

## *Los sentidos del viajero por la España de fin siglo (1890-1904)*

JESÚS MANUEL ZULUETA

Hace aproximadamente un siglo, España fue visitada por algunos de los intelectuales hispanoamericanos más importantes. En sus libros de viajes expresaron inquietudes y reflexiones sobre el país muy reveladoras de aquel momento histórico, que supuso en muchos campos una encrucijada de caminos que determinarían el futuro de la sociedad en el siglo pasado. Pero entre otras cosas también significó la percepción de un espacio sugerente que desataba las descripciones más sensuales, en un ámbito creativo donde la belleza se constituía en un dogma artístico. Así, en esta comunicación se pretende rescatar y analizar algunos de los pasajes más ilustrativos que representan la configuración de aquella realidad, basados en dos escritores: Hildebrando Fuentes y Manuel Ugarte.

Hildebrando Fuentes es uno de los viajeros hispanoamericanos que dejaron en su obra las impresiones de su paso por España a finales del siglo XIX. Lo primero que evoca su libro *Recuerdos de un viajero* (1903)<sup>1</sup> es la presencia latente de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, de quien debió recibir influencias profundas. Es un libro de viajes que prefiere reparar en los relatos y cuentos populares sugerentes e ingeniosos, en las costumbres curiosas, más que en la crítica o la valoración de los hábitos y situaciones del país que visita.

Se detiene el autor en circunstancias que provocan el equívoco y la imagen amable en el lector, como la invitación al mismo Hildebrando Fuentes para que se afeite cara al sol, por ser éste, como peruano, hijo del astro:

Un día que entraba en una de esas peluquerías tan modernas y tan elegantes, en cuyas paredes y techumbres los pintores madrileños hacen derroche de ángeles, ninfas, estrellas, nubes y festones, me preguntó un buen amigo:

—¿Va usted a cortarse la barba?

—Sí —le contesté.

—Pues ya que me ha dicho otra vez que hace usted un viaje de instrucción y recreo, ¿quiere usted afeitarse, cara al sol?

—¡Cara al sol!... —exclamé—. ¿Qué significa eso?

—Nada más —dijo mi amigo— que un modo de afeitarse con la cara al sol.

---

<sup>1</sup> Hildebrando Fuentes, *Recuerdos de un viajero*, Lima, Imp. Guillermo Stolte, 1903.

—Pero debe ser muy fastidioso aquello de afeitarse con la cara al sol.

—Y qué más da... ¿No son ustedes, los peruanos, hijos del sol? ¿Por qué negarse entonces a darle la cara?

Encontré este argumento tan concluyente, que convine con mi amigo en ir a afeitarme cara al sol.

Por ello, en su libro encontraremos constantemente la introducción del diálogo, por no decir dramatización, como ocurre en el episodio que nos ocupa. Es la forma oportuna para reflejar la esencia del pueblo a través de sus propias manifestaciones. Y es en este marco donde puede incluir mejor los recursos que recrean la expresión popular. De ahí, por ejemplo, el tono de sorna con que el amigo se dirige al narrador desconfiado para afeitarse según la costumbre local: “¿No son ustedes, los peruanos, hijos del sol? ¿Por qué negarse entonces a darle la cara?”. La aceptación del argumento por Hildebrando Fuentes también refleja su propia capacidad para aceptar la burla sobre cuestiones tan serias que se refieren a la cultura quechua; recuerda el tono irreverente, volteriano, de las tradiciones de Ricardo Palma, para quien pocas cosas podían escapar del sarcasmo y la sátira.

Así, se refiere a los madrileños que se afeitaban a “pleno sol y recibiendo, por ende, en la cara, perpendicular, obstinada y atrozmente, sus calurosos rayos”, y que sus caras se encontraban listas para el afeitado si estaban “cual un estanque, puquio o manantial”, todo esto para acentuar el sufrimiento de aquellos que decidían someterse a semejante experiencia; y añade que estos barberos son “propios y exclusivos de Madrid”.

Paralelamente, la actividad esquizofrénica de los barberos se pone de manifiesto en la bimembración siguiente: “saltaban de lugar en lugar, de silla en silla”; y el laconismo preciso de su expresión nos sugiere un comportamiento convulsivo: “todavía éste no está”. Su imagen casi perversa se intensifica con la descripción de la herramienta de trabajo, que acaba siendo un “arma”, calificada con un epíteto que señala su naturaleza: “terrible navaja”; y color y estado que sugiere la destrucción: “de mango negro y hoja oxidada”. Este proceder convulsivo alcanza su clímax en la forma en que el barbero “ejecuta” su oficio: “de cuatro subidas y otras tantas bajadas, seguidas de un golpe tangencial del arma, sobre un discurso de Castelar, o una dolorosa de Campoamor, venían al suelo los pelos, nadando, literalmente, en agua”.

La alegoría trazada entre barbero / ejecutor y parroquiano / víctima continúa cuando identifica a los primeros como luchadores de la secta de Calvino: “para echar abajo las hebras rebeldes, era suficiente la fuerza del brazo armado de esos hugonotes”. Las hipérbolos acaban presentando en su marco apropiado la impresión salvaje que el autor pretende conseguir: así, el sudor del suelo se había convertido en agua; el sol no sólo proyectaba sus rayos sino que lamía la cara del parroquiano haciendo las funciones de jabón. Y, además, la sonoridad rimbombante de la escena se alcanza también con las alusiones ya referidas a los discursos de Castelar y Cánovas, y la dolorosa de Campoamor, que no son más que sinédoques que se refieren al periódico que sirve de babero al cliente.

Además, contribuye a dar a la narración este carácter popular la forma en que están encadenados los episodios; no son independientes, sino que al hilo de alguna alusión que aparezca al final de uno, se comienza la narración de la siguiente historia. Así, cuando al término del episodio de los afeitados cara al sol el narrador pregunta a su amigo cuánto

costaba el “sacrificio” o servicio y le responde “un perro chico”, la historia que continúa tiene como asunto, precisamente, la explicación de por qué estas monedas recibían ese nombre.

La estructuración de este episodio recuerda otra vez los caracteres de las tradiciones de Palma. En el planteamiento tenemos un apóstrofe que pretende provocar la curiosidad en el lector: “¿Qué es un perro? ¿Acaso el animal conocido con este nombre? No señor”. Y a esto sigue una información objetiva sobre el asunto, donde aclara que se trata de una moneda, exactamente de dos clases de monedas de cobre de 5 (perro chico) y de 10 céntimos (perro grande). A partir de aquí comienza el desarrollo de la anécdota que explica el caso, y un último párrafo que concluye insistiendo en el uso y nombre de las monedas.

El apóstrofe con que se inicia el episodio sigue manteniendo ese juego de impresiones donde se sugiere la presencia del lector y la necesidad de mantener su atención. Ese gesto de complicidad no desaparece ni siquiera cuando en la siguiente línea informa con aparente neutralidad de la acepción diferente de la palabra *perro* en España, porque al referirse al anverso de la moneda dice que “tiene un león parado sobre las dos patas traseras, con su terrible melena”, y posteriormente se entenderá el sentido irónico del calificativo “terrible” cuando el salvaje felino se convierta en perro a los ojos del pueblo.

Una vez despertada la curiosidad de los lectores comienza la narración que explica el nombre de la moneda: el pueblo entendió que el león que figuraba en el haz era un perro. Pero esta narración cambia el punto de vista narrativo con que se había comenzado el episodio: desde una primera persona donde el narrador se manifestaba como personaje: “Los hay de dos clases: perro grande o gordo y perro chico, según sean de diez o cinco céntimos. Equivalen a nuestras monedas de uno y de dos centavos”; a una tercera persona que posibilita la dramatización de los hechos y, sobre todo, la confusión y tristeza del monedero que observa cómo su magnífico león ha menguado a perro grande o chico por obra y gracia de la imperturbable voluntad del pueblo.

El narrador continúa haciendo guiños al colocar en el terreno de la rumorología o de lo legendario la relación de la historia con expresiones como éstas: “cuentan que el que acuñó y grabó los discos...”; y más adelante: “y dicen que el pobre monedero se volvió loco”. Es evidente que este tipo de expresiones refuerza el carácter popular de la narración.

En esta línea continúa la siguiente disposición del texto, donde progresivamente se va manifestando la desesperación del monedero a través del rápido diálogo que establece con la gente:

- ¿Por qué la llamáis así? —preguntó a un transeúnte.
- Pues por lo mismo, porque tiene grabado un perro.
- ¡Un perro! —exclamó el monedero—, si es un león.
- Quite usted allá.

Este primer diálogo deja establecido los términos de la confusión y a partir de aquí se incrementa el grado de inquietud del protagonista cuando moneda en mano va preguntando por toda la ciudad. Entonces empieza el segundo diálogo que incluye la lógica para demostrar que el animal de la moneda es un león y no un perro:

- ¿Qué animal es este?  
 —Vaya con el tío —le contestaba uno— que va a ser sino un perro.  
 —Pero, bárbaro, no ve usted que tiene melena y rabo con borla.  
 —Vaya allá, si es un perro trasquilado.

Con “¡Dios mío! —exclamaba el desgraciado—, me van a volver loco” se inicia la última parte del desarrollo de la anécdota. La culminación de su desquiciamiento se manifiesta en el discurso a través de un diálogo rapidísimo donde el protagonista repite obsesivamente la misma pregunta y las respuestas apenas cambian:

- ¿Qué animal es este?  
 —Un perro.  
 —¿Y para usted?  
 —Un perro gordo.  
 —¿Y para usted?  
 —Un perro chico.

Al final, la forma dramatizada consigue llevar al lector a la conclusión con que termina el relato de la anécdota, esto es, la locura del personaje: “Y dicen que el pobre monedero se volvió loco, porque teniendo la conciencia de haber grabado un león, todo el mundo veía al animal con forma de perro”.

Manuel Ugarte fue uno de los escritores argentinos que defendieron las ideas socialistas y, en consecuencia, se opuso al imperialismo estadounidense y a la filosofía del panamericanismo. A la literatura de viajes corresponden dos de sus obras: *Crónicas del bulevar* (1903) y *Visiones de España (apuntes de un viajero)*<sup>2</sup> (1904), que es el que interesa en este estudio.

Las primeras impresiones de su viaje por España seleccionan algo propio del viajero romántico, el vestido, lo que también refleja el carácter de la gente: “Los colores verdes y rojos de los trajes de los lugareños se destacan sobre el paisaje resplandeciente”, aunque esta imagen tan colorista es excepcional en el libro. A continuación hay una referencia al ejército que puede sugerir el estado en que se encuentra el país: “Dos soldados de caballería, salpicados de lodo, desembocan por una calle, al paso lento de sus monturas”. En tercer lugar se refiere a uno de los pilares de la cultura española, la religión: “Las campanas sonoras de una iglesia llaman obstinadamente á las devotas que taconeán rápidamente las aceras y desaparecen por un callejón que debe conducir al templo”.

Pero en su obra hay una intención explícita de superar el concepto de libro de viaje del Romanticismo: “El viajero debe fotografiar los sitios y las cosas, callando las apreciaciones que ellas le inspiran. Porque al obrar de otra suerte, parece querer dirigir, imponer sus juicios, implantar la dictadura de su sensibilidad. Seamos pintores y no comentaristas”. Sin embargo, la misma selección que realiza de aquello que describe y el tono con que lo hace revela un espíritu melancólico que trasciende la mera descripción de las gentes y del paisaje. Por eso su estilo es muy literario, con comparaciones y metáforas que

2 Manuel Ugarte, *Visiones de España (apuntes de un viajero)*, Valencia, F. Sempere y Cía. Editores, 1904.

expresan implícitamente la subjetividad del escritor: “El polvo blanco que se alza del camino al paso de las monturas, pone ante los ojos una cortina tenue, que da á los horizontes la vaguedad de un imposible”.

Además aparece un lugar común en la literatura de viajes al establecer una metáfora entre éste y la muerte: “Y en el mareo del crepúsculo, en el desvanecimiento del atardecer, se diría que los árboles tienen miedo, y que el transeúnte es un explorador que se aventura en el país de la muerte...”. En ciertos casos el viaje supone para Ugarte una especie de arcadia:

Como pastores de égloga, los campesinos suben tranquilamente por los senderos, conduciendo pequeños grupos de corderillos que un perro ciñe y encierra, ladrando y saltando. Y parece que todo ríe en torno nuestro, como si la vida fuera una canción y el mundo un jardín.

Hay veces en que el viaje es concebido por el escritor argentino como un *locus amoenus* un tanto particular, porque si bien el viaje no lleva a un lugar paradisíaco, al menos permite huir de la gran ciudad y de sus inconvenientes:

Se experimenta una sensación de soledad, un escalofrío de aislamiento, una certidumbre dolorosa de inevitables destinos..., (destinos que olvidamos en el bullicio de las grandes ciudades, pero que reaparecen con el silencio y se agranda con la distancia, cuando corremos arrebatados por el vértigo del vapor, á través de las tierras, de una ciudad á otra, en la pesadilla de los viajes).

Hay una clara influencia del viaje romántico en este libro que se manifiesta, por ejemplo, en la estructura descriptiva que se emplea. Primero el paisaje: “comarca montañosa y solemne, llena de altibajos musgosos, de árboles graves, y de caseríos pequeños y hospitalarios...”. Luego el vestido: “Con la boina y la faja azul, con el pantalón claro, y las alpargatas recién compradas, pasea el vizcaíno por las calles de Bilbao ó de Vitoria, como un niño por un jardín”. A continuación habla del carácter: “Es trabajador y es sobrio. Ni le asusta la labor, ni le desalienta el fracaso”, etc. Y por último presenta un retrato de la mujer: “La mujer es hacendosa, robusta y fiel. De moza, contiene en la plaza el atrevimiento de los bailarines; de mujer, se dedica á cuidar á sus niños”. El paisaje que describe camino de la Cartuja de Miraflores es absolutamente romántico.

Cabe preguntarse si la perspectiva tan lúgubre de lo que describe en Burgos está en sintonía con su espíritu, si en el fondo esa perspectiva le resulta grata al autor; pero a pesar de que esas sensaciones puedan identificarse con el espíritu de Ugarte, él mismo manifiesta que lo que le provoca es sufrimiento: “se muere uno de tristeza en esta ciudad”; incluso hasta llegar al patetismo más romántico:

En la ciudad sólo se oía el toque marcial de las cornetas que parecían interrogarse de un cuartel á otro, y, eterna, invariable, como una obsesión de angustia y de muerte, la lamentación interminable de las campanas que gemían sobre la población como sobre un cementerio abandonado... Lloré al partir.

Pero ante todo Ugarte es un escritor modernista, y esto se manifiesta ya al principio del libro al referirse, por ejemplo, a la moda oriental que tanta fortuna hizo por entonces.

En el primer párrafo del libro compara el paisaje español, por lo menos en un principio, con un paisaje oriental. También es propio del Modernismo esa desazón existencial heredada de los románticos que se expresa a través de símbolos, y que es recurrente a lo largo de esta obra:

Los pinos, ensimismados y lúgubres, cortan la línea del horizonte con una raya negra que pone luto en el cielo. El carácter solemne de la comarca, la inevitable melancolía de la estación y nuestra propia tristeza, dan á todo cuanto alcanza la vista una apariencia agonizante, como si la naturaleza fuese una mujer física condenada por el destino.

La primera impresión sobre España cuando llega desde Francia es muy positiva, “se abre [...] un panorama nuevo y multicolor, lleno de pinceladas vivas, como un paisaje oriental”; sin embargo, esta primera impresión estará muy lejos de la que va a presentar del país durante el resto del viaje, donde predominará una actitud triste y un colorido ceniciento, probablemente en consonancia con su espíritu.

Ugarte sigue la línea de muchos viajeros hispanoamericanos por España al expresar una doble perspectiva. Por un lado la simpatía de quien comparte una misma cultura, pero por otro la conciencia del retraso del país:

Quien después de un día de viaje llegue cerrada la noche á la frontera de España, sentirá la natural alegría de la libertad, el lógico desahogo de sacudir la anquilosis á que condena el ferrocarril, pero también experimentará un extraño malestar, una inquietud rara al encontrarse transportado de un siglo á otro, como si por un inconcebible sortilegio se hubiera arremolinado las edades y volviéramos a vivir tiempos pasados.

Reprocha a los españoles un exceso de generosidad, sobre todo relacionado con el estómago: “En Rusia todos los transeúntes nos reclaman el pasaporte, en España todos los compañeros de viaje nos obligan á engullir la mitad de lo que llevan; y si es condenable la costumbre que atenta contra la libertad, no lo es quizás menos la que la comprende contra los estómagos”.

Las obras de Hildebrando Fuentes y Manuel Ugarte significaron dos perspectivas diferentes del libro de viajes del fin de siglo pasado. Desde las primeras décadas del XIX el viajero romántico impuso en el género la expresión de sus impresiones más íntimas; Hildebrando Fuentes presenta en su obra los caracteres más propios del libro de viajes del Romanticismo, la importancia de lo popular, el colorido brillante... Por otro lado, Manuel Ugarte se manifiesta con un tono más mesurado, la reflexión más serena, características de quienes asumieron en aquellos años las pautas del Modernismo. Pero en ambos casos la realidad se describe como una composición basada en los sentimientos, en las sensaciones, en los sentidos.