GEOLOGÍA Y METAFÍSICA: LAS MONTAÑAS EN *PEÑAS ARRIBA* DE PEREDA

Lily Litvak

Existen varios interesantes estudios sobre el tratamiento de la naturaleza y el paisaje en la obra de Pereda. Sin embargo, algunas de sus conclusiones son debatibles y quedan aún al respecto temas por explorar. Ciertas consideraciones críticas se han concentrado en asuntos tangenciales, y ello ha impedido que se vea con claridad la importancia de esta temática. Ejemplo de ello son los comentarios sobre si el paisajismo de Pereda arranca o no de un amor profundo por la tierra o si lo que desea enfocar el escritor es su comarca natal en vez de la naturaleza propiamente dicha. Otros críticos han atacado la forma en que Pereda construye sus descripciones y han llegado a decir que es el paisajismo lo que impide que el escritor se haga novelista de veras, «a la manera de Galdós» (Montesinos 122, 135). Aun la calificación de «idilio» ya empleada por Menéndez Pelayo (371) —quien por otra parte siempre valoró el paisajismo del montañés— ha oscurecido el análisis de estos temas. Consideramos otras conclusiones equivocadas. Se ha dicho, por ejemplo, que la época de Pereda y de los novelistas principales del siglo diecinueve «queda caracterizada por un paréntesis o, por lo menos, un amortiguamiento en la sensibilidad hacia la naturaleza» entre el romanticismo y la generación del 98. El crítico insiste en que esos novelistas «no parecen haberse dado cuenta tan exacta de sus propósitos al incorporar descripciones de paisajes en la contextura de sus narraciones, salvo en los casos de orientación del lector en el escenario de la novela». Afirma el mismo crítico que las descripciones del paisaje en la obra de Pereda están introducidas como parte incidental en el esfuerzo por pintar todo el mundo que circunda al hombre, quedando subordinadas a elementos e intereses humanos (Clarke, 46, 67; véase también Sánchez Alonso).

Creemos que Pereda, por el contrario, observa la naturaleza fenomenológicamente como fuerza independiente del ser humano. En este estudio, trataremos de mostrar cómo aborda Pereda la descripción de la naturaleza y hasta qué punto ello nos lleva a ideas claves de su época. Para esto, nos concentramos en la descripción y el significado de las rocas y montañas, tema casi principal de su novela *Peñas arriba.* [1]

La novela se desarrolla en un escenario accidentado de montañas, rocas, picachos, estrechas gargantas, barrancas profundísimas, murallas de granito, suelos de regiones erosionadas. Es un medio dominado por una naturaleza primigenia, áspera y casi hostil al hombre. En la percepción que el protagonista, Marcelo, tiene de la región, se mezclan geología y estética y aun pensamientos históricos y religiosos. Este joven, recién llegado de la ciudad, concede creciente atención a los robustos rasgos de las peñas y picos, gobernados por condiciones geológicas y procesos físicos que operan independien-

temente del hombre y que encarnan tanto la solidez del mundo como su recalcitrante autonomía de la cultura humana.

A su llegada a la montaña, y aun sin conciencia estética del paisaje en que se adentra, Marcelo reacciona de forma negativa:

> Toda aquella interminable superficie parecía un mar de lava cuajado de repente; un mar hasta con sus islotes y escollos; unos monolitos muy grandes que se destacaban, escuetos y descarnados, sobre la aridez del suelo entre matojos de escobino, de árnica o regaliz. Abundaban los manchones verdes de las brañas de jugosos pastos, y no era ingrato a la vista el color de otros detalles; ¡pero los demás! ...Aquellos cantos pelados, tan grandes, tan secos, tan esparcidos en todas direcciones; aquella inmensa extensión calva, monda, rapada y desnuda de todo follaje; aquellas nieblas tenaces cerrando todas las salidas y surgiendo de todas las hoyadas, aquellos riscos inaccesibles y fantásticos elevándose sobre todo y por todos lados; aquel erizo continuo y gemebundo que parecía el espíritu funerario de las grandes necrópolis, llevando consigo los jirones de niebla como si fueran sudarios arrancados de las tumbas en los senos entenebrecidos de las barrancas; aquellos buitres que me señalaba Chisco revolando en las alturas, aquel cielo que iba encapotándose poco a poco... todo... bajo un aspecto feroz y repulsivo. Yo no veía más que una llanura infinita plagada de costras y tumores, y los monolitos solitarios y dispersos se me antojaban erupciones de verrugas asquerosas sobre una inmensa piel de leproso. (1171)

La opinión expresada por Marcelo todavía era bastante común en su época cuando la apreciación estética de las regiones montañosas era aún relativamente nueva. Las montañas, en siglos pasados, fueron consideradas monstruosas excrecencias de la tierra. Louis Ginzberg hace notar en *The Legend of the Jews* que prevaleció en muchas leyendas el concepto de que las montañas no pertenecían originalmente a la forma de la tierra y eran consideradas lacras debidas a la depravación del hombre. No fue sino desde fines del siglo dieciocho, con los exploradores que empezaron a aventurarse en las regiones de los Alpes, cuando este juicio empezó a ceder. [2]

La atención gradual que Marcelo va a conceder al paisaje montañoso también es propia de la época. Durante el siglo diecinueve se extendió y popularizó la apreciación estética de ese terreno. Colaboraron a ello el excursionismo y el alpinismo, incorporando al arte y a la literatura esta temática. Ya en 1858 Martín Rico presentó un paisaje del Guadarrama en la Exposición Nacional (Temple 53), y entre los cuadros que Pedro de Madrazo alaba con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887 está un «trozo de sierra» de Manuel García Rodríguez y el cuadro llamado *Monasterio de Sancti Spiritus* de José Vilar, «donde el inteligente artista ha comprendido que para cautivar al espectador le bastaba estudiar a conciencia cómo lo ha hecho, las montañas, los peñascos de la región» (210-11). Por estos años empiezan a destacar los paisajes de Jaime Morera y Galicia, discípulo de Haes, que se especializaba en los efectos de las soledades montañosas tomadas del natural en la sierra de Guadarrama. [3] Entonces aparecen libros como *La Sierra Nevada* de Luis de Rute que contiene sus conferencias y diario de viaje por esa región. [4]

Estos acontecimientos estaban acompañados por el estudio científico de la estructura y la superficie de la tierra, desarrollándose la mineralogía y sobre todo la geología. De hecho, durante el siglo diecinueve las ciencias del paisaje avanzaron concurrente y rápidamente: la botánica, la zoología, la

meteorología, la astronomía, la geografía, la geología emergieron de la rúbrica común de «historia natural». A principios de siglo, la astronomía era popular por considerarse una ciencia que era la más perfecta forma de contemplación. Podía más que ninguna «exaltar el alma y llenarla de concepciones sublimes» (Miller 278-79). Muy rápidamente fue sustituida por la geología, que llegó a ser motivo de algunos de los más controvertidos argumentos sobre Dios, el hombre y la religión durante el resto del siglo. De acuerdo con la definición de mito de Mircea Eliade, como algo que es siempre «un relato de la creación» (6), la geología sería el gran mito décimonónico. Esta ciencia ofrecía un pasado remoto y la posibilidad de llegar científicamente a los enigmas del génesis.

En *Peñas arriba* la montaña va poco a poco ganando a Marcelo desde todos los puntos de vista: estético, moral y religioso. La nueva actitud del protagonista hacia este paisaje cristaliza sobre todo en un episodio clave de la novela. Podemos tomarlo como base para nuestro comentario. Se trata de un conocido pasaje: el momento en que el cura del lugar, don Sabas, decide llevar a Marcelo hasta el más alto risco desde donde contempla toda la región santanderina. Es importante que el guía de la expedición sea el sacerdote, pues se convierte la ascensión, más que en una excursión, en una especie de peregrinación a un punto sagrado donde a Marcelo se le revelará una verdad oculta bajo las apariencias de la realidad.

Marcelo ante el panorama hace notar primeramente lo ilimitado de la visión. Indica el joven que los límites se borran para dar la sensación de infinito. Poco avezado hasta entonces a contemplar espectáculos de tal magnitud, admira asombrado la extensísima vista. En lo más lejano, y como si fuera el comienzo del infinito, vislumbra una faja azul recortando el horizonte: el mar Cantábrico. Por la derecha, otra mancha menos azul, que se interna en la tierra: la bahía de Santander. La niebla produce extraños efectos ópticos. Nota Marcelo que la faja azul se presenta a sus ojos mucho más elevada que el perfil de la costa, y la vista se funde entre vaporosas masas blancas, quedando entre ellas islotes de extrañas formas: picos y hasta cordilleras que parecían surgir de una repentina inundación. «Es la niebla baja de los valles», le aclara el cura, pero Marcelo se deja llevar por el encanto de la ilusión óptica que le presenta el panorama como «un fantástico archipiélago cuyas islas venían creciendo en rigurosa gradación desde las más bajas sierras, primer peldaño de la enorme escalera que comenzaba en la costa y terminaba... en el mismo cielo, cuya bóveda parecía descansar por aquel lado sobre los picos de Bulnes y Peñavieja».

Cuando levanta la niebla, el joven vislumbra la realidad del panorama, que no es menos sorprendente. Ve claramente cada detalle, anotando colores, volúmenes y formas, hasta donde abarca la vista:

> limpia y bien determinada, la línea de la costa sobre la faja azul de la mar, y aparecieron las notas difusas de cada paisaje en el ambiente de las lejanías y en los valles más cercanos: las manchas verdosas en las praderas, los puntos blancos de sus barriadas, los toques negros de las arboledas, el azul carminoso de los montes, las líneas plateadas de los caminos reales, las tiras relucientes de los ríos culebreando por el llano a sus desembocaduras, las sombrías cuencas de sus cauces entre los repliegues de la montaña... (1222)

El paisaje le produce una impresión que va más allá de la estética y llega a tomar tonos religiosos. Le parece compuesto «con arte sobrehumano en medio de un derroche de luz, tenían por complemento de su grandiosidad y hermosura el silencio imponente y la augusta soledad de las salvajes alturas de mi observatorio».

Los comentarios de Marcelo ante la visión son importantes. Se da cuenta de que hasta entonces sólo había visto la naturaleza «a la sombra de sus moles, en las angosturas de sus desfiladeros, entre el vaho de sus cañadas y en la penumbra de sus bosques»; todo lo cual pesaba en su espíritu, refinado en las molicies de las grandes ciudades, pero ahora podía saborear el espectáculo «en más vastas proporciones, en plena luz y sin estorbos». Marcelo acaba de comprender una gran verdad: que hasta entonces no había visto sino la sombra de las cosas. Ahora se percata de la existencia de ellas y de su esencia; lee «embelesado» en el gran libro de la naturaleza: «Jamás había visto yo porción tan grande de mundo a mis pies, ni me había hallado tan cerca de su Creador, ni la contemplación de su obra me había causado tan hondas y placenteras impresiones.» «Embelesado por el espectáculo», sus reflexiones se remontan «sobre las cumbres altísimas que limitaban el horizonte a mi espalda, y aún seguían elevándose a través del éter purísimo por donde suben las plegarias de los desdichados y los suspiros de las almas anhelosas del Sumo Bien».

La sensación de Marcelo no puede calificarse de nada menos que de sublime. El y su acompañante quedan extáticos. Don Sabas «elevó al cielo la mirada... y exclamó con voz solemne y varonil que vibraba con extraño son en el silencio imponente de aquellas alturas majestuosas: —*Excelsus super omnes gentes. Dominus et super coelos... gloria ejus*». Y completa Marcelo: «Sería por el estado excepcional de mi espíritu o por obra de un agente externo cualquiera; pero es lo cierto que a mí me pareció que aquella nota final estampada en el cuadro por el cura de Tablanca rayaba en lo sublime» (1223).

Hay que notar el gozo de estas emociones que no reduce los sentimientos de los protagonistas a la percepción de una estética del paisaje, sino que marca un cambio en la relación de Marcelo con la naturaleza. La imagen que sobresale en estos párrafos descriptivos y que yace bajo los detalles específicos de las cosas es la de un dios creador del universo. Todo —formas, color, amplitud— está subordinado al gran diseño divino. Los hombres que contemplan la vista y la naturaleza se estrechan en íntima relación para dar un postulado coherente y homogéneo del poder de Dios.

La sensación de infinito, el silencio y la luz son factores que intervienen principalmente para producir esta experiencia sublime. Este término, ampliamente usado en el siglo dieciocho, era entonces interpretado mayormente según la definición de Burke y se asociaba con el temor, las tinieblas, la majestad (Monk). Desde entonces ello tenía que ver con la escala y el tamaño, ejemplificados principalmente en el escenario de las montañas. El sentir lo sublime era sentir a la vez una sensación estética con repercusiones metafísicas (Burke). Pero el concepto varió en el siglo diecinueve. Anteriormente, aunque el silencio era también a veces parte del antiguo concepto de lo sublime (Blair), éste se

evocaba como el silencio del suspenso, como una espera del terror desencadenado, y a menudo interrumpido por el rugido de las cataratas, temblores, fuego, tempestades, truenos, erupciones volcánicas. Este sentimiento no debía forzosamente ser apocalíptico, y la idea de lo sublime a través del reposo se fue popularizando en el siglo diecinueve.[5] Tal expresión, que en el fondo es una aprehensión de la energía silenciosa, iba a ser característica desde la mitad del siglo (Emerson 34, 269, 285-86). Con lo sublime descubierto no en el sonido sino en el silencio, lo que Emerson llamó «the wise somnolence of the Over-Soul», nos movemos a otra región a Meister Eckhart.[6] Los atributos de silencio y absoluta quietud se creían congruentes con la pintura de la creación original, aún no manchada por el hombre. Dentro de esta concepción de lo sublime, la luz era también, en muchas descripciones, más que un simple componente; era el médium alquimista que transformaba a la materia en espíritu.

Vemos que estos elementos tienen un papel fundamental en la descripción de Pereda. Desde el principio del pasaje nos indica que «el sol, hiriéndolo con sus rayos, sacaba de la superficie de aquellos golfos, ríos y ensenadas haces de chispas, como si vertiera su luz sobre llanuras empedradas de diamantes» (1222). Con el complemento de grandiosidad, hermosura y «el silencio imponente y la augusta soledad», el paisaje se revela «compuesto con arte sobrehumano, en medio de un derroche de luz». También metafóricamente se nos hace saber que Marcelo antes había estado observando la naturaleza «a la sombra de sus moles», y ahora saboreaba el espectáculo «en plena luz y sin estorbos». Hay que notar la fusión gradual de términos estéticos y religiosos en la apropiación del paisaje. Así, lo sublime se absorbe en un concepto de la naturaleza con alusiones religiosas y morales. No es gratuita la frase en latín del sacerdote que cierra y resume la experiencia.

Los significados de la naturaleza que nos da Pereda en esta novela se encuentran en muchas obras claves del siglo diecinueve. Hacia 1836, cuando Emerson escribió *Natura,* los términos Dios y naturaleza eran a menudo la misma cosa e intercambiables. Los trascendentalistas aceptaban la inmanencia de Dios, y otros menos ortodoxos capitulaban ante esta unión. Perry Miller (*Errand*) usó la expresión «naturalismo cristiano», que trascendía los límites teológicos. La unidad de la naturaleza hablaba de la unidad de Dios y del hombre. Estos términos componían una tríada, y todos los aspectos del estudio de la naturaleza, desde el detalle de su perfección microscópica hasta la grandiosidad de los panoramas, revelaban el diseño divino. En el cambio y la mutabilidad del paisaje se podía leer la voluntad de Dios a través del símbolo clave de su inmanencia, esa sustancia mística: la luz. Así, las descripciones revelaban la palabra divina a través de cada brillante imagen.

En el pasaje de Pereda, todas las frases se refieren estrictamente a la naturaleza real, pero sugieren la presencia de una verdad que está más allá del mundo real. Las experiencias de Marcelo no son sueños ni espejismos, porque están documentadas empírica y fenomenológicamente, pero a la vez confirman la existencia de un novedoso y maravilloso dominio. De una interpretación realista se ha pasado a una idealista. Marcelo en la cumbre de la montaña se sitúa en las proximidades del Creador, el cual le ha revelado las cosas, su origen y esencia. Esto se afirma en otras ocasiones durante la novela: don

Sabas señala que «aquello que resplandece y llamea allá arriba, allá arriba, en aquel picacho, es la última de las luminarias con que el mundo festeja a su creador mientras el sol anda apagado por los abismos de la noche. ¡Cosa buena! ¡Cosa grande! *Laudate Dominum omnes gentes... Magnificentia opus ejus, manet in aeternum*» (1220).

Pereda no fue el único en acudir al paisaje de la montaña. Fueron muchos los artistas, escritores, exploradores y científicos que estaban intentando vivir el Génesis a través de ese paisaje. La visión provenía de esas rocas y peñas, de la tierra no manchada, fresca como en el momento mismo de salir de la mano del Creador. Otro escritor de la montaña, Amós de Escalante, desde un punto similar al del episodio de Pereda, describe una visión muy similar y con iguales interpretaciones geológicas y religiosas. Desde la cumbre, contempla la vista que parece, por la niebla, salir del «fondo de un mar de vapores», «fantástico mar que se agitaba y hervía sin rumor ni estruendo, de vertiginosa blancura, jaspeada de largas estelas de púrpura y oro por algún rayo de sol descarriado... Visión genesíaca, cuadro de los primeros días del mundo, cuando al contacto del candente granito, resueltas en vapor las aguas cubrieron el globo con reciente e incontaminada atmósfera, y era sólo la bosquejada creación roca y niebla» (Escalante).

Desde luego, con el transcurso del siglo, se puede ver el progresivo, lento pero irremisible divorcio entre geología y teología. La ciencia iba transformando poco a poco el libro sagrado de la naturaleza en un diccionario, relocalizando la carga de los signos de la esfera trascendente para hacerlos inherentes a la materia, y metamorfoseaba las ruinas de la naturaleza en documentos caóticos de la historia dinámica de la materia, no exclusivamente bíblicos, sino legibles en un lenguaje diferente al de las Escrituras. En todo el siglo diecinueve dos tendencias predominaron, la teoría geológica y la creacionista. La primera, profana, interpretaba la historia de la tierra como una continua metamorfosis [7] y mostraba que las cosas se desarrollaban de y por sí mismas. La segunda consideraba la creación verticalmente, desde el momento que emanaba de Dios y testificaba su poder. Esta última avalaba la creencia en la unidad de Dios y la naturaleza y permaneció incólume hasta fines de siglo, sin siquiera alterarse por la publicación del *Origen de las especies* en 1859. Era inclusive verificada por las teorías científicas predarwinianas, que ingeniosamente racionalizaban cada paso hacia el darwinismo con un poderoso idealismo religioso. En 1842, el mismo año en que Darwin escribió el ensayo preliminar sobre el *Origen*, el geólogo americano Edward Hitchcock opinaba: «un minucioso examen de los trabajos de la creación tal como ahora existen, revela la infinita perfección de su autor... y la geología prueba que El ha sido incambiablemente el mismo, a través de los vastos períodos de la duración pasada, ...la geología proporciona muchas pruebas de la benevolencia de la divinidad» (275-76).

Desde principios de siglo, la teoría de la creación providencial fue popularizada gracias a la influencia de libros como *Natural Theology* de William Paley (1802). Fue importante en ello el pensamiento de William Wells, el controvertido Robert Chambers (véase también Gillispie) y sobre todo Charles Lyell, quien más que nadie extendió indefinidamente la edad de la tierra. Sin embargo, esto, en vez de destruir el sentimiento de maravilla ante la

creación divina, lo aumentaba al cambiar el calendario mosaico de 6.000 años por un infinito regresivo muy atractivo para el romántico apetito de la época por lo primordial.

Gracias a la influencia de estas ideas, la historia de la tierra pronto empezó a alargarse, y el esfuerzo por concretarla en las Escrituras ya no fue posible. Sin embargo, las posiciones principales de la historia natural providencial estaban aún aseguradas. A pesar de que los hechos bíblicos eran negados científicamente, los geólogos habían hallado la forma de acomodar los nuevos descubrimientos de la ciencia a la idea de la divinidad de la creación. Estas teorías fueron conocidas en España. Las obras de Lyell se discutían, [8] muchas veces en las mismas publicaciones donde aparecieron los cuentos de Pereda. Por ejemplo, en la *Revista Contemporánea*, Revilla critica el libro de Emilio Reus y Bahamonde, *Estudios sobre la filosofía de la creación*, donde se discuten los sistemas teológicos y los transformacionistas (508-11). Francisco Caminero, en la *Revista de España*, comenta los estudios recientes de arqueología prehistórica, que plantean «la recientísima y hoy triunfante opinión de la remotísima antigüedad del hombre». [9] Habla de las lecciones de geología que se impartían en el Ateneo por Vilanova, seguidor de Lyell, y considera los datos científicos «meras conjeturas». La geología, nos dice, «se ha comprometido en una cuestión para la que nunca tendrá suficientes datos». Añade que «los geólogos han olvidado a dios en sus excursiones por la historia de los orígenes de la tierra», aunque alaba los libros de Lyell que corrigen estas evidencias. El artículo resume y discute los recientes descubrimientos en Picardía y Suiza, así como los hallazgos de Boucher de Perthes en los depósitos diluviales de los alrededores de Abbéville que sostenían la idea de la suma antigüedad del ser humano. [10] En la *Revista de España*, Antonio María Fabie comenta las investigaciones geológicas de Casiano del Prado, Vilanova y Machado, y postula que el arduo problema debe ser resuelto por la geología: el entender «qué es la vida, de dónde procede y cómo se desarrolla en el universo». En la *Revista Contemporánea* se reproduce también una serie de artículos de la *Westminster Review* donde se discuten las teorías de Lyell al hablar de la antigüedad de la tierra y del origen del hombre (E. C.). Allí se resume bien el estado de ánimo que causaron los descubrimientos de esta ciencia, y se comenta que los primeros geólogos, cuando al principio empezaron a apercibirse por hechos que no podían ser negados de que la historia primitiva de la tierra revelada por la ciencia no estaba exactamente de acuerdo con la enseñanza de los teólogos, quedaron perplejos. «¿Sería posible que cuanto ellos veían hubiese sido formado en seis mil años?»

Aquí encontraban antiguas madres de río que ya hacía mucho tiempo que eran tierra seca, allí un arroyo se había labrado canal de muchos pies de profundidad a través de la roca viva; allá había bancos de conchas de mar y de guijarros; acullá, debajo del océano, millas consecutivas de bosques sumergidos. Al principio estos hechos curiosos fueron explicados como resultado de una serie de poderosos cataclismos que se suponía habían hecho pedazos las rocas, levantando montañas y sepultando grandes comarcas debajo de las olas, pero poco a poco se empezó a comprenderse que esta teoría era insostenible; que aunque en algunos casos podía atribuirse el fenómeno observado a repentinas catástrofes, en otros, y éstos eran los más numerosos, las huellas de cambios graduales eran evidentes. Y así por grados llegó a reconocerse por todos que debía ser abandonada la supuesta fecha de la creación, o que a ser ésta cierta, habían existido muchas creaciones, de las cuales era la del hombre la última. (404)

Desde luego el cuestionamiento de la antigüedad de la creación traía como consecuencia la duda sobre la creación del hombre a la imagen y semejanza de dios. Los descubrimientos de fósiles y restos de armas y utensilios humanos no sólo diferían de la cronología bíblica sino también de la noción de la perfección del hombre, al revelarlo como ser primitivo perteneciente a un tipo muy rudimentario de la humanidad.

No tiene Pereda, sin embargo, problemas en adaptar los descubrimientos científicos a su sentimiento religioso. En *Peñas arriba* se puede ver la transferencia de un tiempo bíblico a un tiempo geológico y arqueológico, de una juventud textual a una antigüedad científica leída en estratos y fósiles, que a pesar de ello no viola la idea del papel providencial de la creación. Cuando Marcelo se encuentra por primera vez entre las montañas, recuerda los estudios arqueológicos de su padre. Cree descubrir en «seculares arboledas» la humanidad primitiva que entonces poblaba las montañas. Confiesa que «allí me sentí contaminado de los entusiasmos arqueológicos de mi padre», y aun llega a ver al tipo cántabro, resucitado en carne y hueso «en la carne y los huesos de Chisco». Resume sus rasgos con precisión antropológica: cuerpo, mandíbula, faz eran la «del cántabro primitivo». Concibe a los antiguos hombres no como a seres inferiores al hombre evolutivamente, sino de forma heroica: «allí concebí al cántabro en sus himnos en toda su bárbara grandeza... Comprendí entonces su resistencia de seis años contra las invencibles legiones de Augusto... la muerte en cruz antes que el yugo del conquistador» (1165).

Para Pereda, el tiempo geológico patente en esas montañas trasciende la cronología exacta y se hace infinito y por ello potencialmente mítico. En el paisaje, a través de la geología, el tiempo puede fácilmente disolverse en una antigüedad poética. Desde tal punto de vista, la naturaleza de las montañas es superior a la cultura de las ciudades. El hombre con sus instrumentos civilizadores no puede percibir en éstas la creación original de Dios. A su vuelta a la ciudad se halla Marcelo poco a gusto. Antójansele las calles hormigueros y no ve en ellas «más que las obras y los fines de la ambición humana»; cuando eleva la vista, «no descubría allí la imagen de dios, o la veía menos grande que la que me reflejasen forzosamente los gigantescos picachos de Tablanca» (1369-70).

Después de haber llegado a estas conclusiones, podemos ver que Pereda aborda la descripción de la naturaleza por medio de una observación fenomenológica. El paisaje montañoso domina toda la novela. Las descripciones se construyen a base de un dramático vocabulario de rocas, quebradas, precipios, picos y cavernas. Entran en esta estética todos los detalles de la *mise en scène* romántica y se utilizan los epítetos de este repertorio: majestuoso, grandioso, sublime. Asoman también los adjetivos como «temible», «monstruoso», «gigantesco», que ponen en evidencia el sentimiento ante una nueva belleza que comprende asimismo el horror.

Marcelo se muestra sensible al ambiguo carácter estético: «todo cuanto puede concebirse en materia de líneas y formas: el templo ojival, el castillo roquero, la pirámide egipcia, el coloso tebano, el paquidermo gigante... No había antojo que no satisficiera la imaginación a todo gusto en aquellas sorprendentes lejanías» (1222). Se percibe en las descripciones un ideal de

belleza nueva, en el que entran como elementos la diversidad, la variedad y la irregularidad. Es típico del gusto de la época conectado con el creciente interés primitivista y contrario a los principios clásicos de simetría, proporción y contención (véase Lovejoy).

Las consideraciones estéticas conllevan premisas morales. Lo bueno y lo natural, lo primitivo y lo salvaje están en contradicción con lo humano, lo artificial y la civilización fundada en el error y la circunstancia. Hállase Marcelo a su vuelta a la ciudad muy a disgusto por las muchedumbres «y el ruido y la línea recta informándolo todo, en el suelo y la calle, en los muros paralelos y compactos de las casas enfiladas, en la piedra y en el hierro de las jaulas del vecindario, avezado como tenía la vista a las curvas ondulantes... de la naturaleza, al ordenado desorden de sus obras colosales» (1369). Se concluye que la naturaleza crea exuberantemente, sin intermediarios. Esos picachos y rocas son objetos de arte naturales con carácter propio, y de allí se concluye que la naturaleza está llena de obras de arte que no sólo igualan sino que superan las del hombre, puesto que Dios es el supremo artista y el mundo la obra que ha creado.

Interesa que estas descripciones subrayan que la naturaleza no ha sido alterada por el artificio del hombre. La preocupación de Pereda por las rocas y picachos es la que siente por otras fuerzas naturales elementales: el mar embravecido, el viento, las tempestades. Es la atracción a una pureza fenomenológica contraria y aun antagonística al hombre civilizado. Para Marcelo la observación de la naturaleza es empírica y se lleva a cabo a través de los sentidos y no por conceptos precodificados. Su apreciación de la montaña llega por medio de sus propias observaciones y experiencias. Los elementos resumidos en clima, terreno y cielo se le imponen directamente con su continua presencia telúrica. Considera Clarke que incluso se llega a comunicar al lector una sensación de vértigo (154).

Esta preocupación por captar del natural se ve también en la pintura. Pedro de Madrazo, con motivo de la Exposición de Bellas Artes de 1887, alaba la obra de los pintores que estudian directamente la naturaleza. Menciona que muchos de ellos han sido influidos por las enseñanzas de Haes y preparados en la cátedra de paisaje, recientemente implantada en los de la Academia de San Fernando. Gracias a ello, concluye, la inspiración que antes adoptaba tópicos establecidos al tratar del paisaje porque se amoldaba al modo de ver y sentir ajeno, tiende a sustituirse por el estudio directo de la naturaleza (210-11). Temple constata también que los paisajistas realistas españoles empezaron a tomar sus temas del aspecto real de la naturaleza, y que el mérito de sus obras está justamente en la ausencia de todo trabajo de estudio. Estos artistas dejaban sus cuadros sin retocar, por lo cual nos dan «un sentido de espacio, la suave brisa, y el eterno silencio del profundo misterio de la naturaleza» (53).

Junto con las montañas, otros elementos reciben la atención de Pereda. En contraste con la dureza y lo masivo de las rocas, todos los efectos atmosféricos fugitivos y las fuerzas intangibles de la naturaleza: la luz del sol y de la luna, las transformaciones nebulosas, la niebla, las múltiples metamorfosis articuladas por el aire, el agua, la luz. Todo es descrito y observado como

fenómeno meteorológico y estético, como fuerza natural que opera independientemente del hombre.

Pereda participa en el interés que la época acordó a las nubes. Recordemos, por ejemplo, los escritos que a ellas dedicaron Ruskin, Azorín y Unamuno. El escritor montañés detalla las formas antropomórficas y zoomórficas de las formaciones nebulosas que contrastan por su carácter cambiable con la eternidad de las montañas. Todo es dinámico en ellas y participan de los poderes plurales de las sustancias físicas. Pereda incorpora en esas descripciones la inmutabilidad de la piedra y la mutabilidad de la nube, lo abierto y lo cerrado, la materia y el espíritu. La niebla y la lluvia reciben su atención. Se detiene en el contraste entre la niebla que envuelve las masivas rocas y con lenguaje pictórico describe un paisaje elemental de rocas cubierto de nieve y lluvia: «lo que vino fue, primeramente, una niebla gris... tras de aquella niebla vino un "gallego" frío, con otra niebla parda que fue mezclándose con la primera tiznándola de su color...; llegó también un ruido sordo y continuo como lejano cañoneo... las nieblas se convirtieron en negras nubes henchidas de aguaceros, que el viento, embravecido poco a poco, estrellaba» (1261). Describe la nieve en varias formas y cristalizaciones: «encontrábamos a menudo grandes placas o tresechones de granizo congelado»; «las cumbres cubiertas de nieve, en las que centelleaba el sol al herirla de frente con sus rayos» (1283); «continuaba nevando y todo lo vi negro por el cielo y blanco por la tierra, sin que turbaran la serenidad de aquel cuadro melancólico otros rumores que los del río, muy encrespado con los tributos de las pasadas celliscas y el que estaba recogiendo de la nieve que se deshacía a su contacto con él» (1292). También son muchos los pasajes donde Pereda observa los efectos de la luz en las peñas: la aurora, el ocaso, el sol brillante, la luna: por «un rasgón abierto en la espesura de los negros celajes asomaba la luna llena, derramando su luz pálida sobre el blanco tapiz del valle y los más altos picos del brocal de montes» (1332). Todas estas descripciones forman una estética fenomenológica de la sutileza. Percibe la fisonomía sólida de la tierra envuelta por una inestable atmósfera que se ve a la vez como vasto laboratorio de transformaciones atmosféricas.

Desde luego que el interés por los fenómenos atmosféricos evanescentes existió desde la antigüedad, pero fue sólo hacia finales del siglo dieciocho, con el desarrollo de la meteorología, cuando estas presencias se estudiaron más científicamente. Entraron entonces en el paisaje como nexo de una interrelación científica, filosófica y estética. El realismo junto con la curiosidad científica despertó la atención hacia estos fenómenos.

La representación empírica y fenomenológica de la naturaleza es lograda en la obra de Pereda por medio de un lenguaje al que llegó con dificultad. Muchas veces el escritor utiliza un lenguaje que va más allá de la imitación. Sobre todo en sus primeras obras, para describir una naturaleza no mediada por el hombre, habla de cosas reales aceptando aún ciertas construcciones mentales. Ello cerebraliza y trivializa sus descripciones y las aleja de la representación realista. Un famoso párrafo de este tipo es la descripción de la cajigona con que empieza *El sabor de la tierruca*, que más que una pintura realista es una fantasía conceptista. El escritor personifica al árbol y desarrolla este concepto, separando el objeto descrito del modelo primitivo. El descrip-

cionismo, viciado por las personificaciones, embota la sensación de realidad, supliéndola por asociaciones y alusiones indirectas. En *Peñas arriba*, aunque en menor grado que en obras anteriores, continúa empleando este estilo: los jirones de niebla se le antojan «húmedos vellones puestos a secar en las puntas de las rocas» (1165). La hierba de las brañas es como «el pelo de una cabeza recién sacada del agua» (1283). Los montes muestran «sus esqueletos de roca asomando por los desgarrones de sus vestiduras» (1172). El musgo de la montaña le parece «un remiendo de terciopelo riquísimo en un vestido de tosco sayal» (1190). En estas frases, a pesar de que a veces logra una sorprendente creación verbal, al no atenerse al objeto descrito, la imaginería predomina sobre el concepto y en vez de avivarlo lo opaca.

En contraste con estos hábitos hay muchas descripciones en un estilo absolutamente diferente:

> Era verdaderamente hermosa aquella planicie que se perdía de vista hacia el Sur, circundada de altos montes de graciosas líneas y de calientes tonos y adornada de cuantos accesorios pintorescos puede imaginar un artista aficionado a aquel género de cuadros: praderas verdes, manchas terrosas, esbeltos montículos, cauces retorcidos con orillas de arbolado, pueblecillos diseminados en todas direcciones. (1169)

Todo se vuelve notación del detalle concreto y se ve el intento de determinar bien los colores que recrean el sentido visual del paisaje. Se percibe además la tendencia a una escritura estrictamente realista que se resiste a las representaciones extrarreferenciales.

En pintura, los artistas estaban llevando a cabo una batalla similar. Se quejan algunos críticos de quienes adolecen «el defecto de reflejar el natural a través de preconceptos que hacen de la obra de arte muy convencional». Esto es patente en la pintura histórica; en cambio los paisajistas «buscan en la naturaleza lo que sólo ellos pueden encontrar, y como si fueran hombres primitivos que jamás hubieran oído hablar del arte abren su alma a la belleza del mundo» (Alcántara). Erróneamente los críticos han considerado este segundo estilo como falto de imaginación o poco original, pero es un lenguaje apropiado en el que rompe Pereda con el modo imaginista, metafórico o alusivo y ve las cosas como son. Las frases telegráficas, concisas, enumeratorias, ceñidas al objeto son el resultado de un interés en la percepción y la expresión directa de un mundo lleno de objetos independientes que desafían cualquier tentativa simplista de antropomorfismo. Es el lenguaje del realismo que prefiere la simple transcripción a la amplificación de las cosas. Este estilo evita asociaciones connotativas y metáforas conspicuas. Sus términos implican una relación isomórfica entre el mundo fenomenal y su representación. La forma paratáctica, es decir a base de términos yuxtapuestos, es eminentemente apropiada para declarar la plenitud del mundo exterior, para ir describiendo un mundo tangible, no ilusorio, exuberante en sus detalles. Es una expresión literaria que hace justicia a la novedad de las realidades circundantes.

Para Pereda el paisaje que se revela ante sus ojos constituye un texto inscrito con jeroglíficos que van desde las rocas de las montañas hasta la más humilde hierba. Todo ello revela un mensaje sobre su propio medio e historia material pero también sobre el poder divino. De aquí se puede extrapolar que para el escritor que se adentra en los misterios de la naturaleza, el ser realista

significaba ver las cosas tal como son realmente, pero también sacar de ellas ciertos juicios que comprendían postulados estéticos, científicos y aun metafísicos.

University of Texas at Austin

NOTAS

[1] Esta novela fue publicada en 1895. Desde ahora nos referimos a la edición de *Obras completas*.

[2] Recordemos a uno de los pioneros del Mont Blanc, Horace Bénédict Saussure, y su libro *Voyages dans les Alpes*. Laborde preparó sus suntuosos *Tableaux topographiques* y Descourtis sus *Vues remarquables des montagnes de la Suisse*.

[3] Más tarde publicó un libro llamado *En la Sierra del Guadarrama*.

[4] Véase la reseña de este libro por Alfredo Opisso. Participa que el libro contiene meditaciones de geólogo, pintor filósofo, geógrafo, y alaba el sincero sentimiento de la naturaleza.

[5] Véase el ensayo de Thomas Cole, «Essay on American Scenery» (1835), en McCoubrey (104).

[6] Redescubierto por los idealistas alemanes, Eckhart hablaba del «silencio central» del alma, en el cual se puede percibir «la pronunciación de la palabra de dios» (Blakney 97).

[7] Desde el final del siglo dieciocho la geología estaba dominada por una polémica entre los neptunistas y los vulcanistas (o plutonistas). Los neptunistas, seguidores de Abraham Werner (1750-1817), creían que la estratificación de la corteza terrestre había sido causada por la precipitación de capas de rocas salidas de un mar universal que había cubierto la tierra. Los vulcanistas sostenían las teorías de James Hutton (1726-97), que consideraba que las fuerzas dinámicas en la corteza terrestre habían creado tensiones que con el transcurso del tiempo habían elevado nuevas tierras del fondo del océano, mientras otras superficies expuestas se habían erosionado. Relacionadas con estas teorías están las del catastrofismo y el uniformitarismo. El catastrofismo sostenía que todos los grandes cambios del mundo fueron debidos a cataclismos repentinos y violentos, puntuados por largos períodos de calma; los uniformitarios creían que los fenómenos geológicos eran producidos por fuerzas naturales que operan uniformemente en largos períodos de tiempo.

[8] Estas teorías influyeron en Darwin, quien leyó *Principles of Geology* durante el viaje del Beagle.

[9] Véase también Huelin, donde se comenta entre otras la obra del jesuita Piancini, *Cosmogonia naturale comparata col Genesi*.

[10] Cita obras como *Études géologiques, philologiques et scripturales sur la Cosmogonie de Moïse* del P. Laurent d'Aoste, miembro de la Sociedad Geológica Francesa.

OBRAS CITADAS

Alcántara, Francisco. «La Exposición Nacional de Bellas Artes en 1890. III. Historia-Costumbres.» *La Ilustración Ibérica* 19 julio 1890: 454-55.

Blair, Hugh. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Londres: W. Strahan, T. Cadell, 1783.

Blakney, Raymond B., ed. *Meister Eckhart: A Modern Translation*. New York: Harper & Row, 1941.

Burke, Edmund. *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: Harper & Brothers, 1844.

C., E. «Origen y desarrollo del hombre.» *Revista Contemporánea* abril-mayo 1876: 403-19; junio-julio 1876: 68-82.

Caminero, Francisco. «Arqueología prehistórica.» *Revista de España* 4.20 (1871): 5-29.

Clarke, Anthony H. *Pereda, paisajista. El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX*. Santander: Diputación Provincial de Santander, 1969.

Chambers, Robert. *Vestiges of the Natural History of Creation*. Londres: J. Churchill, 1844.

Darwin, Charles R. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. Londres: J. Murray, 1860.

Descourtis, Charles-Melchior. *Vues remarquables des montagnes de la Suisse*. Amsterdam: J. Yntema, 1785.

Eliade, Mircea. *Myth and Reality*. New York: Harper Torchbooks, 1968.

Emerson, Ralph W. *The Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*. Ed. Brooks Atkinson. New York: Harper & Row, 1941.

Escalante, Amós de. *Costas y montañas. Diario de un caminante.* 1871. Madrid: Renacimiento, 1921.

Fabie, Antonio María. «La tierra y los seres que la habitan.» *Revista de España* 1.1 (1868): 550-89.

Gillispie, Charles C. *Genesis and Geology.* Cambridge: Harvard Univ. Press, 1951.

Ginzberg, Louis. *The Legend of the Jews.* 7 vols. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1946-64.

Hitchcock, Edward. *Elementary Geology.* New York: Dayton & Newman, 1842.

Huelin, Emilio. «Los brutos supuestos engendradores del hombre.» *Revista de España* 5.25 (1872): 5-29.

Laborde, Jean-Benjamin de. *Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques, littéraires de la Suisse et de l'Italie, ornée de 1200 estampes.* 3 vols. París: Née & Masquelier, 1780-86.

Laurent d'Aoste, P. *Études géologiques, philologiques et scripturales sur la Cosmogonie de Moïse.* París: Poussielgue-Rusand, 1863.

Lovejoy, Arthur. «The Chinese Origins of Romanticism.» *Journal of English and Germanic Philology* 32 (1933): 1-20.

—. «The Gothic Revival and Return to Nature.» *Modern Language Notes* 47 (1932): 419-46.

Lyell, Sir Charles. *Principles of Geology. Being an Attempt to Explain the Former Changes of the Earth's Surface, by Reference to Causes Now in Operation.* 3 vols. Londres: J. Murray, 1830-33.

Madrazo, Pedro de. «Nuestro arte moderno.» *La Ilustración Artística* 27 junio 1887: 210-11.

McCoubrey, John, ed. *American Art, 1700-1960.* Sources and Documents in the History of Art Series. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1965.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria.* Vol. 3. Madrid: CSIC, 1941.

Miller, Perry. *Errand into the Wilderness.* New York: Harper & Row, 1964.

—. *The Life of the Mind in America from the Revolution to the Civil War.* New York: Harcourt, Brace & World, 1965.

Monk, Samuel. *The Sublime.* Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1960.

Montesinos, José Fernández. *Pereda o la novela idilio.* México: El Colegio de México, 1961.

Moreta y Galicia, Jaime. *En la Sierra del Guadarrama: divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves; cuadros, estudios, dibujos.* Madrid: Ruiz Hermanos, 1927.

Opisso, Alfredo. «Bibliografía.» *La Ilustración Ibérica* 22 marzo 1890: 177.

Paley, William. *Natural Theology, or Evidences of the Existence and Attributes of the Deity Collected from the Appearances of Nature.* Londres: Wilks and Taylor, 1802.

Pereda, José María de. *Peñas arriba.* Vol. 2 de *Obras completas.* Madrid: Aguilar, 1948.

—. *El sabor de la tierruca.* Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, 1882.

Piancini. *Cosmogonia naturale comparata col Genesi.* Roma: Civiltà Cattolica, 1862.

Reus y Bahamonde, Emilio. *Estudios sobre la filosofía de la creación.* Madrid: M. Ramos, 1870.

Revilla, Manuel de la. «Revista Crítica.» *Revista Contemporánea* 30 marzo 1876: 508-11.

Rute, Luis de. *La Sierra Nevada.* París: Imp. Charaire et Fils, 1889.

Sánchez Alonso, B. «El sentimiento del paisaje en la literatura castellana.» *Cosmópolis* 2 (1922): 36-54.

Saussure, Horace-Bénédict. *Voyage dans les Alpes, précéde d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève.* 4 vols. Neuchâtel, 1779.

Temple, Sir Alfred George. *Modern Spanish Painting.* Londres: Arnold Fairbairns, 1908.