

PAISAJE INTERIOR Y PAISAJE EXTERIOR: ASPECTOS DE LA TECNICA DESCRIPTIVA DE GALDOS

A. H. Clarke

En el auge experimentado en los estudios galdosianos en los últimos años se ha prestado poca atención a su paisajismo. Tan sólo dos libros —*Galdós entre la novela y el folletín*, del profesor Ynduráin, y los tres tomos de *Galdós*, del profesor Montesinos— han sugerido nuevas direcciones para la crítica. Y ello es bien comprensible, ya que Galdós ofrece tal riqueza de materias más fundamentales para el estudioso.

Con anterioridad a la publicación de los libros citados había predominado una tendencia a ver a Galdós como poco dado a la descripción de la naturaleza, y se le había encasillado como escritor muy de su tiempo, consagrado al realismo social y a la ciudad casi exclusivamente como escenario. También se había tomado la misma actitud frente a Dickens hasta que alguien hizo ver el papel importante desempeñado por ciertos paisajes suyos, notablemente en *Bleak House*¹. Asimismo en Galdós el paisajismo consiste en algo más importante que la fácil dicotomía y contraste entre la antipatía que siente por la Estepa castellana en *Doña Perfecta* y su afición por la Montaña en *Gloria*. Al analizar los paisajes galdosianos encontramos recursos descriptivos y ángulos de enfoque del todo inesperados, y estos contrastes y las variaciones de Galdós dentro de la posición realista hacia un impresionismo incipiente son los aspectos que mayormente nos conciernen en esta ponencia.

El librito del profesor Ynduráin nos depara un punto de partida sugestivo. Al estudiar *El audaz* comenta Ynduráin un pasaje descriptivo que inicia el capítulo IV. Después de hacer constar la «más refinada sensibilidad» de los escritores de final de siglo en comparación con los que novelaban por los años 1870 hasta 1890, Ynduráin presenta el trozo aludido como «un paisaje asombrosamente moderno, anticipado al gusto y modo de hacer», y comenta:

Y eso se escribe en 1871, entre otras prosas, como las de la misma novela, tan formularias. ¿Qué más podría haber pedido Azorín? La impregnación en la hora y en el lugar, la fina captación de sensaciones, del tiempo y su paso, nos han sumergido, envolviéndonos en el hechizo del momento singularísimo².

Pero todavía hay otro rasgo sorprendente en el mismo trozo estudiado por Ynduráin:

Ahora bien, ¿quién es el que siente, vive, estos momentos en ese lugar? No los personajes, pues ni se nos dice que así fuese, ni hay indicio de que tales experiencias estuviesen incorporadas a alguno de ellos o a ambos. Ni lo que luego sigue, la conversación en que cada uno expone sus preocupaciones y planes, está de modo alguno ligada al ambiente tan maravillosamente creado. Hemos pasado desde esta excepcional descripción, lanzada por el autor como «une pièce de bravoure», al proceso de la acción en el diálogo; y ya no opera el medio creado en los personajes. He aquí otro ejemplo de tanteo, de frustración también, después del gran hallazgo. El paisaje es algo adventicio, ajeno, motivo, todo lo más, para hacer ejercicio de prosa descriptiva; pero ahí queda la página de mano maestra³.

No pretendería añadir nada al sagaz comentario citado. Se trata, evidentemente, de dos corrientes, dos fórmulas distintas, en cierto modo contradictorias: por una parte, esa fina captación de sensaciones físicas y del momento vivido, característica de la prosa noventayochista y totalmente ajena a la manera descriptiva más documentada en los años setenta y ochenta; y, por otra parte, disociación total de los personajes aludidos, observación directa del autor, «une pièce de bravoure», igual que podría haberla trazado un Pereda. Pero, si bien, Pereda, tan avezado a los paisajes-fórmula, habría podido concebir y enfocar el paisaje de esta manera, disociándolo por completo de sus personajes, nunca habría alcanzado la fina apreciación sensorial de Galdós, calificado por Ynduráin de «asombrosamente moderno».

Tal contradicción —confluencia frustrada de dos maneras descriptivas— me parece de decisiva importancia en el paisajismo galdosiano, y apunta hacia las dificultades inherentes en un estudio de la evolución paisajística del Galdós. A cada paso tropezamos con paisajes aparentemente inconsecuentes o incongruentes, que no encajan con nuestras apriorísticas ideas generales de su técnica descriptiva, y resulta sumamente difícil acomodarlos en una interpretación que tome en cuenta otros paisajes de enfoque y técnica previsibles, como los que responden, por ejemplo, a la sensibilidad romántica de la heroína en *Gloria*. De todos modos, creo que pueden indicarse de modo provisional dos tendencias fundamentales en el paisajismo galdosiano: primero, proyección de un estado de ánimo, creación de un «paisaje interior»; y, en segundo lugar, narración directa de las observaciones del autor, sin mediación de ningún personaje —«paisaje exterior». No hay duda de que semejante división arbitraria puede

hacerse respecto a otros novelistas de la época de Galdós, y asimismo cabe indicar que no todos los paisajes galdosianos se prestan a tan fácil encasillamiento. El trozo aludido, de *El audaz*, es ejemplo patente de un paisaje exterior, compendio de las observaciones del novelista, con la maravillosa comprensión sensorial que vimos antes, pero tan aislado de los personajes que viven aquel momento que casi da la impresión de existir en un vacío. El trozo que veremos en seguida tiene momentos de las dos maneras, aunque cae más por el lado del paisajismo interior.

Se trata del penúltimo capítulo de *El audaz*⁴. Un poco antes Martín y los suyos habían pegado fuego a la Inquisición; Susana, inquieta y curiosa a la vez, ha salido para ver lo que pasa, ha visto el prendimiento del enloquecido Martín, y ahora, con un Toledo en llamas por fondo, anda errante por las calles. Sube al Alcázar para orientarse, y empieza entonces la descripción que nos interesa destacar. El punto de vista físico y emotivo es el de Susana, al principio, pero algunas observaciones surgen directamente del propio narrador. Poco a poco se despliega este paisaje con operación de dos sensibilidades: en un momento es indudablemente Susana quien contempla la escena («Desde aquella se ofreció a *su* vista... un panorama que produjo en *su* ánimo fuerte impresión de sublime pavor»; «Volviendo la vista a otro lado, *vio* el Tajo describiendo ancha curva...», etc., etc.), y en otro momento es el propio Galdós, olvidado, según parece, de su creación ficticia, puesto que Susana no está para observar que Toledo es una «ciudad gótico-mozárabe», ni para notar el efecto efímero de la sombra de las chimeneas, mientras que otras observaciones, como «la hirviente rabia que es propia de aquel río impaciente y vertiginoso», y la imaginaria proyección histórica de la corriente, también son ajenas a sus emociones. Es Galdós quien «ve» todo esto, y lo introduce incongruentemente en las reflexiones de Susana, pero, desde un punto de vista rigurosamente novelístico, y en los primeros momentos del párrafo siguiente, destruye en parte el efecto logrado por el doble enfoque de lo anterior. El lector, aunque consciente siempre del autor tras los ojos de Susana, se ha dejado convencer de que todo esto pasa por la mente turbada de Susana, y ahora Galdós quiere hacernos creer que la intervención de Susana en el paisaje termina con la simple acción de ver el Tajo. Al escribir: «Susana no vio nada de esto en la corriente», Galdós desea justificar las intervenciones directas del narrador, pero, al sincerarse, da al traste con el efecto alcanzado por el ángulo de enfoque doble de la descripción. Como vimos en el trozo comentado por Ynduráin, Galdós, al querer jugar y sutilizar con el «punto de vista» narrativo en esta época temprana, no llega a salir tan airoso como lo hará más tarde.

Y esta frustración de una técnica ambiciosa en el día se nota igual o quizá más marcadamente en el auténtico paisaje interior contenido en la parte IV del mismo capítulo. La escena está empapada de los trágicos y espantosos pensamientos del personaje —«Ruina por todas partes». Las observaciones del novelista proyectan una escena físicamente comprobable, pero hasta un punto teñida

de las emociones de Susana que lo exterior cede ante el paisaje interior. Lo cual está muy bien, pero en el momento crítico, cuando el lector menos atento no puede sino haber anticipado el suicidio de Susana, Galdós reincide en el error de ser demasiado explícito: «El paisaje todo... hace pensar en las muertes desesperadas y terribles.» Tal comeción por exteriorizar y hacer explícito lo que queda plenamente anticipado por la lobreguez del paisaje perjudica el efecto de una descripción excelente en su género, y es consonante con lo que nota Montesinos respecto a esta novela temprana: «*El audaz* resulta, pues, una mezcla extraordinaria de atisbos inteligentes... y de flagrantes inexperiencias»⁵.

Entre las veintitantas páginas del paisaje esparcidas por las novelas de Galdós hay mucho que merece comentario detenido, en relación sobre todo con otros novelistas del día, y que sólo podremos mencionar de paso. Se recordará sin duda aquella parodia de las descripciones de alba cervantinas en *Doña Perfecta* («Ya la luz del día, entrando en alegre irrupción por todas las ventanas y claraboyas del hispano horizonte, inundaba de esplendorosa claridad los campos...»⁶) y en la misma novela este pasaje:

La desolada tierra sin árboles, pajiza a trechos, a trechos de color gredoso, dividida toda en triángulos y cuadriláteros amarillos y negruzcos, pardos o ligeramente verdegueados, semejaba en cierto modo a la capa del harapiento que se pone al sol⁷.

Descripción, esta última, que tiene fuertes reminiscencias del paisajismo perediano, no sólo en la actitud ante la estepa castellana (premonición de *Pedro Sánchez*), sino, también por la imagen empleada, que se documenta con frecuencia en Pereda. Tal semejanza de actitud no se le escapó a Montesinos⁸, pero los paisajes de *Doña Perfecta* y *Gloria*, en cierto modo previsibles y tradicionales, no encierran, ni mucho menos, las más notables aportaciones de Galdós al paisajismo literario. Notó Montesinos, al comentar *Gloria*, que se trata de una naturaleza no sólo perediana en su técnica, sino edénica en su concepción, una naturaleza que serviría más aptamente de escenario a una novela-idilio que a las desavenencias socio-religiosas de *Gloria*: «Galdós se aplica ... a la contemplación de gentes que dentro de esa naturaleza edénica parecen una anomalía»⁹.

No obstante, tal nota es rara en Galdós, y por los mismos años se muestra capaz de tratar un paisaje del todo y en todo diferente del edénico estado de alma que encontramos en *Gloria*.

Un escaso par de años separan *Gloria* de *La familia de León Roch*, y, sin embargo, Galdós incluirá en esta última novela un paisaje que, aunque consonante con su actitud estética de aquellos años —«sublime Montaña— pobre Castilla—, resulta totalmente ajeno al paisajismo de *Gloria* en lo que se refiere a la técnica y el ángulo de enfoque. Más ambicioso y más original es este paisaje, no sólo por lo que revela de la actitud estética de Galdós ante la estepa castellana, sino más bien por la deliberada saturación de la escena en toques tristes, huraños, mezquinos, y hasta deformes y deprimentes. Galdós

no parece dejarles a la nueva generación de escritores nada que rescatar de este empobrecido y escueto paisaje, y, sin embargo, les deja todo.

El trozo aludido se encuentra en el capítulo XIX de la primera parte del *La familia de León Roch* y cuenta entre las descripciones de paisajes más extensas del temprano Galdós. Dejaremos sin comentario la soberbia descripción del cielo nocturno de Madrid (según Montesinos «maravillosamente acordada con la tonalidad de las escenas que allí ocurren»¹⁰) para llamar la atención hacia los párrafos anteriores del mismo capítulo, párrafos sorprendentes por su carácter gratuitamente condenador sin igual en todo Galdós.

Las circunstancias son las siguientes: en el capítulo anterior —«El asceta»— se nos presenta desnudamente la actitud del moribundo Gonzaga ante la vida —María, Felipe Centeno, León— y la muerte. Es trasladado a la casa de León y se alude varias veces al desprecio y antipatía que demuestra hacia éste. Anunciada ya la «terrible enfermedad», Luis se resigna a morir y hasta se alegra de la idea de «padecer mucho y morir padeciendo». Al fin del capítulo Galdós nos ofrece su propia interpretación del carácter del tísico trayendo a cuento lo de «varón angelical», «alma inflamada», y pasando por santo, aunque «le faltaba el milagro», para acabar con las conjeturas diciendo: «Más cerca de lo cierto andaba quien dijo que la santidad, como la caballería, tiene sus quijotes.» En Luis todo era buena fe. «Y sobre este fondo explícito de santo quijotesco, asceta o anacoreta humilde y orgulloso a la vez, construye e interpreta Galdós el paisaje que anticipa las palabras de Gonzaga en el capítulo siguiente: «'María, dame tu mano; quiero salir al jardín para ver el cielo'»¹¹.

La descripción del cielo nocturno constituye un paisaje interior íntimamente relacionado con el estado de ánimo de Luis Gonzaga, presagio, si se quiere, de su lucha con León; el ángel de la luz presiente su enfrentamiento con el ateo. La descripción anterior, empero, se presenta tan disociada de los pensamientos de Gonzaga que el lector se siente un poco desorientado. En estos tres primeros párrafos del capítulo no se establecen puntos de contacto con la actitud de Gonzaga que justifiquen tal condenación en bruto del paisaje castellano. Sabemos que el paisaje se contempla desde la casa de León, pero no se nos dice que se concibe esta dura diatriba según las ideas y el estado de Gonzaga, siendo la única insinuación de su presencia en la escena aquella última frase del tercer párrafo: «También pasan, meditabundas, burras de leche, que, al despuntar el sol, llaman con su áspera esquila a la puerta del tísico.» Exceptuada esta referencia humilde, se ve que todo en el paisaje, en la técnica narrativa, contribuye a reforzar la noción de ausencia de personajes y presencia, o papel predominante, del autor. Y, en efecto, parece razonable sugerir que es el propio Galdós quien habla aquí aun cuando tenga intención de subrayar el contraste entre el feo y deforme mundo terrenal y la sublime espiritualidad del cielo nocturno. Diríase que es Galdós quien habla, abando-

nándose por completo a las impresiones que le sugiere este «paisaje seco, huano, esquivo, con cierto ceño adusto de encrucijada de asesinatos».

Algunas pinceladas al principio recuerdan la manera perediana que se documenta con tanta frecuencia en *Gloria* («El apelmazado caserío termina en seco, bruscamente, y ninguna casa se atreve a separarse ni ir sola más allá por miedo al sol, al frío y a los ladrones.» Hay casos de semejante imaginaria doméstica en *Don Gonzalo...* y *Peñas arriba*), pero no tarda en predominar lo deforme, lo primitivo; casi podríamos llamarlo, con Thomas Hardy en *The Woodlanders*, la «Intención abortada», («Unfulfilled Intention»). Parece que «los chicos acaban de salir de una grieta, y que por ella han de volver a escurrir»; las chozas son «obras arquitectónicas de que se reirían las golondrinas, los topos y los castores»; los perros son leprosos, las gallinas flacas; ni siquiera prosperan las hormigas; la humanidad se convierte en troglodita o animal, y todo suena a muerte y degradación. Entonces, antes de pasar al cielo, donde Madrid y Castilla tienen su paisaje idóneo para nuestro espectador/narrador, Galdós resume el efecto emotivo de la escena:

Paisaje... con no se qué displicente aspecto de cementerio abandonado, paisaje que, en vez de llamar, detiene, y con su mirar glacial y amarillo suspende el paso del viajero e infunde cierto pavor dantesco en el corazón.

Paisaje, en fin, exterior, de una exterioridad aparentemente arbitraria y que sólo se revela como proyección de la actitud de Gonzaga en el último momento, es decir, retrospectivamente.

Pero Galdós se ha propuesto algo determinado con este paisaje despoetizado: ofrecer un contraste con el paisaje inmenso e imponente del cielo nocturno. Los pensamientos del enfermo pasan de esta naturaleza mezquina y deforme —que bien puede representar simbólicamente el apogeo del ateo a lo terrenal— a la sublime grandiosidad de la naturaleza celeste, pero el lector, sin más hito para orientarle, no siempre acertará a hacer ese salto psicológico; no es difícil que acoja el trozo como rabiosa arremetida contra el paisaje castellano, cuyos valores estéticos todavía quedan por descubrirse en esta época. Aun después de reconocer los fines dramáticos y simbólicos de Galdós en esta descripción —y no creo que resulten del todo logrados—, nos queda fuertemente la impresión de un paisaje impregnado de una visión preconcebida de la estepa castellana, una interpretación paisajística intencionadamente barrida de todo encanto poético en una época cuando casi todo novelista favorecía el bien observado toque costumbrista, a veces feo y maloliente, por cierto, pero pocas veces tan uniformemente gris y desesperanzado y nunca tan desvinculado, a primera vista, de exigencias de trama y caracterización.

Hay mucho más que pide comentario en el paisajismo galdosiano, pero, como indiqué al principio, he procurado cortar y escoger, dispensar con lo que está a plena vista para prestar mayor atención a dos o tres puntos que pueden considerarse como fundamentales e imprescindibles.

Con tales motivos se ha omitido toda referencia a la delicadamente sentida aurora del comienzo de *La desheredada*, al paisaje de tejados y el sepultado jardín con sus casi humanas plantas raquílicas y enfermas en *El doctor Centeno*, e igualmente se han excluido algunas viñetas de fina observación de *Fortunata y Jacinta*, los paisajes de sueño de *Angel Guerra* y los paisajes de «artista» de *Tristana*, y finalmente, los paisajes impresionistas de *El caballero encantado*, novela en que Galdós llega a su máxima poetización de la naturaleza.

Todo esto, repito, ha quedado fuera, pero habría que tenerlo muy en cuenta, en cambio, en un estudio detenido del paisajismo de Galdós. Hemos visto lo suficiente, no obstante, para poder subrayar las sorprendentes yuxtaposiciones que coexisten en su paisajismo: paisajes interiores, proyección de un estado de ánimo; exteriores, comentario directo del espectador/narrador, con notables variaciones del ángulo de enfoque en ambos tipos. Extraña confluencia —que a veces acarrea marcados desaciertos en el temprano Galdós— de un costumbrismo pálido, casi de etiqueta, y un impresionismo incipiente; tradicional y previsible en algún punto, original, ambicioso y orientado hacia una sensibilidad más moderna en otro. Cabe indicar una evolución espasmódica desde los paisajes-fórmula de *Doña Perfecta* y *Gloria* hasta los recursos descriptivos de *Tristana* y *El caballero encantado*, a la vez más poéticos y más apoyados en una gama variada de sensaciones físicas. Pero dentro de semejante evolución habría que insistir en el desconcertante carácter anómalo de algunos paisajes, notablemente el trozo de *El audaz* comentado por el profesor Ynduráin, y posiblemente el pasaje de *La familia de León Roch*. También habría que insistir en la evidente frustración de ciertos efectos descriptivos, sobre todo en las novelas tempranas, aunque con la salvedad correspondiente, es decir, que tales fracasos parciales en las obras tempranas permiten y hasta hacen posibles los indudables logros de más tarde. Y tales deslices siempre nos permiten vislumbrar al futuro gran novelista, grande por dondequiera que se le estudie: como paisajista, en algunos aspectos, según espero haber demostrado, muy apartado del realismo prosaico, tradicional e invariable que se le ha atribuido a veces y que tanto recalcaron Valle-Inclán y sus partidarios.

NOTAS

¹ C. B. Cox, «A Dickens Landscape», en *Victorian Literature*, Selected Essays Edited by Robert O. Preyer, Harper Torchbooks, 1967, pp. 122-125. Se publicó antes en *The Critical Quarterly*, Spring, 1960, pp. 58-60. Seguramente conocía Cox el párrafo que Robert Liddell dedica al mismo trozo de *Bleak House* en *A Treatise on the Novel*, Cape, 1947, pp. 115-116.

² *Galdós entre la novela y el folletín*, Cuadernos Taurus, 98, Madrid, 1970, pp. 53-54.

³ *Op. cit.*, p. 54.

⁴ *Obras completas*, tomo IV, Aguilar, 1964, pp. 398-401.

⁵ JOSÉ FERNÁNDEZ MONTESINOS, *Galdós*, tomo I, Editorial Castalia, 1968, p. 74.

⁶ GALDÓS *Obras completas*, tomo IV, Aguilar, 1964, p. 410.

⁷ *Op. cit.*

⁸ MONTESINOS, *op. cit.*, p. 191, pp. 195-197, p. 221, y pp. 229-230.

⁹ *Ibid.*, pp. 196-197.

¹⁰ *Ibid.*, p. 283.

¹¹ El paisaje comentado es largo y no puede citarse íntegramente: *Obras Completas*, tomo IV, Aguilar, 1964, pp. 812-813.