ahora "un niño que pronto será hombre"; el río Besaya acompaña a los viajeros y les va dando conversación "con mucha cortesía y sosegado estilo" y más tarde se despide de ellos educadamente, "diciendo que un su amigo (el Saja) le espera en Torrelavega para ir juntos a tomar baños de mar"⁹.

No se trata de meras comparaciones o de simples metáforas salteadas, puesto que su presencia es demasiado sistemática, ni tampoco de auténticas identificaciones por parte del personaje (al hablar de los pinos alineados como ejércitos, precisa que se trata de "graciosos juegos de óptica") sino de una tendencia de su espíritu, una predisposición continua que se manifiesta antes y después de su encuentro con la dama y que parece justificar que sea ese individuo y no otro el elegido para entrar en contacto con ella, para sufrir la experiencia de lo extraordinario.

⁹ El tren, la única máquina puesta de relieve en el trayecto, recibe un tratamiento especial: tan pronto se lo compara con un animal ("patas de hierro", da resoplidos bestiales, husmea el aire) como con un ser humano (su humo recuerda los chicos al fumar su primer cigarro, es descortés, no se vuelve para saludar, sólo desea perderse de vista). Curiosamente, su retrato no es demasiado atractivo, lo cual resalta más en aquellos segmentos en que se le otorgan rasgos humanos.

En su conjunto, el tren parece recoger dos notas particulares, enorme potencia y cierto salvajismo. Si una primera impresión quizás nos sugería un canto a la máquina como símbolo de la sociedad moderna, una visión algo más atenta nos permite percibir la ambivalencia de la imagen. El personaje galdosiano (no necesariamente identificable con su autor) tal vez no esté muy cerca de la sensibilidad destilada por Clarín en *¡Adiós Cordera!* pero tampoco necesariamente de la que va a exaltar Marinetti a la vuelta del siglo (su *Manifiesto futurista* es de 1912).

LA RELACIÓN ENTRE LOS ACTORES

En lo que concierne a dicha experiencia, la relación que mantiene el viajero con la desconocida señora, lo que resalta es la evolución de tal relación, ya que, por parte de él, pasa del rechazo absoluto a la necesidad profunda de continuarla. El rechazo inicial no es sólo por la vestimenta de la mujer ni por el intenso calor que desprende su cuerpo ni por el brillo cegador de sus ojos. Todo ello influye y se conjuga con otro factor: el desconcierto del personaje en cuanto a la identidad de su acompañante, lo cual se puede ver en un ejemplo concreto, los apelativos que emplea al referirse a ella¹⁰ para recordar los sentimientos experimentados por él durante la relación con la desconocida. Tras el primer momento de contacto, en el que sólo percibe en ella a alguien de sexo femenino ("era una mujer"), la considera como una divinidad por su belleza sobrehumana, belleza propia de las obras de arte (referencias a Thorwaldsen¹¹ y las representaciones de las *Horas*), por lo que la trata de "noble compañera de viaje". Pero al hacerse insoportable el calor que despiden su "misterioso cuerpo" pasa a ser una "endemoniada ninfa" de "plutónica respiración" y "tufo de infierno", para convertirse, al aparecer vestida ante los demás, en "una de nuestras damas" nada llamativas, volverse una

¹⁰ No se trata, pues, del tratamiento al dirigirse directamente a ella ("Señora", sistemáticamente) sino del que emplea mencionando a la dama a propósito de una situación determinada y en función de lo que él sentía hacia ella en ese momento.

¹¹ No es casual la referencia al escultor danés. El conocimiento de su obra debió de marcarle profundamente. En el capítulo IV de sus *Memorias de un desmemoriado* (1916) dirá Galdós, recordando su visita a Copenhague: "La primera evocación que surge en mi mente es la del famoso escultor Thorwaldsen [*sic*], que en los comienzos del siglo XIX renovó el arte griego con maestría". Sigue a continuación un comentario a la visita que realizó al museo del escultor con mención de dos bajorrelieves, *El Día* y *La Noche*, que guardan cierta conexión con nuestro relato, dada la diferencia de la dama en esas dos partes de la jornada: durante el día su fuego impide el acercamiento del viajero mientras que durante la noche se vuelve mucho más atractiva para él.

Las *Memorias de un desmemoriado* aparecieron primero en *La Esfera* entre marzo y octubre de 1916. Alberto Ghirardo las incorporaría al volumen X de *Obras Inéditas* (1930), pero con diversas variantes: todos los títulos de capítulo menos uno son suyos, la distribución por capítulos que elige tampoco corresponde a la de Galdós, modifica algunos términos del autor, introduce un capítulo final que no pertenece a las *Memorias* sino a la primera entrega de un artículo enviada por Galdós a *La Esfera* años más tarde y publicado por la revista el 10 de enero de 1920 con motivo de la muerte del escritor.

"endemoniada aparición" cuando de nuevo sofoca al viajero con su calor, y ser considerada por ello como "una repulsiva diosa" que, con todo, se transforma en "el ser más bello y amable" cuando llega la noche.

Esa circunstancia la convierte en agradable y atractiva compañera de viaje, que se comporta como una "bendita señora" al llenarse de bebida de tal manera que "aquella no era mujer sino una bacante" con peligro de ser tomada por una simple desequilibrada en caso de repetir tales excesos. Sin embargo, camino del norte es descrita como "compañera y amiga" del caballero, mantiene con él relaciones bastante íntimas y hasta consiente en ser su esposa, lo cual visto desde el momento posterior de narrar y teniendo en cuenta su repentina desaparición, la hace quedar como "taimada", dotada de "pérfida complacencia" aceptando el matrimonio pocos días antes de abandonar al desesperado novio¹².

Se pueden distinguir, pues, tres momentos: una vacilación inicial entre ver a la dama como ser humano o deidad sobrenatural (infernial más concretamente), un segundo tiempo en que el interés del personaje se centra en el atractivo de la compañera olvidando el interrogante de su identidad y un tercer tiempo, el de la desaparición, considerada como voluntaria por el novio, cuyo estado anímico se define entonces por la desesperación ante el repentino abandono, del que el amante no se ha recuperado en el momento de narrar los hechos. Así que había sido espantado por la aparición del fenómeno, atraído y conquistado después por él, y trastornado de nuevo al constatar la desaparición del extraño ser, cuya identidad queda finalmente sin resolver: el viajero pierde interés por ese punto desde que se siente intensamente atraído por la dama (el misterio parece incluso alimentar su atracción hacia ella).

¹² Sobre el motivo de la dama misteriosa en el relato fantástico español del siglo XIX, véase Weller (1987-1988), que trata precisamente este texto junto con *Los ojos verdes*, de Bécquer, insistiendo especialmente en el carácter ambiguo de la dama desconocida. Por su parte, Schulman (1982: 110) aborda el motivo bajo el aspecto de la mujer fatal. También resulta de interés la exploración de Bulver (1995) sobre la "mujer-demonio" en la literatura del XVIII y XIX (Cazotte, Hoffmann, Poe, Gautier, Villiers, Maupassant): notas tales como disfraz, seducción, ambigüedad, sobrenaturalidad, repugnancia y atracción convienen aquí perfectamente.

Ciñéndonos más precisamente a la anécdota de nuestro relato, el motivo del encuentro con una *hermosa desconocida* durante el viaje en tren o en diligencia gozó del favor de los escritores del siglo XIX: artículos de Mesonero Romanos, relatos de Alarcón (*El clavo*, *El abrazo de Vergara*, sin olvidar *El tren expreso*, de Campoamor, etc. (Baquero Goyanes 1949: 441).

Este último apartado reviste cierta importancia puesto que al lector le puede resultar difícilmente consistente el personaje del viajero, dada la cantidad de referencias al verano y a su final, el 22 de septiembre, presentes en el texto, que parecen convertirlo en mero soporte de la alegoría estival. En principio se entiende mal la ingenuidad del personaje, incapaz de relacionar la diferencia del calor que desprende su compañera entre el día y la noche (o entre la capital de España y el Norte) con variaciones climáticas evidentes, e incapaz, sobre todo, de identificar a la extraña dama a partir de la descripción que ella le da de sí durante el viaje: plenitud de la vida, cúspide del año natural, madurez de todas las cosas, victoria admirable de las fuerzas vitales, edad de laboriosidad en el hombre, de fecundidad en la mujer, desarrollo de todas las potencias de la naturaleza, sinónimo de abundancia, de amistad, de alegría, de fiesta, incluso de estímulo para la emancipación de los oprimidos¹³. Entre los ejemplos que presenta, menciona diversas fiestas estivales (San Antonio, San Juan, la Virgen de Septiembre) y alude a diferentes acontecimientos también ocurridos durante los meses veraniegos o en sus alrededores: "Tan sólo te digo que derribé la Bastilla [14 de julio de 1879], que destruí al vencedor de Europa [Bailén, 19 de julio de 1808] no lejos de estos sitios por donde vamos [...] yo detuve a los turcos a las puertas de Viena [septiembre, octubre de 1529]".

Ahora bien, a este respecto cabe emitir tres observaciones. Primera, aun quedándonos en el plano de la alegoría veraniega, podemos notar el carácter abstracto de esas características, carácter que supera las referencias climáticas al verano (se alude también a las edades del hombre) y que parece concentrarse en torno a nociones tales como

¹³ Reproducimos las primeras líneas de su discurso, en las que el personaje concentra sus características primordiales (el resto es sobre todo ilustración de las mismas con ejemplos concretos):

Yo soy la plenitud de la vida, la cúspide del año natural; soy la ley de madurez que preside al cumplimiento de todas las cosas. Soy la realización de todos los conatos que bullen en el seno infinito de la Naturaleza. Antes de mí, todo es germen, esfuerzo, crecimiento, aspiración; después de mí, todo decae y muere. Soy el logro supremo y la victoria que se llama *fruto*, victoria admirable de las múltiples fuerzas que luchan con la muerte. Por mí vive todo lo que vive, por mí tiene razón de ser la creación, que sin mí sería, en vez de gloria y triunfo, una especie de bostezo perenne, el fastidio de los elementos al verse sin objeto. En el hombre, soy la edad del discernimiento y del trabajo; en la mujer, la fecundidad y el amor conyugal; en la Naturaleza, el desarrollo de todos los seres que al verse completos se recrean en sí mismos, apreciando por su propia magnificencia la magnificencia del Creador (cap. V).

plenitud, expansión y armonía, comunes a la naturaleza y al ser humano, presentados no como mera promesa ideal sino como realizables, como realizados de hecho según lo muestran los ejemplos aducidos. Esos ejemplos remiten a un doble plano, por un lado, el cíclico, en el sentido de repetición continua de la prueba de la posibilidad de dicha plenitud (las fiestas mencionadas, reiteradas cada año); por otro, el diacrónico, mostrando puntos representativos del progreso de la humanidad, progreso no simbolizado precisamente en el transporte sino en su capacidad para resistir y sublevarse frente a la dominación y la injusticia (las referencias a los hechos de armas antes citados y a otros como la abolición de la Inquisición). Todos esos puntos muestran que el verano, más bien que el objeto aludido en el relato, sería el elemento, la imagen textual capaz de remitir a un referente mucho más amplio y ambicioso que el allí descrito formalmente.

La segunda observación es que la coexistencia de un ser humano, el narrador, y otro de identidad insegura (en este caso, tanto por su apariencia externa variable como por su comportamiento desconcertante) o claramente paranormal, sobrenatural, es un factor no sólo habitual sino estructurante del relato fantástico en sentido estricto: la presencia de ese fenómeno y su manifestación perturban al personaje y la relación entre ambos suele constituir el centro del relato.

Lo que puede plantear problema en *Verano* es la carga de alusiones al estío prodigadas en el texto, acaso demasiado evidentes y excesivas. Si bien es comprensible por las particulares características de la publicación (un almanaque anual, con sus inevitables servidumbres argumentales), también es cierto que induce a una cómoda lectura alegórica donde acaso lo único que molesta sea la ingenuidad del protagonista. Es decir, que puede muy bien faltar la complicidad o comprensión del lector en relación con el personaje. Los dos parecen embarcados en dos tipos de tensión diferentes: por un lado, el lector esperando que por fin el viajero se dé cuenta de lo que es su compañera (algo "evidente" en ese tipo de lectura); por otro lado, el protagonista ansiando la unión total con ella, una vez que el desconcierto en cuanto a su personalidad ha dejado paso a la seducción y al enamoramiento. La preocupación por el conocimiento no es primordial en él (en realidad, nos preguntamos si lo era ya al principio) sino el sentimiento, irresistible primero como repulsión y después como atracción¹⁴. El texto parece insistir en este punto, privilegian-

¹⁴ Añadamos que, al contrario de relatos como *La novela del tranvía*, *La pluma* o incluso *La princesa y el granuja*, no hay en el personaje ninguna indicación

do sentimiento o "conocimiento del corazón" frente a conocimiento racional, deductivo, frío, externo (lo cual constituye, como ya sabemos, una tendencia general dentro de la literatura fantástica) y afirmando la posibilidad de cierta contradicción en su interior como puede ser el súbito paso de la repulsa a la atracción (el sentimiento, al contrario de la razón, puede permitirse el lujo de ser contradictorio).

La última observación es que la estructura misma del texto permite este reenvío hacia algo más amplio que la mera identificación del personaje desconocido con el verano. Leyendo el relato en clave de alegoría, puede sorprender y molestar que en el texto mismo se encuentre el sentido figurado (verano) casi tan explícito como el literal (mujer): recordemos las palabras de la dama, la intensidad del calor según las regiones, la diferencia entre día y noche, la fecha final, etc. Pero precisamente el hecho de que estén casi explícitos ambos sentidos en la materialidad física del texto nos afirma en la hipótesis, antes evocada, de que tal vez el sentido figurado se encuentra más allá: en relación con las nociones, antes citadas, de plenitud, expansión y armonía. Se trata de dimensiones esenciales, aunque efímeras como todo lo que está inserto en el transcurso inevitable de la historia, sugerido aquí por ese tren que avanza imparable a lo largo del texto y a través del cual desfilan no sólo los accidentes de la geografía física sino también numerosos hechos representativos del quehacer humano.

LA CONEXIÓN ENTRE TIEMPO Y ESPACIO

Podríamos decir que el tiempo se proyecta sobre nuestro relato en tres niveles, el de la acción puntual de los personajes, el de la época del año en que tienen lugar y en un tiempo más amplio y abarcador que podríamos llamar el tiempo histórico. A su vez ese tiempo se articula con el espacio de forma bastante estrecha. Veámoslo un poco más en detalle.

El tiempo de la anécdota argumental y del discurso abarca el conjunto del verano (aunque no del todo: los ardores de la canícula ya han empezado al iniciarse el viaje hacia Madrid). El relato avanza

de desengaño o de arrepentimiento al final del camino o durante su trayecto (por haber bebido, por viajar en ese tren, por haberla conocido, por seguir con ella, etc.). Lo que domina en él va más bien en sentido contrario: la desolación por no encontrar a su amada.

linealmente por ese tiempo: parece que la noción de viaje, de impulso, de energía que imprime la máquina en las primeras líneas, funciona como estímulo para lanzar el texto hacia adelante (cabe, no obstante señalar las varias referencias a tiempos del pasado histórico, aunque están fuera de la franja temporal en la que tiene lugar la acción de los personajes). Es un período que actúa como marco temporal bastante amplio¹⁵, dentro del cual se seleccionan cuatro momentos particulares: el encuentro y viaje de los personajes hasta Madrid (en torno a veinticuatro horas), su accidentado descanso en la capital de España (unos dos días), el viaje hacia el norte y la estancia de los amantes en la capital montañesa, recogida en muy pocas líneas, la mitad de las dedicadas al tiempo pasado en Madrid, estancia prolongada hasta el final del verano.

A pesar de su brevedad temporal, los dos viajes, y en particular el primero, ocupan en el texto una extensión mucho mayor que los días de estancia en una u otra ciudad. La del primer recorrido, más de la mitad del texto, se justifica por la descripción y autopresentación de la desconocida dama. El segundo, en cambio, está dedicado a los diferentes lugares atravesados por el tren hasta su destino. Ambos se hallan marcados por una misma línea que no sólo es geográfica, de sur a norte de España, sino reciamente histórica en el sentido del transcurso del tiempo (sugerido a través del paso del tren) y de acontecimientos, personas y lugares que la han marcado (Guadalete, Bailén, el Escorial, Santa Teresa, los graneros y eras de Castilla, la misma seca, llana y ardiente Tierra de Campos)¹⁶. En cambio, la estancia en las dos ciudades surge en cada caso como contrapunto a los viajes. Funcionan como momentos de pausa dedicados al presente de los amantes, de relativa (sobre todo en Madrid) calma y bienestar,

¹⁵ Esta amplitud tiene una consecuencia argumental y estructural notable: no favorece la eventual hipótesis de que todo lo contado con posterioridad a la generosa ingestión de los caldos jerezanos se ha de limitar a una pesadilla, sueño o delirio provocado por la bebida. Se trataría de una alucinación, poco plausible, de casi tres meses de duración.

También podría deberse a una pesadilla que recogiese todos los acontecimientos narrados, pero (argumento también válido contra la hipótesis anterior), no hay indicación en el texto, sobre todo donde cabría esperarla, al final, de que lo antes narrado sólo ha sido producto del alcohol. Se trataría entonces más de un canto (o una reprobación) del vino que una variación en torno al verano.

¹⁶ Una relación semejante entre viaje (también hacia el norte), descripción de lugares y conexión con el pasado histórico la encontramos en un texto que recuerda al aquí comentado: la carta del 27 de julio de 1884 a *La Prensa* de Buenos Aires (Shoemaker, 1973: 106-109).

culminados en el segundo, justo antes de desvanecerse con la separación final. Vemos de este modo cómo la acción de los personajes se inserta en un marco más amplio, que la da sentido: el tercer nivel ya citado, la tradición, la historia, la cultura, las aspiraciones y anhelos de la sociedad española y del ser humano en general (plenitud, desarrollo, armonía, mencionados antes).

Acabamos de observar que el tiempo de los acontecimientos está estrechamente vinculado con el espacio donde se desarrollan: la vía férrea que atraviesa la península es una línea no sólo geográfica sino también histórica. Sobre ella se desplaza el actor humano en el efímero juego de mantener el equilibrio y no desaparecer. El tiempo cambia según el lugar, los personajes actúan según el lugar y el tiempo, lugar y tiempo determinan el encuentro y la separación de los personajes. Todo ello aparece de forma nítida en el relato: las diferencias climáticas entre el sur y el norte, el comportamiento cambiante de los personajes de día o de noche, en Madrid y en Santander; su unión y, sobre todo, su separación en función de la estación y de la fatídica fecha. No se trata de un determinismo geográfico o histórico sino de la inserción, con todos sus límites y posibilidades, de la acción de los personajes (y a través de ellos, de la acción humana en general) donde le corresponde, en el marco de la historia. Curiosamente, todo ello se produce en un texto de literatura fantástica, lo cual muestra que este tipo de literatura no sólo no está reñida con la representación de las más serias dimensiones de la realidad sino que, muy al contrario, es muy capaz de ponerlas, a su modo, de relieve.

SOBRE LA ESTRUCTURA

A través de los comentarios anteriores ya hemos aludido a algunos elementos significativos de la arquitectura del relato, como la existencia, a lo largo de sus nueve capítulos¹⁷, de dos grandes bloques dedicados a las vicisitudes de los viajes y a vincular la geografía física con la historia social del país y dos más, de menor extensión, donde se concentran las relaciones entre los dos protagonistas en momen-

¹⁷ El último figura, por error, como número X. Al editarse el cuento en el volumen conjunto *La sombra. Celín. Tropiquillos. Theros* (1890), quedó sin corregir, lo mismo que en *La República de las Letras* (1907). Ghirardo sí lo corrige en las *Obras Inéditas* (1928), lo mismo que las *Obras Completas* de Aguilar, inspiradas en las de Ghirardo.

tos de pausa viajera. Tratemos ahora otros dos, relativos a esa misma arquitectura que también merecen ser puestos de relieve y que además, se relacionan entre sí. En primer lugar, la nominación y la descripción: si dividiéramos el relato en dos bloques, tendríamos una sucesión muy nítida de la una a la otra. Sobre todo, pero no únicamente, a medida que el tren avanza, se produce un desgrane casi continuo de nombres de lugares o alusiones apenas veladas (la victoria sobre el "vencedor de Europa no lejos de estos sitios", es decir, Bailén): Cádiz, La Cortadura ("un brazo de tierra cuya mano tiene la misión de asir a Cádiz para que no se la lleven las olas"), Trafalgar, Guadalete, Jerez, Utrera, El Guadalquivir, Sevilla, Lora, Peñafior, Palma, Córdoba, Aranjuez, en el viaje hasta Madrid. En la capital de España: los jardines del Buen Retiro y la estación de Príncipe Pío. Hacia el norte: El Escorial, Arévalo, Medina del Campo, Valladolid, Dueñas, Venta de Baños, Palencia, Tierra de Campos, el río Pisuerga, Reinosa, el Ebro, el Besaya, Bárcena, Caldas, el río Pas, "un delicioso lugar nombrado Sardinero" (y nuestra relación no es exhaustiva).

Este extenso rosario parece destinado a recoger lo más posible referencias geográficas, económicas, históricas, humanas y sociales, que puedan constituir un amplio fresco representativo de España: un escenario rico, diverso, majestuoso a veces, donde se desarrollan los acontecimientos protagonizados por el viajero y la dama desconocida. Precisamente ellos representan el otro término de la oposición, la descripción. En cuanto el relato deja las referencias a los lugares citados, se concentra en la descripción de las relaciones entre los dos personajes, los únicos sobre los que la narración se detiene (los demás casi forman también parte del paisaje) para describir su comportamiento y la evolución sentimental del viajero y narrador respecto a su compañera. Se diría que hay un gran lujo de precisiones, una atención bastante pronunciada en torno a los actantes, lujo y atención que contrastan con lo sumario de la información dada sobre el marco de su acción.

El segundo punto, estrechamente relacionado con el anterior, es que nos encontramos ante un "falso relato a dúo", es decir, la narración se limita a dos personajes, cuya relación se describe en algunos casos con bastante detalle (como la transmisión que nos da el amante del discurso de su amada). Pero falso dúo porque, por una parte, la visión de la dama está limitada al caballero (no poseemos más fuente de información que la suya): los únicos cambios de perspectiva que tenemos sobrevienen cuando el narrador modifica, él mismo, su visión sobre la dama. La estructura autodiegética del relato impide que sepamos, no que imaginemos, de la señora más de lo que sabe el

viajero. El relato está, pues, mucho más centrado sobre el narrador que sobre el objeto de su contemplación, el cual casi desaparece ante nuestros ojos, como desapareció de los suyos.

En resumen, reuniendo los dos puntos mencionados, tenemos la impresión de asistir a una historia definida por un marcado desequilibrio entre los dos actores y su mundo: éste aparece extenso, variado, casi grandioso, con un rico patrimonio y unas amplias potencialidades futuras. Los personajes, en cambio, concentrados en su pequeño y limitado ámbito (quizás el hecho de que el narrador, al citar los lugares no se detenga más que en los nombres, ya es significativo), no parecen merecer el escenario en que evolucionan. "Parecen", porque existe una notable diferencia entre ambos. En efecto, ese autocentramiento limitador es más válido para el viajero que para la dama: a pesar de que lo que sabemos de ella nos llega a través de él¹⁸, podemos deducir que su vida está en relación estrecha con el exterior, con la colectividad. Recordemos su discurso: la nota común a todo él es la referencia continua a los seres humanos en su conjunto y en sus agrupaciones (mujeres y hombres maduros, los campesinos, los oprimidos, sus creencias, sus conflictos, etc.), en su pasado y en su presente, en su realidad y en sus aspiraciones, incluso en las pesadas bromas que les gasta al cambiar bruscamente el tiempo de Madrid (haciéndolo pasar, sin la menor transición, de calor a lluvia, a viento y frío), etc.

En este plano resulta comprensible que la relación entre ambos se quiebre, dada la diferencia, incluso la oposición de sus intereses. La ingenuidad del viajero, ingenuidad expresada con su sorpresa ante el abandono final, consiste en haber imaginado que, en esas circunstancias, su idílica relación pudiera prolongarse por más tiempo¹⁹. Haría

¹⁸ El sistema de focalización elegido por el autor es revelador: dado que se trata de un narrador protagonista, el viajero utiliza la focalización interior y la exterior para referirse a sí mismo, con bastante lujo de detalles, y siempre la exterior para referirse a su compañera, sin pretender nunca entrar en el interior de ella para atisbar algo de su espíritu. Incluso cuando nos transmite el discurso de su compañera, no asegura que sea una restitución precisa ("si mi memoria no me es infiel").

¹⁹ Los dos únicos relatos de Galdós, hasta ahora, en que la relación amorosa está en el centro de la historia, son *La Princesa y el granuja* y *Verano*. Llamen la atención algunas coincidencias entre estos dos textos próximos en su composición (invierno de 1876 el primero, verano de 1877 el segundo): el hecho de que se llegue a un momento de relación armoniosa (o al menos sentida como tal por el personaje masculino), previo a la separación final de los amantes, que la separación sea iniciativa de la compañera femenina, que el galán quede sorprendido y completamente perdido ante esa situación, que se trate de una dama

falta un milagro: convertir el otoño en verano, si continuamos empleando términos climáticos; un milagro que el personaje no merece ni hace nada por merecer. Utilizando los modos ficcionales que componen la conocida tipología de Northrop Frye²⁰, cabría situar a nuestro viajero en el más bajo, el modo irónico, correspondiente un héroe de escasas cualidades personales, inferior a su mundo y, por ello mismo, devaluado en la consideración del lector (a pesar de narrar en primera persona, un recurso ideal para atraer la connivencia del receptor).

Se inscribe también en esta misma línea, un elemento formal bastante llamativo: la ausencia de nombre en los dos actantes²¹. Este silencio llama la atención por varios motivos complementarios: primero resalta en un texto que, según indicamos antes, desgrana casi continuamente nombres propios para identificar lugares y acontecimientos; segundo, resulta curioso que un relato centrado básicamente en las relaciones entre los protagonistas "olvide" sus nombres; tercero, la ausencia de nombre no es la única notable, puesto que se añade a la ausencia de datos (de ella, nada muy fiable nos transmite el caballero; de él lo ignoramos casi todo); cuarto, llama aún más la atención cuando sabemos el valor acordado habitualmente por el autor a los nombres de personajes. ¿Se podría justificar porque la compañera es una desconocida? Se podría, pero extraña que en esa relación de varios meses el caballero parezca ignorar hasta el final el nombre de su amada, con la que estaba a punto de casarse. En cuanto a él, ¿sería superfluo al estar narrado por el protagonista, que no necesita recordar su nombre? Quizás, pero también se puede pensar

de naturaleza desconocida para el galán sin que ello le parezca obstáculo para la unión, etcétera (el mundo de Rosario y Rey o el de Marianela y Pablo no andan muy lejos del aquí sugerido).

Pero también las diferencias son de talla y reveladoras: en el primer caso, el niño parece una víctima desde antes de esa relación hasta el final y puede atraer por ello nuestra simpatía. En el segundo, el lector difícilmente siente simpatía por el personaje, adulto, culto, bien instalado en su mundo, un mundo bastante reducido, un personaje pacato y de ingenuidad responsable. Relacionando ambos, no es fácil que el caballero compartiera las preocupaciones de Migajas: se limitaría a comprarle *La Correspondencia*.

²⁰ N. Frye (1977: 54). Frye concibe una tipología cuya categoría superior sería la del héroe mítico, superior al conjunto de los hombres, presente en las historias de los dioses, y la inferior sería precisamente la representada aquí por nuestro viajero. En medio queda el héroe del mundo maravilloso, el mimético elevado y el mimético bajo (53-94).

²¹ Ver las interesantes observaciones sobre la onomástica literaria propuestas por Hamon (1972: 86-110) y por Nicole (1983).

que la elección por el autor de un narrador autodiegético, en el contexto de los datos que acabamos de recordar, tiene alguna función además de la puramente narrativa.

Nosotros propondríamos aquí que la ausencia del nombre, acompañada de la supresión de otras referencias y puesta en relación con el comportamiento poco brillante del caballero sugiere la escasa entidad e incluso la insignificancia del personaje, insignificancia que supera a su propia persona y, apoyada en esa ausencia de nombre, nos indica que lo importante, lo definitorio, es su comportamiento, el cual no se limita a un individuo con nombre propio y edad determinada sino que alude a una forma de pensar y de vivir realmente existente en el mundo extraficcional: la ausencia de nombre convierte aquí al individuo en categoría y multiplica su capacidad referencial. Los lugares y acontecimientos tienen nombre porque tienen historia, algo de lo que carece nuestro protagonista.

NIVELES DE SIGNIFICACIÓN

Verano quizás partió de un encargo para almanaque y tuvo que soportar las servidumbres propias de este tipo de falsilla pero el relato no se limitó a una fácil alegoría en torno al tema impuesto. El verano, que era el punto de llegada, se convirtió en el punto de partida para un nivel de sentido mucho más amplio y profundo, el de la vida en una sociedad determinada y con unas características históricas, físicas y humanas precisas como era la española, sin olvidar el enlace posible con la problemática de la vida humana en general en lo que concierne al anhelo de conseguir una armonía con el otro aunque se revele inevitablemente efímera. Acaso en ese punto radique la explicación de cierto tono irónico²² que parece destilar el narrador cuando proyecta su mirada hacia los acontecimientos protagonizados por él mismo: no comprender el carácter fugaz de sus relaciones en un mundo definido por el misterio, por lo incontrollable, por el desconocimiento radical del otro (hasta el final parece ignorar su identidad; lo mismo le ocurre al lector, al margen de algunas indicaciones sobre su eventual origen²³). La ingenuidad del

²² Ese tono se trasluce sobre todo en los términos hiperbólicos empleados para describir sus sentimientos tras el abandono de la dama: "¡Infausto día! [...], dejándome solo, espantado, lelo, lleno de desesperación, [...] ¡triste, tristísimo día, horrible fecha!".

²³ El calor desprendido por la dama no tiene por qué relacionarse únicamente con

protagonista podría basarse en esto: el pretender prolongar una relación idílica por encima del tiempo, un tiempo que acaba imponiendo necesariamente la ley suprema de su propia caducidad y de todo aquello que está bajo su dominio.

Tampoco cabría limitar el alcance de este relato a una paráfrasis de la biografía santanderina del autor: el refugio que contra los rigores estivales suponía para el escritor canario el clima santanderino a partir de 1871. Sí puede ser que los materiales almacenados ante su vista durante los viajes en tren a la capital cántabra y a otras ciudades sirvieran de estímulo para construir una narración relativa a un viaje de corte más trascendental, el del ser humano sobre la tierra: vemos que, si hay variación en torno a un tema, ésta se articularía en torno a *La pluma en el viento* más que en torno a la estación veraniega²⁴.

el verano: el mismo texto remite varias veces a otra relación posible, según hemos visto en diversas referencias a la señora, referencias que el viajero hace acaso de forma puramente metafórica pero que se orientan a un determinado origen: "endemoniada ninfa", "plutónica respiración", "endemoniada aparición", el "demonio de clima" que ella provoca en Madrid y el hecho mismo de constituir una tentación en la que finalmente cae el viajero enseguida burlado.

Con todo, esas referencias diabólicas no dan certeza absoluta sobre la identidad del personaje (considerado dentro de la literatura fantástica, podría ser sobrenatural, travieso o perverso, sin tratarse necesariamente de un diablo: el universo de los relatos maravillosos está poblado por este tipo de seres: el hada envidiosa, de *La bella durmiente*, en la versión de Perrault, por ejemplo), por lo que la duda se mantiene hasta el final, sin que ello preocupe demasiado al viajero.

- ²⁴ Las incomodidades del verano son un asunto muy antiguo en la biografía y en la obra galdosiana como lo muestran sus crónicas veraniegas en *La Nación*, de Madrid, una de cuyas "Revista de la semana" (31 de mayo de 1868) ya alude irónicamente al posible uso de ese tema para empresas mayores:

Cuando es imposible ocuparse de otras cosas, el termómetro nos ofrece materiales abundantes. Y, bien mirado, ¿no son dignos de estudio los fenómenos físicos y químicos que determinan la vida social y política de un pueblo sujeto a la acción de un calor de 27 grados sobre cero? ¿Oímos hablar del *barómetro de la opinión* o de la *opinión, barómetro de los pueblos*, y dudamos que haya una misteriosa relación entre el termómetro y la política? (Shoemaker 1972: 533).

Quizás para refrescar un ambiente que ya presagiaba la revolución que habría de tener lugar después del verano (según se puede entrever en las alusiones de este párrafo), Galdós redacta aquí una de sus crónicas más divertidas: recordemos el contrasentido de representar Hamlet en el verano madrileño: "En el cuarto acto salen a decir que Ofelia se ha arrojado a un estanque. Figuraos el efecto que hará esta noticia en un público que se ha estado cuatro horas padeciendo todos los tormentos de un calor de julio" (*idem*: 535).

Yéndonos al otro lado de la biografía galdosiana (1907-1915), pero quedándonos en el marco de la relación amorosa, se puede apreciar el significado que

Cabe también resaltar lo que supone este tipo de encargo literario: desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la actualidad, se ha venido practicando la costumbre del cuento de encargo, a un escritor generalmente de renombre, para la publicación en revista o en colecciones de relatos con un tema, ambiente o técnica impuesto, ya sea sobre fiestas concretas como la navideñas, sobre meses o estaciones del año, en torno a ciudades o regiones, con asuntos tan inesperados aunque no por ello menos literarios tales como, en los últimos años del siglo XX, el cuento de fútbol o modalidades específicas de relato (el cuento policial o el de fantasmas, por ejemplo²⁵).

En lo que al relato estacional en particular se refiere, se trata de una de las variantes que mejor subsisten desde el siglo XIX, puesto que esta práctica editorial y narrativa surge en un período histórico marcado por el intenso desarrollo de las ciudades (industria servicios, artesanía, nuevas aglomeraciones laborales y de habitación, diversas formas de asociacionismo para hacer frente a los nuevos problemas de esas masas, etc.) con la construcción a veces de barrios enteros, el desarrollo de las comunicaciones urbanas y la absorción de poblacio-

tenían para él los meses de verano y la proximidad de septiembre, en su correspondencia con el que se ha considerado su último gran amor (Pérez Galdós, 1993: 82, 129, 130, 142, 155, etc.).

²⁵ Cabe citar aquí a un autor de renombre en las fechas en que se compone este trabajo, como es Javier Marías. Su colección de relatos publicada bajo el título *Cuando fui mortal* (1996), está hecha básicamente con textos realizados partir de un pie forzado más o menos exigente: *Domingo de carne* (el verano, para el *Diario Vasco*, 30.VIII.1992), *En el tiempo indeciso* (el fútbol, para *Cuentos de fútbol*, 1995), *Prismáticos rotos* (Madrid, par la revista madrileña *La Capital*, julio de 1992), *Figuras inacabadas* (cinco elementos impuestos: el mar, una tormenta, un animal y otros dos que el mismo autor no recuerda, para *El País Semanal*, 9.VIII.1992), *Todo mal vuelve* (Europa, para la colección titulada *Cuentos europeos*, 1994), *Sangre de lanza* (género policiaco, para *El País*, por entregas, 27-31.VIII y 1.IX.1995), *Fantasmas leídos* (para la recopilación *Literatura y fantasmas*, 1993).

En algunas ocasiones el encargo puede provocar la estupefacción del autor como en el caso de Javier Marías cuando la revista *La Capital* le pide que el relato sea madrileño: "La verdad es que no sé muy bien lo que significa eso" (pág. 11). También cabe hacer una distinción básica, a la que se suelen agarrar muchos autores: el relato destinado a ser editado en unas determinadas fechas, que deben tener asunto relativo a ellas (cuento navideño publicado en navidad) y el destinado a ser publicado en unas fechas concretas sin necesidad de referirse a ellas en el texto (el de verano que no alude a esa estación). Lo sucedido a Galdós con *La princesa y el granuja* (asunto navideño publicado en septiembre) representa un caso extremo de relajamiento de esta regla... o de rigor en observarla, incluso tres meses antes de la fecha prevista.

nes colindantes en el cuerpo expansivo de la ciudad²⁶. Lo que pudo surgir como novedad y mantenerse algún tiempo como moda, parece escapar a la fugacidad de tantas aventuras editoriales, dado que persiste hasta la actualidad en honorables colecciones de prensa, lo que permite pensar que estamos ante una forma literaria digna de ser abordada al margen de posibles prejuicios.

El fenómeno social citado, que se hace sentir particularmente en ciudades como Madrid, por su especial desarrollo en cuanto capital, implica una urbanización creciente de las formas de vida y, en la misma medida, un progresivo alejamiento de la naturaleza (paisaje, variaciones espaciotemporales, productos, formas y ritmos de vida, cultura tradicional, red de relaciones personales y grupales, etc.). El hombre urbano corre el riesgo de perder el sentido de una naturaleza que se aleja cada vez más del marco de su vida. Entre la multiplicidad de intentos más o menos felices por mantener o restablecer ese contacto (desde las salidas dominicales al campo a la pintura de la naturaleza, pasando por las fiestas populares) figura esta modalidad literaria, pretendiendo estimular al lector urbano para que, pasando idealmente por encima de los muros de la ciudad, recupere la noción del espacio abierto y el ritmo del tiempo natural, cósmico. Lo que Galdós hace con su relato es, sencillamente, utilizar esa temática para ir más allá, conectando espacio y tiempo naturales con espacio y tiempo históricos, es decir, integrándolos en el marco donde cobran sentido para el hombre.

Probablemente, uno de los puntos de conexión más significativos esté en relación con el tipo de héroe presente en nuestro relato (recordemos su situación en la escala de Frye): llama poderosamente la atención el desequilibrio existente, por una parte, entre su mundo y él (ese escenario impresionante por su variedad y grandeza) y, por otra parte, de nuevo entre él y su compañera. Cabría deducir aquí una crítica, no sin humor pero acerada, a ese tipo de hombre, de ciudadano que, para decirlo rápidamente, no se merece la patria que tiene por estar ciego ante ella, ante su pasado (patria es también patrimonio), ante su presente y ante su problemático futuro; personaje que tal vez está bastante cómodo con la patria de bolsillo que le es familiar, no siente necesidad de ver mucho más lejos pero sí se encuentra desorientado cuando la vida transcurre o le lleva por cauces para él imprevisibles dada su comodidad y su ceguera: buena parte del

²⁶ Recordemos, a este propósito, el relato antes analizado *La novela en el tranvía* (publicado en 1871), con el detallado recorrido que efectúa por la ciudad capitalina y las referencias al transporte público, el ensanche, etc.

mundo de la Restauración cabría en este cuadro, como pudo caber en las novelas galdosianas de estos años: *Doña Perfecta*, *Gloria*, *Marianela* y *La familia de León Roch*.