



Julio Peñate Rivero

**Mirada y visión del arte en los textos del Galdós viajero
Materiales para la posible reevaluación de una «obra menor»**

Université de Fribourg (Suiza)

Introducción

La historia humana se ha forjado, en gran medida, a través de la movilidad física de sus protagonistas: las migraciones de pueblos y tribus, las colonizaciones de unas sociedades por otras, los intercambios comerciales, científicos y culturales han sido posibles gracias a ese impulso o necesidad que, a su vez, ha condicionado la evolución histórica y la imagen que de ella adquirimos. Esa imagen la encontramos representada en los más diversos textos, ya sean referenciales o ficcionales: la Biblia, la Anábasis, la Odisea, el Libro de las maravillas, guías de peregrinos, cartas de conquistadores, relaciones diplomáticas, etc.¹ La estructura básica del relato maravilloso tradicional se asienta en el componente del viaje, tal y como lo sistematizara Vladimir Propp en *La morfología del cuento* y en otros estudios. Las letras españolas se han inspirado en este topos discursivo tan repetidamente que costaría imaginarlas sin su presencia²: recordemos la correspondencia de Egilona, el Poema del Cid, la Embajada a Tamorlán, las Andanzas y viajes de Pero Tafur, el Lazarillo, el

Quijote, etc., sin olvidar los autores de la Ilustración (Viera y Clavijo, Cadalso, Moratín) ni el aumento exponencial del relato de viaje en el siglo XIX (Mesonero, Alarcón, Valera, Pardo Bazán, Galdós, etc.) y sobre todo en el XX (Unamuno, Cunqueiro, Cela, Javier Reverte, Leguineche y Vicent, entre tantos otros)³.

La heterogeneidad creciente de tan inmenso corpus ha llevado, sobre todo en los últimos años, a diversos intentos de delimitación de este campo de estudio y de las categorías textuales que lo integran. Como he abordado esta temática en varias ocasiones, me limito aquí a señalar las referencias bibliográficas⁴ y a precisar la herramienta conceptual básica que propongo al lector: por un lado, descartaremos la noción de un viaje puramente espiritual o intelectual (el viaje alrededor o al fondo de sí mismo), ya magistralmente representada por Xavier de Maistre en su *Voyage autour de ma chambre* (1790). Menos aun nos van a interesar otras percepciones demasiado laxas como la de la lectura literaria: leer ya sería una forma de trasladarse desde nuestro vivir cotidiano hacia el universo ficcional presentado en un determinado texto (es el lector quien realiza un «viaje» por el mero hecho de leer, independientemente de que exista o no desplazamiento de personajes en el universo descrito).

Aquí se tratará de un trayecto físico (real o imaginario⁵) y, además, no limitado a un simple traslado de un lugar a otro con posible vuelta al punto inicial: viajar es mucho más que un desplazamiento, sin mayor repercusión en quien lo realiza. Vamos a ser, pues, algo exigentes con el término y entenderemos como 'Viaje' no sólo el recorrido externo sino el impacto que deja en su autor el desplazamiento físico a un lugar distante. Para simplificar: si no hay algún tipo de cambio en su protagonista, podremos suponer que no ha habido viaje. Esta es nuestra perspectiva y bajo ella vamos a abordar los textos de Galdós. Lo que nos interesa aquí es la huella de una experiencia viajera (real o presentada como tal), según nos lo sugieren los escritos galdosianos: mirada (lo que el viajero vio en sus desplazamientos) y visión (la representación que nos ofrece a través del texto). Mirar es siempre una forma de ver y el relato galdosiano nos informa tanto del objeto mirado como de la perspectiva bajo la cual Galdós lo contempló y, sobre todo, nos lo transmitió: las dos cosas no se identifican forzosamente; nosotros nos centraremos en la plasmación textual de la experiencia.

En estas páginas abordaremos brevemente los tres puntos siguientes: en primer lugar, la presencia e importancia del viaje en la vida y la obra de nuestro escritor; a continuación, el tratamiento del Arte en relación con la sensibilidad galdosiana, según lo sugieren sus textos; finalmente, algunos elementos concretos de los recursos discursivos presentes en las obras consultadas, susceptibles de facilitar la continuación de la investigación que aquí se esboza.

No parece arriesgado suponer que Galdós habría sido un escritor muy distinto del que fue de no haber mediado el viaje entre él y la escritura. Acaso la técnica literaria se pueda adquirir mediante la lectura sedentaria pero la visión del mundo que nuestro autor maduró se debe, en gran medida, a su experiencia viajera: difícil es saber hasta qué punto pero no por ello cabe ignorar su realidad.

Para empezar, importa destacar la presencia múltiple y renovada del viaje en la biografía de don Benito: recordemos el primero, realmente iniciático, de Canarias a Madrid (1862) y la cadena de periplos que ello implicó, en particular el de 1868 (en Alicante, camino de Canarias, decide volver a Madrid y presencia los avatares revolucionarios de ese año). Las experiencias acumuladas y las perspectivas que ellas abrieron marcarían decisivamente la sensibilidad de Galdós hasta convertirlo en un «viajero sin retorno»: el arquetipo, dicho sea de paso, del hombre profundamente modificado por el contacto con otros pueblos y culturas. Recordemos también los viajes de 1867 y 1868 a París (descubrimiento de la capital francesa y de libros que van a ser referentes básicos para su maduración como escritor), la visita de 1871 a Santander para descubrir la tierra de las obras peredianas (Escenas montañosas y Tipos y paisajes), así como los viajes posteriores a Londres (1883), Portugal (1885), Europa central (1886 y 1887), Italia (1888), Gran Bretaña (1889), Toledo (1890), Ansó (1894), Marruecos (1904), etc.⁶

Por otro lado, Galdós es un caso interesantísimo para la teoría del relato de viaje. Nos basamos para afirmarlo en uno de sus textos quizás menos valorados. En efecto: en nuestro caso, el mayor atractivo de las Memorias de un desmemoriado publicadas en La Esfera (1916) no consiste en la calidad notarial de la relación (quizás decepcionante para quien busque en el texto una documentación rigurosa y factual) sino en la huella dejada en su autor por experiencias viajeras realizadas entre veinte y cincuenta años antes. En efecto, «no importa» que la narración de los hechos sea o no fiable. Lo que sí importa es que esa narración haya tenido lugar y, sobre todo, que se haya producido tantos años después de los hechos. Ello revela, directamente, la intensidad del impacto de los acontecimientos en la sensibilidad de su protagonista y sugiere, indirectamente, que las experiencias allí relatadas contribuyeron a formar y a matizar la visión galdosiana del mundo tal y como se representaría a lo largo de su obra. En tercer lugar, Galdós resulta ser un viajero paradigmático al justificar el viaje como una necesidad íntima y como una experiencia directa, propia, personal e insustituible. Así lo manifiesta en su viaje a Italia, a propósito de Venecia:

Por muchas noticias que se tengan de una ciudad y por mucho que se la haya visto pintada, ya en cuadros magníficos, ya en las tapas de las cajas de los guantes, siempre la contemplación real de la misma nos hace rectificar ideas e imágenes. El natural da siempre tonos e inflexiones que nadie prevé.

Hay en el color efectivo de las cosas algo que no es lo que se había imaginado, por bien imaginado que estuviese. De aquí que la curiosidad natural de nuestro ánimo y el ansia de nuestros ojos no

se vean satisfechos nunca sino ante la realidad⁷.

En parecidos términos se expresa nuestro autor refiriéndose a Roma o a las ruinas de Pompeya, fuente para él «de emociones enteramente desconocidas» (OI, IX: 147), a pesar de toda la información leída con anterioridad sobre el lugar. Notemos que este punto revela la modernidad de la motivación galdosiana: a la tesis de que, hoy día, con todo el mundo a nuestro alcance gracias a los medios de difusión, el desplazamiento ya no tiene mayor interés, los grandes viajeros actuales justifican el viaje, la experiencia propia, in situ, como algo irremplazable, a pesar del recurrente tópico de la aldea global. A este respecto, cabe añadir que, según Galdós, el viaje debe respetar el ritmo propio, sin superar la velocidad adecuada a su capacidad asimilativa (el hecho de mencionar este punto incide también en la modernidad del viaje galdosiano): «El afán de ir de prisa roba mucho encanto a ese placer de los placeres que se llama viaje», dirá en su carta del 16 de septiembre de 1889 a La Prensa de Buenos Aires. Esa «velocidad limitada» es condición para que el viaje lo sea realmente y permita descubrir la cultura y «la personalidad de un país» (la expresión es del propio Galdós⁸).

En quinto lugar, Galdós es un viajero literario en el sentido que atribuyen a esta expresión autores de referencia obligada como Bruce Chatwin y Javier Reverte: «viajar literariamente» es visitar el escenario de una obra literaria o el lugar de la vida (y muerte) de su autor para sentirse de algún modo en comunicación más íntima con ellos: el Congo de Joseph Conrad o de André Gide, La Habana de Carpentier, el Madrid de Galdós, etc. En nuestro autor podemos distinguir al menos tres variantes de esta opción viajera: por un lado, en las referencias a autores literarios. Así, se refiere a Portugal como la «tierra de Camoens», destaca que Sintra fue celebrada por Lord Byron, cita a Moratín para evocar el ambiente de Bolonia (OI, LX: 126-127), el hotel Red Horse, donde se hospeda en la ciudad de Shakespeare (Stratford), le recuerda lo que sobre él escribió Washington Irving y los tipos humanos que allí encuentra le parecen semejantes a los descritos por Dickens⁹.

Por otro lado, anotemos simplemente las numerosas formulaciones de tono literario empleadas para referirse a monumentos artísticos: los monasterios de Batalha y Alcobaça son «los mejores y más elocuentes libros de piedra que contiene la historia portuguesa» (OI, IX: 30) y la Capilla Sixtina es «la más hermosa página teológica que se ha compuesto en honor del dogma; todas las literaturas de los Santos Padres palidecen ante esta inspirada composición simbólica» (OI, IX: 63; las cursivas son mías).

Finalmente, obsérvese también la intensa presencia de escritores como motivo o como referencia de sus visitas: pensemos en su accidentado viaje a la casa de Shakespeare y en las encendidas páginas que le dedicó en varias ocasiones¹⁰, y recordemos que el relato de la visita a la ciudad de Florencia (LP s. d. 02.89; OI, IX: 103; Shoemaker: 343) se abre con un extenso comentario dedicado a la figura y a la obra de Dante, como indicando que no se puede valorar debidamente la capital toscana sin tener en cuenta el legado de este inmenso poeta. Diríamos que Galdós mira

literariamente el Arte y que tal vez incluso lo ve a través de la Literatura¹¹. Desarrollemos este punto en el apartado siguiente.

La percepción galdosiana del Arte

En su aproximación al objeto artístico, un término se repite con llamativa frecuencia en el Galdós viajero, por lo que podemos pensar que acaso esté en relación estrecha con su percepción estética: se trata de la «Armonía [de masas y líneas]» de las construcciones venecianas (OI, IX: 96; el énfasis es mío) o de su ausencia, la cual basta para descalificar al objeto observado: «Ninguna armonía existe entre estos célebres caballos y la abigarrada arquitectura de mil colores que los sustenta», apunta Galdós refiriéndose a los caballos de bronce del exterior de San Marcos (LP 27.12.88; Shoemaker: 329). También entrarían aquí otras alusiones semejantes como «la concordancia entre el estilo y el material empleado» que preside la arquitectura mudéjar española (LP 10.09.87; Shoemaker: 256).

Recuérdese aquí la ajustada definición que de la Belleza nos brinda Leopoldo Lugones: «La unidad de la creación expresada en la armonía de las cosas que la componen», es decir, la combinación, la proporción y la correspondencia de elementos diferentes que producen un efecto simultáneo de riqueza y de unidad en un conjunto determinado. Indirectamente, Galdós está hablando de lo mismo (y en los mismos años) cuando alaba los grandes cuadros de Van der Holst en el Museo de Amsterdam pero les encuentra un defecto mayor: la falta de unidad de composición (LP 20.09.87; Shoemaker: 263).

La percepción estética de Galdós no se limita a las artes plásticas ni a la concepción tradicional de la Belleza como creación humana: también la Naturaleza, en cuanto objeto admirable, digno de contemplación, puede ser considerada de algún modo como obra artística¹². Así se aprecia en la representación de lugares como las riberas del Duero, la ría de Vigo, el «sublime espectáculo» de Las Gargantas de La Hermida (Santander)¹³, el Vesubio y el condado de Warwickshire camino de Stratford, aquella «comarca de dulce verdor en que flotan las églogas»¹⁴. Citemos sólo una referencia a la zona del Sardinero:

Como condiciones naturales, es este sitio incomparable, de una belleza sorprendente y apacible, combinación felicísima de campo y mar, con todos los encantos del bosque y los atractivos del paisaje oceánico. Lo que en el Sardinero es obra de los hombres, no corresponde ciertamente a las maravillas que ha puesto la naturaleza¹⁵.

Dentro de esa misma percepción no convencional de la Belleza cabe destacar también la relación estrecha entre Arte e Historia en cuanto que la densidad histórica (su significación, su riqueza de sentido) de un objeto

forma parte de su valor artístico. En algunas ocasiones, Galdós lo expresa directamente, por ejemplo, al referirse al Palacio real de Sintra, que le recuerda la Alhambra, aunque sin su ornamentación y suntuosidad. Sin embargo, precisa el visitante, «los recuerdos históricos avaloran aquellas desnudas paredes y las embellecen a ojos del viajero» (OI, IX: 35). A continuación explícita de qué recuerdos se trata citando a Juan I, a don Duarte, a Alfonso VI y a Lord Wellington, habitantes todos de dicho lugar. En otros casos, no aparece la cita expresa de Galdós pero sí una atención centrada en la dimensión histórica del objeto más que en su arquitectura o configuración actual. Así por ejemplo, la visita al palacio de Sans-Souci (Potsdam) se justifica por el recuerdo de Federico II: «el rey guerrero y filósofo», «el más grande soberano de Prusia» (LP 29.09.87; Shoemaker: 275). El castillo de la Mota sugiere la evocación de Isabel la Católica y la de su padre, Juan II, «cuya voluntad enteramente líquida se adaptó siempre a la forma del privado que la contenía»¹⁶. En Venecia, el atractivo de los viejos edificios remite a su pasado misterioso, medieval o renacentista (OI, LX: 97-98): la Historia se disuelve allí en el misterio, éste desemboca en el drama, y con el drama ya estamos en plena Literatura.

No extrañará, pues, que en dicha ciudad buena parte de lo que atrae a Galdós radique en que el objeto revela y actualiza la historia pasada, incluso en sus misteriosas palomas: «Sin saber porqué, vemos en ellas las mismas palomas que vivieron en los tiempos gloriosos y decadentes de la República y durante la dominación austriaca» (p. 101). Visitar un espacio histórico es un viaje de ida y vuelta al tiempo que le dio sentido, para subrayar de este modo su vigencia actual.

El texto literario también participa en esa dimensión histórica: su entidad estética comprende, además de su propia configuración formal, su particular capacidad de evocación (la Venecia renacentista, la Inglaterra de Dickens). Incluso se podía percibir aquí un diálogo de referencias entre el drama y su escenario. Situada la obra de Shakespeare en Verona, ésta remite a los amantes más célebres de la literatura occidental:

Desde que se entra en Verona, el drama de Shakespeare parece que vive a nuestros ojos. Aquellas calles solitarias formadas por casas antiguas de construcción monumental, presencian aún los encuentros de los dos bandos. El escenario es perfecto. Verona es la misma que el gran poeta inmortalizó, haciéndola teatro de aquella pasión tan humanamente y con tanto vigor expresada. Y la arquitectura de la ciudad conserva maravillosamente el encanto poético de aquellos amores como un vaso en cuyas paredes permanece por mucho tiempo el perfume de la sustancia aromática que contuvo.

(OI, IX: 76-77)

La literatura posee incluso el extraordinario poder de crear un cierto orden de realidad perdurable a través de los siglos (y en esto reside, para Galdós, uno de los principales atractivos del arte literario). Personalizando esta capacidad en el dramaturgo inglés, el escritor canario

llega a calificarlo de «rival de Dios en la inmortalidad de sus obras» (LP, 21.11.88; OI, IX: 84). Su fuerza de sugestión es tal que ninguna personalidad nacida en la república veneciana es hoy tan célebre como Otelo (OI, IX: 76) o que, cambiando de escenario, debamos visitar la mansión de Elsinor:

¿Para qué? Para ver la terraza del castillo en la cual coloca Shakespeare la primera escena del Hamlet [...]. Un suceso figurado, que sólo tiene realidad en la fantasía del poeta, se nos antoja efectivo, tan efectivo como los hechos de la realidad evidente. La terraza del castillo de Elsinor no tiene nada de particular, y sin embargo, despierta en cuantos la visitan un interés inmenso. Allí no ha pasado nunca nada digno de ser recordado por la posteridad y, sin embargo, visitamos el lugar con respeto y emoción. Y hay quien, en las noches de luna, cree ver la sombra del padre de Hamlet. ¡Qué poder el del genio! Hay muchos lugares ilustrados por grandes sucesos que no interesan tanto como aquel rincón de Dinamarca, en el cual colocó el poeta inglés una de sus más hermosas invenciones».

(LP 10.10.87; Shoemaker: 280-281)

Casi veinte años después, en las páginas de La Esfera, Galdós concluirá de modo parecido sus recuerdos de esta visita: «¡Oh poder del Arte que das al mundo creaciones más perdurables que las de la propia Naturaleza!» (8.04.1916).

A partir de lo anterior, se comprenderá que para Galdós, el valor monumental de una ciudad no es lo decisivo (por ejemplo, el de Coimbra, donde apenas se detiene). Lo decisivo en Galdós es la emoción que transmite la percepción del objeto, emoción que tiene que ver con la posibilidad de sorprender la imaginación y sobre todo, con la sensación de vida que puede sugerir. Él alude a este punto admirando el «sentimiento de realidad» que percibe en el «Purgatorio» de la Divina Comedia (OI, IX: 106), «la completa ilusión de verdad» de los Dioramas de Berlín (Shoemaker: 272) o la capacidad de Miguel Ángel de «simular los caracteres de la vida con intensidad» en su Moisés, a pesar de la monstruosidad de alguno de sus rasgos (OI, IX: 67).

Todo ello cuenta mucho más que la mera perfección formal: ésta puede incluso convertirse en rémora cuando cae en la repetición de fórmulas y de recursos. Es lo que Galdós llama 'amaneramiento' y también 'afectación' o 'teatralidad'. Y es también algo que él condena, como pocas veces, de manera terminante: «El dominio del procedimiento mata la inspiración y perjudica el estudio sincero del natural» (p. 132).

Terminemos este apartado aludiendo a una variante del Arte, algo relajada sin duda pero que está muy presente en el Galdós viajero: el arte colectivo del «bienvivir», dentro del cual se integran las Bellas Artes (pensemos, por ejemplo, en la arquitectura funcional, en cierto tipo de mobiliario, etc.). No me refiero a la gastronomía, casi ausente de los textos consultados, aunque sí podría hablar del placer de fumar, convertido en verdadera tortura cuando Galdós prueba el tabaco danés: «En

Dinamarca se fuma aún peor que en Alemania, que es cuanto hay que decir» (LP 10.10.87; Shoemaker: 279). A este respecto, nuestro autor aprecia la singular armonía existente entre el carácter burgués de la sociedad holandesa y la pintura que la representa¹⁷ y, en cambio, critica las iglesias pombalianas de Lisboa que parecen teatro o casa de contratación (OI, IX: 22-23).

Pero también, de manera más general, elogia, por ejemplo, la ciudad de Hamburgo por reunir todas las comodidades y atractivos de la civilización moderna (hoteles, teatros, ambiente, mezcla de poblaciones), los jardines y el alumbrado de Berlín, las comunicaciones y la eficacia administrativa de Holanda, la filosofía positiva de la vida en la población modesta de Nápoles, el respeto en ciertos países a sus ciudadanos más eminentes (Shakespeare y Dickens en Inglaterra, los héroes nacionales en Berlín), el rechazo del «diabólico afán de aparentar una posición mayor a la que se tiene» (OI, IX: 20). Todos, parece decirnos don Benito, son elementos que contribuyen al arte del saber vivir, propio de los pueblos civilizados (lo cual resulta bastante revelador de la visión galdosiana de la civilización y del rango que atribuye a España en relación con ella...).

El texto viajero en Galdós

Lejos de ser arbitraria, la configuración de los relatos viajeros de Galdós contiene toda una serie de iteraciones que llegan a darle cierto tono o incluso personalidad propia que un análisis más detallado podría confirmar. A modo de ilustración, presento aquí cuatro rasgos, entre otros posibles, que aparecen regularmente en la estructura del relato galdosiano.

La Descripción

Como para restarles importancia (recurso retórico habitual en nuestro autor), Galdós repite que sus textos viajeros son simplemente de orden descriptivo. Y, en efecto, este recurso aparece utilizado con cierta profusión, alternando con diversas variantes, entre ellas las siguientes:

la descripción caracterizante: por la acumulación de rasgos distintivos del objeto en cuestión;

la itinerante: a través de verbos de visión y de movimiento (se ve, se entra, subiendo, hay que pasar) y también mediante lo que podríamos denominar 'balizas espaciales' (la entrada, la parte de fuera/la de dentro);

la ponderativa u ornamental: mediante construcciones verbales o adjetivales repetidas con cierta reiteración (sobresalir, descollar, notabilísimo, colosal);

la comparativa: sobre parecidos o diferencias entre los elementos más

diversos: tiempos históricos, cuadros, ciudades, países, etc. Por ejemplo, en relación con los dos últimos citados, Oporto es comparado con Burdeos y Amberes; La Haya lo es con ciertos barrios de Londres; la sinagoga de Berlín con la de Toledo; Dinamarca con los Países Bajos y Copenhague con Hamburgo.

La Evaluación

A pesar de lo que afirma don Benito (quizás por el recurso a la *captatio benevolentiae* antes aludido), sus textos no se limitan a la descripción de elementos pintorescos, ni mucho menos¹⁸. No olvidemos que, a diferencia de la ficción, el relato de viaje factual implica al autor-relator del trayecto: las convenciones del género suponen que dicho autor es responsable directo del discurso que nos transmite y de la realidad a la que alude. De hecho, la evaluación es un componente de notable presencia en la relación galdosiana.

Probablemente las más enjundiosas sean aquellas en que valora y emite hipótesis interpretativas sobre el engrandecimiento de Prusia (Shoemaker: 276), la pintura alemana (p. 272), la satisfacción del pueblo danés con su suerte (p. 278), a partir de lo que ha visto y sin duda comentado con Alcalá Galiano, su compañero de viaje¹⁹.

La cantidad, la variedad y el interés de estas evaluaciones son tales que, posiblemente, sea en estas secuencias textuales donde se haya de captar de manera más nítida la influencia del viaje en la visión del mundo galdosiana y en su misma evolución.

La Impresión

Las «impresiones de viaje» aparecen como el centro del discurso en Cuarenta leguas por Cantabria, ya desde la primera frase: «Al entrar en Santillana parece que se sale del mundo»²⁰. Esas impresiones no indican sólo disponibilidad receptiva sino que se apoyan en una posición activa de observación (que a veces implica distancia irónica o rechazo de lo observado). Por ese motivo, no hay profusión de datos ni mayor rigor cronológico²¹ ni despliegue de documentos sino la expresión de una vivencia personal y subjetiva: la relación mantenida entre el visitante y el/lo visitado.

Recordemos que es éste un rasgo del relato de viaje más actual: hay múltiples medios para estudiar al Otro, pero nada puede equipararse con la experiencia directa de la propia mirada, sea o no errónea, y Galdós admite que así resulte: «Quizás esta impresión recibida por mí sea una impresión falsa» (sobre Portugal: OI, IX: 18). En otros casos, el mismo visitante

subraya que se trata precisamente de una impresión apta para evocar algo o para imaginar su posibilidad. Así, Pompeya no se le presenta como lo que es en principio, una ciudad muerta:

No sé si en todos los viajeros producirá la misma impresión; pero a mí me pareció una ciudad relativamente alegre en medio del silencio misterioso que en ella reina. Hay trozos que no parecen ruinas, más bien semejan edificios en construcción, interrumpidos por haberse declarado alguna huelga de arquitectos, aparejadores y albañiles.

(OI, IX: 152)

El ensayismo

A pesar de lo dicho, el relato de viaje galdosiano está atravesado por múltiples comentarios históricos, políticos, sociales y culturales (quizás con la excepción de Cuarenta leguas y con la notable atenuación de Memorias respecto a las cartas enviadas años antes a La Prensa de Buenos Aires). No se trata aquí solamente de comentarios dispersos a lo largo del texto (los que hemos agrupado en la modalidad de Evaluación) sino de párrafos extensos o incluso de páginas en las que el autor despliega toda una serie de informaciones, valoraciones justificadas con datos o con determinados juicios que no por su facilidad expositiva y su amenidad deben desviarnos de su contenido ensayístico o incluso de debate, frente al cual podemos situarnos, valorando los argumentos expuestos y, acaso, oponiendo los nuestros (lo que viene a ser lo propio del texto ensayístico).

Los ejemplos no faltan: el relato del viaje a Italia comienza con un largo texto sobre la unidad del país y sus relaciones con el papado; el recorrido por Inglaterra está salpicado de referencias a la forma de vida local; en Nápoles se destaca la presencia española; a propósito de Florencia se analiza la singular conexión entre florecimiento cultural y degradación moral; y la Exposición Universal de 1889 en París da lugar a una reflexión sobre América como una especie de reencarnación ultramarina de lo mejor del alma española (LP 25.09.89; Shoemaker: 378).

En resumen

Todo lo anterior permite afirmar que el relato viajero, tanto en el plano estructural como en el de su significación, es mucho más que un pasatiempo, un compromiso o un modus vivendi ocasional en la trayectoria literaria y biográfica de Galdós. Muy al contrario: el viaje es un modo de perfilar y de hacer evolucionar su visión de la sociedad, del arte y de la historia española y europea, y el texto escrito viene a ser la plasmación literaria (podríamos decir 'artística') de esa visión; Se puede abordar el relato de viaje galdosiano como un elemento privilegiado para apreciar, sobre el terreno, su propia estética, ya sea través de sus preferencias y de sus fobias, de su admiración y de sus desdenes o de sus referencias y de sus silencios (los silencios de Galdós, son fundamentales en alguien caracterizado por su discreción y sus profundas reservas ante el enfrentamiento personal); Así pues, Galdós no salió indemne de su experiencia viajera: sus viajes (unos en mayor medida que otros) lo transformaron y cuando retornaba ya no era el mismo. Se puede afirmar que el auténtico viajero no regresa nunca: algunos, como el novelista Héctor Tizón, así lo han entendido: «Nada vuelve, el regreso no existe»²²

2009 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo