



**BREVE RECORRIDO DE LA BOHEMIA HISPANA:
MAL VINO, CHAMPAÑA Y AJENJO**

Cristián H. Ricci
University of California-Merced

A mi maestro, Víctor F. Fuentes

“Es al amanecer [...] la voz enronquecida y balbuciente de los trasnochadores soñolientos que marchan con alegres prostitutas en busca del placer, rendidos y ebrios [...] ¡Quién sabe si esos cantos de alegría, están de rabia y de amargura llenos [...]! ¡Quién sabe si algún día, de amor, de pan y de igualdad hambrientos [...] caerá a los suelos el actual edificio menguado y falso, deslumbrante y viejo!”
(Antonio Palomero, “Al amanecer”)

En este recorrido sobre la bohemia hispana me detendré en los poemas, cuentos y algunas novelas publicadas entre 1895 y 1921. Existen tres generaciones de bohemios en Madrid. La primera aparece en *El frac azul* de Enrique Pérez Escrich (primera novela sobre la vida bohemia madrileña escrita por “el Murger español”—Cansinos Asséns 97, publicada en 1864). La segunda generación de bohemios (los de la *Santa Bohemia*) comenzaría en la última década del siglo XIX (y entrará en su apogeo con la gestación de la revista *Germinal* en 1897) y caducaría hacia la primera década del siglo XX. La tercera generación corresponde a la de los bohemios surgidos al cabo de la primera década del siglo XX, que se eclipsa hacia la tercera década del siglo pasado.¹ De estos grupos,

¹ La primera generación bohemia –dedicada a los folletines, al teatro y al periodismo–, está identificada con el radicalismo político y social y, en gran medida, es producto de la revolución de julio de 1854. esta primera generación estaba compuesta por Florencio Moreno Godino, Roberto Robert y Antonio Altadill, Pelayo del Castillo, Pedro Escamilla y Pedro Marquina. La segunda generación la conforman, entre otros, Francisco Villaespesa, Manuel Paso, Pedro Barrantes, Antonio Palomero, Manuel Reina y Miguel y Alejandro Sawa. En la tercera generación figurarían, Emilio Carrère, Pedro de Répide y Eliodoro Puche y sus epígonos, Pedro Luis de Gálvez, Alfonso Vidal y Planas y Armando Buscarini.

utilizaré en mayor medida los textos de los bohemios de la segunda y tercera generación (la “época dorada”, Fuentes, *Poesía* 12) que han sido “marginados” por la crítica literaria, las autobiografías noveladas del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y las novelas, cuentos o poemas de autores españoles “consagrados” como Blasco Ibáñez, Pío Baroja, José Martínez Ruiz (*Azorín*), Valle-Inclán o Pérez de Ayala, en tanto y cuanto representan algún aspecto relevante de la bohemia y en su relación con el consumo de alcohol “puro y duro, el ajenjo y las drogas” (Aznar Soler 66). Entre las obras de los autores mencionados observaré cómo la literatura bohemia modernista hace de la bebida y de los bares los cronotopos de la sensualidad, el erotismo y el absurdo grotesco como prácticas escapistas a la angustia del “realismo” precedente, pero también analizaré la parte social de la literatura bohemia, tanto en la lucha del “proletario de levita” dentro del campo de la producción cultural como en su solidaridad con los demás desposeídos.

La intoxicación induce a la creación literaria del esperpento vallainclanesco –esto es “ver la vida a través de los espejos cóncavos” – y al pragmatismo del sentido trágico de la vida española de entresiglos, que “sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada” (Valle Inclán, *Luces de bohemia* 106). Por ende, no es casual que Max Estrella encuentre la estética esperpéntica “en el fondo de [un] vaso” (106). Ahora bien, si el objetivo de Valle consiste en transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas apelando a una mezcla “intoxicada”/“viciada” entre grandeza y grotesco, debe recordarse que *Luces de bohemia* también parodia a todo el movimiento modernista. Por ende, en el procedimiento paródico, *Luces de bohemia* va más allá de la imitación de un recurso estilístico, se hace eco de otros libros, discurre sobre la escritura, debate sus funciones, se rebela contra ciertas corrientes y prácticas del mundo de lo escrito y de las poses de determinados autores profesionales. Como este artículo también es un homenaje a Víctor Fuentes, el crítico que más ha hecho por la revitalización de los autores bohemios, si no se mencionan otras fuentes, citaré principalmente de sus antologías.²

Rojo vino, rojo sangre, rojo revolución

Si bien en este artículo sobresalen detalles nochariegos, dipsómanos y tremendistas de los bohemios, no se debe perder de vista valores contumaces de esta literatura, que muchas veces de manera “pintoresca” da cuenta de historias de degollaciones, crímenes y duelos, pero que también se tiñe de rojo decadentista para exclamar la sensibilidad de estos autores con respecto al deseo, la pasión y la herida; motivos, en última instancia, ligados a su propio Calvario, pasión/deseo por las prostitutas (“poetas y hetairas somos hermanos”, dirá Manuel Machado, “Antífona”, *Poesía* 157), por “los de abajo”; reacciones viscerales por las víctimas del capitalismo salvaje y la mercantilización de bienes espirituales y escriturarios. La liberación que produce el vino o el ajenjo la relaciona Fuentes (*Poesía* 178) con el “Gran Rechazo” del principio de realidad y utilidad bajo los cuales opera la sociedad burguesa (Marcuse, *Eros*

² También se han encargado de sacar del denuesto y olvido de la crítica a la vida bohemia finisecular Rafael Pérez de la Dehesa, José Esteban, Anthony Zahareas, Iris Zavala, Clara Lida, Lily Litvak, Allen Phillips, Gonzalo Santonja y Manuel Aznar Soler. Sobre la huella marcada por estos críticos ha elaborado el que esto escribe su libro sobre la narrativa del Madrid de la mala vida de las primeras cuatro décadas del siglo XX.

y *civilización*); estos es, una desmesurada celebración del placer y lo carnavalesco también conlleva un elemento de transgresión social (178).³

Un cuento paradigmático que recrea la explotación de los “escritores pobres y anónimos” (176), cuyos textos son usufructuados por los escritores profesionales y la mafia mercantilista de los libreros finiseculares es “La obra maestra” de Emilio Carrère (del libro *Rosas del meretricio*, 1918). Un narrador anónimo comienza el relato con el homenaje a un periodista ilustre y candidato al primer sillón de la Academia. Entre copas de champaña y “bocks de doradas cervezas”, el narrador da cuenta de una “bohemia dorada, social y políticamente inocua” (Aznar Soler 58), fumando pipas entre “azules penachos ondulantes” (177) y alabando al dramaturgo profesional de marras. La obra dramática por la que se condecora al encomiado dramaturgo, *La canción del arroyo*, es producto de la pluma del bohemio Gustavo.⁴ Muerta su esposa, el bohemio tiene que malvender su obra para pagar el entierro. Gustavo acaba “completamente anulado por el alcohol” (181) y se suicida (182), no sin antes apercibirnos el narrador sobre “las bocas del Infierno del desastre, abismos donde el alcohol, el opio y la morfina son monstruos que devoran al desdichado a quien un terremoto moral lleva a buscar paraísos artificiales” (182). En este cuento recorreremos lo que Víctor Fuentes denomina “las obligadas estaciones de los bohemios”, desde la buhardilla al cementerio, pasando por la librería, la taberna, la redacción del periódico, el café, el jardín, la plaza, “todo un entrecruzamiento de calles en precipicio [...] con amago de suicidio en el Viaducto” (“Madrid” 78), hasta morir de hambre e hipotermia, asesinado o cometiendo sucedido en medio del arroyo (como Alejandro Sawa y su alter ego vallinclanesco, Max Estrella).

Es importante también resaltar en este ensayo sobre bohemia y alcohol estos espacios culturales de los bohemios e intelectuales de la “ciudad letrada” en el Madrid de principios de siglo. Este tema que ha sido estudiado por muchos críticos (Fuentes, Phillips, Esteban y Zahareas, entre otros) denota la inquietud de una juventud desamparada que en las mesas de los cafés madrileños y en las redacciones de periódicos luchan por desenmascarar la corrupción imperante, combaten el clericalismo, apoyan las reivindicaciones obreras y odian las viejas rutinas y los caminos trillados por la vieja y caxquética generación de artistas y literatos.⁵ El personaje Maltrana de *La horda* (Blasco Ibáñez, 1905) purga sus fracasos literarios en las tabernas, cafés y chocolaterías estudiantiles en torno a la Universidad (en la calle ancha de San Bernardo). Los cafés de Peláez y el de la Universidad y los prostíbulos de los callejones inmediatos a los mismos le sirven de cobijo al personaje en épocas en que todavía gozaba de la pequeña fortuna

³ Clara Lida ve el anarquismo literario como algo inocuo, “mas las masas explotadas no fueron más que el tópico de una élite intelectual” (36), seguramente no tomando en cuenta que muchos españoles estuvieron en las barricadas de París (Sawa), apoyaron movimientos obrero y murieron bajo las balas de Franco (Pedro Luis de Gálvez)

⁴ En 1920 Armando Buscarini publicaría *Cancionero del arroyo* (Madrid: Imprenta Madrileña).

⁵ Véase *Gente del 98* de Ricardo Baroja (“Autorretrato” 51 y “Deambulando” 115), *Los proletarios del arte* (12-7) de José Esteban, “Blasco Ibáñez y el Madrid novecentista” (10-2) de Conde Gargollo y el capítulo “Capitalistas, proletarios y profesionales” de *Madrid. Historia de una capital* de Santos Juliá.

heredada y en las que trata de darle un “sentido helénico” a la vida. Ahora que “la vida no era alegre” (56) a Maltrana frecuente “una mesa de futuros genios” (57) en el café Fornos y lee por las tardes en el Ateneo para darle seriedad a su vida como escritor y pensador independiente. La miembros de la golfemia literaria, utilizando la expresión de Baroja, que forman la “tumultuosa é ingobernable República de las Letras” (57) se autoerigen como “los verdaderos y únicos poetas” (58) en detrimento de la fauna marítima constituida por los escritores españoles, los románticos franceses y Zola, todos ellos “autores célebres que se envilecen buscando el ser comprendidos por todo el mundo, por el miserable pueblo y la repugnante burguesía” (58). En un artículo publicado en *El mundo* a propósito de la publicación de *El canto errante* (1907) de Rubén Darío, Bernardo G. de Candamo –escritor de la época y contertuliano de Alejandro Sawa y sus epígonos bohemios– confirma lo dicho por el narrador de *La horda*: “Palacio Valdés, D. Benito Pérez Galdós, Clarín, todos eran blanco de nuestros heroicos furores. En las mesas de los cafés quedaba mal parado el nombre de tales ciudadanos ilustres. Era necesaria una terrible y formidable revolución” (cit. por A. Phillips *Alejandro Sawa* 73-4).

La comercialización del arte literario presenta varias facetas que Blasco Ibáñez cree dignas de destacar en *La horda*: en la traducción, labor literaria por demás importante en aquella época finisecular, se observa la intervención de amigos-intermediarios, “que, á su vez, habían recibido el encargo de los traductores que firmaban la obra” (12), le valen al joven escritor la comida de un día. Cuando estas escasean, los retorcijones de hambre hacen mella en Maltrana que, “sentía feroces deseos de herir á alguien” (13).⁶ Víctor Fuentes (*Poesía* 107) observa que los escritores bohemios españoles ligan la revolución literaria con las masas de desheredados y marginados sociales de la ciudad moderna (homosexuales, prostitutas, delincuentes), tal como lo ha estudiado Pierre Macherey en su ensayo “En torno a Víctor Hugo: figuras del hombre de abajo”, centrándose en *Los miserables*. “La literatura del pobre”, continúa Fuentes, alcanza el cenit en la literatura en *Luces de bohemia*, y en el arte los períodos azul y rosa de Picasso; “ambas obras pudieran ser las dos cimas de todo el arte bohemio europeo” (*Poesía* 108).

En otro momento, el mismo Maltrana llega gritar: “¡Viva el arte! ¡Viva la eterna belleza! ¡Viva la juventud triunfante [. . .] ¡Abajo el oscurantismo!” (241). Dichas expresiones, o similares, ya se observan en *La voluntad* cuando Azorín propone romper con la vieja tabla de valores y grita “¡Viva la imagen! ¡Viva lo inmoral!”, en *Aurora Roja*, cuando Caruty (alter ego del anarquista francés Enrique Cornuty que importó el decadentismo a España) grita “¡Viva la Anarquía! ¡Viva la literatura!”, y se verán, aunque con reservas, en Sawa: “¡Viva la juventud!, pero a condición de que no dure toda la vida; pero no esta juventud española de ahora que huele a sacristías” (*Iluminaciones* 183); todas ellas son coherentes con el valleinclanescos, y allí vamos con este ensayo: “¡Viva la bagatela!”. En el poema de Antonio Palomero “El país del abanico” (publicado originalmente en *Cancionero de Gil Parrado*, 1900), leemos:

⁶ Para el tema de la explotación de los bohemios productores de arte, véase la “Introducción” a *Los proletarios del arte* (pps. 9 a 24). En cuanto a las rebeliones narquizantes que los bohemios traducían en impotencia y desesperación, véase *Un hombre que se va* de Eduardo Zamacois.

Soy, pues, un español. Sangre española
 circula por mis venas;
 me tumbo con frecuencia a la bartola,
 grito a diario “¡Abajo las *caenas!*,
 hablo mal del Gobierno,
 tengo espíritu crítico,
 juego a la lotería, bebo y fumo
 y tomando el café -¡brebaje eterno!-
 doy un programa fácil y político
 entre azuladas espirales de humo
 [...] (*Poesía* 117)

El clima festivo y la embriaguez saturnal con tintes revolucionarios encuentran su homologación, seguidamente, en el recuerdo parisino que hace Alejandro Sawa en *Illuminaciones en la sombra* (1909), “la biblia bohemia”, del boulevard de los Capucines y en la alusión religiosa de la figura emblemática de la revolucionaria Luisa Michel: “la Virgen Roja” (139). Esta vez la cuota alucinógena la pone la fiebre que dice sentir Sawa, produciéndole una exaltación que propicia la “comunidad de amor [entre] todos los hombres” (141). La relación traspirenaica no se hace esperar y en las figuras de mariano José de Larra y “Papá Verlaine”, otra vez: “*Il pleure dans mon coeur / comme il pleut sur la ville*” (142), el escritor manifiesta el “malestar histórico” de los desposeídos que claman “a Dios sin ser escuchado[s]” (142).

Ya en la etapa post-ultraísta y en vísperas de la vanguardia, en *El Movimiento VP* (1921) de Rafael Cansinos Asséns, el poeta “Poeta maldito” (personaje bohemio de dicha novela), partidario del movimiento Ultraísta, condena a los seguidores burgueses de Ramón Gómez de la Serna de la siguiente manera: “Desgraciados [. . .] señoritos del arte [. . .] que jugáis con las vírgenes proletarias y con la Poesía, engañando a ambas y usurpando al pueblo sus más caros tesoros” (*El movimiento VP* 189). Sin abandonar la simbiosis mujer-urbe y su relación con el “proletariado intelectual” (Bark, *El internacionalismo* 24), entramos en el próximo apartado, no sin antes atender al factor de unión que hace Alejandro Sawa entre los esclavos de la miseria, el vía crucis de los bohemios y su consubstanciación con la prostitución y los prostíbulos. A la sazón, casi al promediar *Illuminaciones en la sombra*, y luego de un somero repaso sobre la ineptitud y mediocridad de la prensa madrileña, un Sawa de brazos caídos alega no querer seguir luchando, no insistir, “dejar[se] llevar y traer por los acontecimientos” (148), que cuenta la prensa madrileña, “casa de vecindad de todas las ideas plebeyas, cuando no de lenocinio” (150).

Párpados azules: la mujer y el alcohol

Al ser la literatura bohemia principalmente escritas por hombres, las mujeres aparecen como bacantes, mujeres fatales, muchas veces vinculadas a las danzantes bíblicas y mitológicas, desde Salomé y Herodías hasta sus encarnaciones modernas, troteras, cortesanas venidas a menos, danzaderas, bailarinas, tanguistas, cupletistas de

moda. También aparecen las figuras mascaradas: Mimís, Mussettas, Enriquetas y las que llegan desde la Comedia del Arte italiana, como los polichinelas Pierrot y Arlequín y su contrafigura femenina, Colombina (Fuentes, *Poesía* 178). Jean Palacio ofrece su punto de vista respecto a la figura decadentista de Pierrot (14). Pierrot posee una multitud de usos con la que el lector de turno (me refiero al fin de siglo) se identifica: reconoce en él su mal, las dificultades existencialistas, sus pulsiones de muerte y, en ocasiones, de sadismo: Pierrot payaso, inestable, identificado con la luna, dandi, marido cornudo, sangrante y muerto (véanse “Pierrot y Arlequín” de Manuel Machado y “Arlequín a la muerte de Pierrot”, Fuentes, *Poesía* 194, 195). Como contraparte, Colombina, es la mujer fatal que vemos repetirse. Mimí, la de Henry Murger de *Escenas de la vida de bohemia*, es la mujer deseada, la compañera del bohemio (Palacio 14).

Enrique Gómez Carrillo, autor guatemalteco del que todavía quedan por escribirse varios y concienzudos estudios sobre su extensa (y dispersa) obra, narra en su *Bohemia sentimental* (1899) dos historias de amor, coligadas, dentro de la misma novela, con dos metatextos de género teatral.⁷ Dos bohemios, Luis y Luciano, que frecuentan a “Verlaine, borracho, bonachón, siempre sonriendo con su sonrisa de fauno”, logran llevar al tablado sendas historias de amor. Se trata de una comedia italiana que el bohemio Luciano le vende a un millonario, René Durán –aspirante a dramaturgo profesional–. La actriz principal de la comedia es la ex-modelo y cocota, Violeta de Parma. Esta última pasa de ser amante del millonario y falso bohemio René Durán a ser amante del verdadero bohemio, Luciano. La obra de Luis es una pantomima de Pierrot y Colombina, con todos los tópicos arriba mencionados: sensualidad, cuernos, sangre, muerte. En esta novela de Gómez Carrillo (que forma parte de la trilogía *Tres novelas inmorales*) se revelan ciertas características sobre la mujer y particularmente sobre el erotismo femenino difíciles de apreciar en otros autores de su generación.⁸

Más allá de los excesos de erudición del autor guatemalteco –Gómez Carrillo definitivamente conocía y dominaba los géneros teatrales en cuestión– se debe enfatizar la transformación que realiza el personaje Violeta, de frívola y vanidosa “marquesita de Fragonard” (60) a una mujer que se fragua su destino más allá del consejo de sus padres de “esperar con paciencia al notario o al capitán que la haría su esposa” (*Bohemia sentimental* 63). Refiriéndose al tema que nos compete, el alcohol, la mujer y la bohemia, se debe mencionar que el cambio de actitud de Violeta se da una noche luego presenciar

⁷ Es cierto que Gómez Carrillo pertenecía a la “bohemia divina”. Por ende, no es curioso que a sólo seis años de su primera estancia en la corte escriba que “a los principescos” Rubén Darío y Valle-Inclán la bohemia conformista les repugna, y añade: “La bohemia de casi todos, es la liga de los cuellos sucios y de las copas de mal vino. La otra, la mía, la que no representa sino una gran libertad de alma artística dentro de la severa forma, sólo existe en París” (*Almas y cerebros* 291)

⁸ No en vano, Rubén Darío alaba la “versatilidad femenina” del guatemalteco (“París y los escritores extranjeros” 464). Con respecto a las novedades que Gómez Carrillo lleva de París a Madrid, valen el documentado estudio de John Kronik “Enrique Gómez Carrillo, Francophile Propagandist” y los testimonios de Alberto Insúa y Azorín. El primero resalta que tanto el guatemalteco como el puertorriqueño Luis Bonafoux (otro ilustre desconocido para la crítica actual) eran “los informadores [en Madrid] de la vida de París. Para Azorín: “Nadie entre toda la gente intelectual de España que mejor conozca la literatura modernísima, que más a fondo haya penetrado la mentalidad de ciertos escritores, si famosos en el extranjero, desconocidos por completo en esta tierra” (cit. en Kronik 56)

el estreno de la obra de Luis. Para dejar en claro que no sólo el alcohol produce “súbitos arrobamientos del corazón”, “sintiéndose embriagada por el aliento erótico” (107), Violeta le confiesa a su futuro amante, Luciano, su “sacrificado” pasado de pobreza y prostitución “en aras de un ideal” (108). La confesión de Violeta despierta en el bohemio un “sensual ensimismamiento” que le hace cambiar su “cariño casi compasivo” hacia la mujer por amor, pero no sólo un amor hacia Violeta en particular, sino más bien, en concordancia con el verso de Manuel Machado antes mencionado, hacia “esas hermanas tuyas las cortesanas” (108). Como corolario, Violeta deja a su amante rico para “ser feliz” como compañera del bohemio Luciano (121-2). Si bien son pocas las mujeres que comparten la vida y cultura bohemia (está también el caso de Verónica en *Troteras y danzaderas*), los bohemios de la segunda generación acogieron muchas reivindicaciones feministas y, sobre todo, se solidarizan con la mujer trabajadora (Fuentes, *Poesía* 149), que tendrá su corolario –no ya en la literatura bohemia, sino en la social– tanto en *La Venus mecánica* (1929) de José Díaz Fernández, en *Uno* de Andrés Carranque de Ríos (1934), como en la excelente (y también completamente olvidada) novela de Luisa Carnés, *Tea Rooms. Mujeres obreras (novela reportaje)*, publicada en el año 1933.

Pérez de Ayala, utilizando técnicas dramáticas que se adelantan al esperpento valleincliniano, escribe *Troteras y danzaderas* (1912), que recrea el ambiente literario de la Corte-villa de 1910. ¿Y cómo lo hace? Lo hace, por un lado, utilizando la ironía, caricaturizando, exagerando, esperpentizando la vida trágica de aquellos bohemios-modernistas que sumidos en el más amargo pesimismo finisecular contaban sus acibaradas historias con visos bastantes realistas (no me refiero a la representación de ambientes ni a la estética de la narración, sino a hechos verdaderos y autobiográficos que también forman parte de toda una retórica y estética modernista).

En primer lugar, Pérez de Ayala revela que “Madrid nochariego es un mercado o lonja al aire libre, en donde, aunque averiadas, las mercaderías amorosas ostentaban rara abundancia para todos los gustos y bolsillos” (132). El recorrido por las casas de lenocinio en *Troteras y danzaderas* es, más que ficción, todo un documento histórico-sociológico digno de estudiar. La casa de Socorrito, “una casa de cinco duros” es la primera parada que hacen los burgueses festejantes: allí encontraron a “la talones, la Lorito y Pepita, ni guapas ni feas, vestidas con discreción, como señoritas de la clase media” (375). La segunda casa, “ALFONSA,” era “de a duro” y “las pupilas proporcionaban al parroquiano voluptuosidades antinaturales y perversas” (377), comenta el narrador. El personaje Grajal propone que éstas “h[agan] cuadros vivos” (378). Las mujeres obedecen y comienzan a “hacer simulaciones de amor lésbico y otra porción de nauseabundas monstruosidades” (378), según comenta el mismo narrador. De allí fueron a una casa en la calle Horno de la Mata de dos pesetas: “A medida que se internaban por aquellos sombríos y fétidos senos de Madrid, menudeaban los grupos de ramerías de ínfima condición, apostadas de trecho en trecho” (378). Entre las otras muchachas se encontraba una “picada de viruelas y los ojos encenagados en el pus de una oftalmia purulenta” (381), una segoviana joven y bonita y una aragonesa “coja y con cara de foca” que amamantaba a “una criatura toda llagada, ciega” (381-2).

En *Troteras y danzaderas*, la mujer fatal y la mujer víctima, el cuerpo fetichizado y la erótica del arte son reemplazadas por la imagen de mujeres astrosas. Al final de *Troteras y danzaderas*, el grupo de jóvenes burgueses se dirige a la Bombilla, desvirgan a una joven y, luego de una “comida copiosa y succulenta, caudalosamente irrigada por diferentes clases de vinos” (183), el autor insinúa una orgía entre los merendantes. Parece ser que este tipo de “maratón orgiástico”, en los que participaban también “caballetes de apellidos ilustres”, según comenta Melchor de Almagro San Martín, era muy común en el Madrid de principios de siglo, quien refiere la historia de una jocosa peregrinación por los burdeles más famosos del circuito matritense. Luego de referir la historia, concluye de Almagro San Martín: “Hay una serie de “tasas”, de garitos y casas de mal vivir donde [. . .] se reúnen en bacanal las Venus de cartilla y hospital con los Bacos de morapio [. . .] Con frecuencia [. . .] esas pandillas [luego] se trasladan a la “Bombi” [. . .], al Fornos o al ‘Casino’” (“13 de enero-Madrid juerguista”, *Biografía del 1900* 58-63).

Todas estas descripciones no tienen nada que ver con aquellos versos de Villaespesa, Barrantes, Eliodoro Puche, Manuel Machado, Pedro Luis de Gálvez y tantos otros que entronizan y cubren de metáforas joyantes a las prostitutas (recordemos también el trato amable que le dispensa Max Estrella a la prostituta en *Luces de bohemia*, 149-2). He aquí un soneto de Francisco Villaespesa “Ave, fémica” (publicado originalmente en *El alto de los bohemios*, 1899), donde se describe a la mujer dentro de la dicotomía angelical-diabólica:

¡Oh encanto irresistible de la eterna Lujuria!
Tienes cuerpo de ángel y corazón de Furia,
Y el áspid, en tus besos, su ponzoña destila...
Yo evoco tus amores en medio de mi pena
¡Sansón agonizante, se acuerda de Dalila,
Y Cristo, en el Calvario, recuerda a Magdalena!
(*Poesía* 150).⁹

Dicha poética acaba gloriosamente, en nuestra literatura, con *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa, “auténtica biblia de la literatura bohemia finisecular” (Bark, *La santa bohemia*. cit pot. Aznar Soler 56), en la que se deja bien claro la diferencia entre el proletariado literario, golfemia, hampa, “bohemia divina” (burguesa) y dandismo aristocrático (Ricci, “*La miseria*” 70).

Es quizás Cansinos Asséns el que, con mucho más pundonor que Pérez de Ayala, comienza a cerrar el culto que hacen los bohemios a las mujeres, particularmente a las prostitutas. En *El Movimiento VP*, El poeta de mil años, alter ego de Cansinos Asséns, “al atravesar la ciudad” (7), invita a renovar (“regenerar”, diría Max Estrella en *Luces de bohemia* 158) el canto urbano de los que todavía se consideraban poetas “malditos” y “bohemios” (11, 15). Éstos, que el narrador refiere como “los viejos poetas jóvenes”, yacen en los “divanes de los cafés urbanos”, cantándoles a las almitas tristes (11), a las

⁹ En esta misma tónica son de lectura obligatoria los siguientes poemas: “El soliloquio de las ramerías” de Pedro Barrantes, “El sentimiento del arte” de Marcos Zapata y “Moulin Rouge” de Pedro Luis de Gálvez (todos en la antología *Poesía bohemia* de Víctor Fuentes, pps. 158, 165, 185)

esquinas de la ciudad, a la tristeza del poeta perdido en la urbe y a las ramerías (12). De esta manera, el *flâneur* simbolista insta a los bohemios y malditos a abandonar “el canto a la belleza que [éstos] contempla[n] en los espejos de los cafés” (12), para buscar sus musas inspirativas en “los rascacielos y las modernas torres de Babel” (19), los trenes ligeros, los automóviles, el aeroplano y el cinematógrafo (15-9). En *La Venus mecánica* (como también en novelas de Francisco Ayala como *Cazador en el alba*) se observa claramente este viraje poético; de tal forma que Díaz Fernández ironiza sobre el falso liderazgo de algunos bohemios socializantes de “café de barrio” (ya casi al terminar la década del 20) y alienta la formación de una “nueva resistencia”, sin importar que “algunos novelistas”, “industriales gotosos” y “ancianos bolsistas” se vean privados del “precioso material de emoción suburbana” (82).

Erotismo homoerótico y homosexualidad

Se observa en los escritores bohemios ciertas inquietudes religiosas representadas en consonancia con la ambigüedad, la contradicción y la inversión con visos profanatorios (*Cuentos* 23-24): misterio, lujuria y misticismo (Luis A. de Villena, *Máscaras* 122). Ese malditismo literario se corresponde con la futura rebelión del bohemio contra el orden establecido, tanto en el campo social y político como en el artístico y moral. Dentro de la inversión de su visión del mundo podemos percibir que los bohemios exaltan positivamente la transgresión de los valores y tabúes del orden burgués y su moral establecida. Por su parte, existe una denuncia tanto a la hipocresía de aquellos burgueses que rompen las sacrosantas instituciones familiares y comenten adulterios como hacia aquellos que suscitan la sujeción de la mujer y la violencia doméstica. El proceso de subversión íntima iniciado en el Barrio Latino madrileño será largo y accidentado. Muchos de los jóvenes bohemios incluso se consagrarán al robo, la prostitución y la mendicidad en su anhelo de alcanzar la dureza empedernida del criminal con la misma entrega de quien se inicia en los arcanos de una creencia mística y de su áspero camino de perfección espiritual. Los harapos y las llagas amorosamente cuidados para atraer la conmiseración mudarán en su fuero interior la vergüenza en gloria. El orgullo necesario para enfrentarse al desprecio ajeno, sólido y resistente como esa roca que parte la corriente de un río, se afianzará en su voluntad de envilecimiento: su patria será la chusma, y él su cronista y cantor.

En el mítico café Fornos decide Luis Antón de Olmet colocar a sus personajes en el relato “Churriurri” (originalmente publicado en *Hieles*, 1910). El Fornos, sobre la calle Alcalá, “donde [ib]an los señoritos a echárselas de calavera” (Pío Baroja, *Silvestre Paradox* 171) y se organizaban, antes de su cierre en 1909, veladas “semi-barriolatinescas” (Rubén Darío, *España contemporánea* 51). Entre los habitantes del lugar se encuentran el marqués del Premio Real y otros miembros de la nobleza como el conde San Jorge y el marqués de Hoyos y Vinent, aristócrata filocomunista y homosexual que convivió con los bohemios. Los dos personajes que forman parte de la narración son poetas que han estado en París, en el París de la *Rive Gauche* y del también mítico café de Montmartre “Le Chat Noir”. Luego de varios tragos de ajeno y mientras la música entona “Charmant”, los feligreses, todos hombres, “se cogen de la cintura [...] y en

parejas danzan por el café derribando sillas, atropellando mesas y alzando un largo estrépito de carcajadas” (174).

Maltrana, mencionado personaje principal de *La horda*, se cansa de la aristocracia bohemia-modernista y, a instancias de un amigo, comienza a alternar en una peculiar cervecería del mismo centro donde concurrían dos marqueses poetas y una pléyade de escritores de “gustos refinados” (60) que preferían la poesía a la vil prosa y cambiaban el género de sus nombres, haciéndolos femeninos para referirse entre sí. A dicha tertulia solían concurrir “ciertos hombres de aspecto bestial [. . .] toreros fracasados, antiguos guardias civiles” (61) que les tuteaban y trataban “con la superioridad despectiva del macho fuerte” (61). Maltrana abandona la tertulia luego de que “una mano ágil, de femenina suavidad había trotado sobre sus piernas por debajo de la mesa” (62).

Pío Baroja, que desconfió de la vida bohemia (aunque “en otras ocasiones haya afirmado lo contrario”, como atestigua García Martín en la introducción a *En plena bohemia*, 29), y que la recreó como muy pocos tanto en *Silvestre Paradox* (1901) como en *Camino de Perfección* (1902) y en *El árbol de la ciencia* (1911), comenta que lo que “se llama vida bohemia la llevan los señoritos ricos, los banqueros, los diputados, pero nunca o casi nunca los artistas” (“Bohemia literaria” 92). Baroja dice la verdad en parte, porque si efectivamente había melencólicos y vagabundos que vivían del sablazo (Carrère, *Retablillo grotesco*, cit. por Aznar Soler 55), alcohólicos y abusadores de todo tipo de excitantes, también hubo una bohemia madrileña heroica y genuina que creía con sinceridad en su misión destinada a destruir los dogmatismos de una sociedad radicalmente injusta.¹⁰ En lo que sí debemos coincidir plenamente con Baroja es en algunos aspectos de “la vida loca” en la que algunos personajes de novelas modernistas representan escenas abiertamente homosexuales. Por ejemplo, en *Silvestre Paradox* (1901), Baroja refiere la historia de la *Escarolera*, la *Zoila*, *Varillas* y la *Rubia*, notorios travestidos del circuito madrileño que, junto con jóvenes “golfos o chulapos cualquiera” (240), contaban entre su clientela con marqueses, condes, escritores y toreros. En novelas modernistas posteriores como *Aurora Roja* (Pío Baroja, 1904), *La horda*, *Iluminaciones en la sombra* y *Troteras y danzaderas*, y *El veneno del arte* (Carmen de Burgos, 1910), se vuelve a hacer mención a homosexuales y travestidos. La diferencia radica en que mientras Baroja y *Azorín* la sexualidad y erotismo se fundamenta en una superación de la represión que tiene por base esa misma represión, en Blasco Ibáñez, en Sawa y en Carmen de Burgos se puede hallar una especie de “naturalidad erótica” sin carga represiva, o a lo sumo, considerando tal represión como un obstáculo para el placer; en otras palabras, se puede apreciar la voluntad sistemática de invertir los valores (cosa que Sobejano cree común a todos los modernistas, “Épater la bourgeois” 210); voluntad que tiene como principal objetivo demoler los principios cristianos en los que la costumbre moral del europeo (y particularmente el español) se asienta.

Otra vez, es Gómez Carrillo quien recrea con mayor desenvoltura que ningún otro de su generación la naturaleza andrógina de sus personajes. Dicho recurso metamórfico-hermafrodita ya empieza a delinearse en *Bohemia sentimental* y culmina brillantemente en *La miseria de Madrid* (1921) y *En plena bohemia* (1921). En esta última, los dos

¹⁰ Véase Ricci, Cristián. *La representación de Madrid en la narrativa de la Edad de Plata (1901-1938)*.

bohemos antes mencionados, Luis y Luciano, no tenían ningún prurito en abrazarse y besarse “un café de la esquina del Odeón”, “ante mujeres que reían burlándose de ellos” (70). Por su parte, como he reflejado en otro estudio,¹¹ en *La miseria de Madrid* (1921) y luego de unas cuantas botellas de champaña, el beso final que se dan Gómez Carrillo y el efebo Ramoncito/a marca el final destierro de la capital española de nuestro Dionisos modernista. El autor-personaje es víctima de toda clase de improperios por parte de su amante y de su amigo latinista; por ende, se ve obligado a huir de la casa. La huída trae a colación una frase de Oscar Wilde que reproduce Gómez Carrillo: “Yo huyo de lo que es moral como de lo que es pobre” (*En plena bohemia* 198). Reafirma, en consecuencia, la libertad (“anarquía sexual” diría Showalter, “*Toute licence pour l’amour*” –*La Miseria de Madrid* 234- según el mismo Gómez Carrillo) que promulga el escritor modernista y que da por tierra con la tradición moral y cristiana del país que lo aloja: rechazo a la monotonía del amor convencional (por lo de la infidelidad hacia su pareja y el homosexualismo) y burla al honor (la referencia a los celos).

En términos foucauldianos la trasgresión deliberada propiciada por el “discurso ilícito” (Foucault, *Historia de la sexualidad*) invita a “deformar la realidad [. . .] transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”, tal como lo anuncia Valle-Inclán en *Lucas de bohemia* (163). Trasladados a Gómez Carrillo, dichos testimonios consignan una clara afirmación de la voluntad de estilo, sustentada, a su vez, por la sublimación concupiscente, lo demoníaco y lo prohibido (“desborde del alma por las cosas y acciones bellas, raras y embrujadas” dice en “La bohemia eterna”, *Primer libro de crónicas* 201). Factores, en definitiva, que le permitirán al guatemalteco evadirse de aquel Madrid de la/su miseria (volvería ya establecido en 1916-7 como director de *El Liberal*), seguir soñando en azul, emborracharse de ajeno (del que “siempre h[a] querido conocer su fisiología higiénica, [...] pero nunca lo ha conseguido”, *En plena bohemia* 71) y volver a recorrer los paraísos artificiales de Musset y Verlaine.

En plena bohemia, el “Rey de los cronistas” se ve “devorado por infinitas curiosidades sensuales” (61) y “sediento de apurar todas las copas, hambriento de probar todos los manjares” (62). En este libro, escrito en 1921, pero con referencias al París de 1891, confiesa Gómez Carrillo que,

lejos de indignarme al leer aquellas descripciones [se refiere a lo publicado por el mismo autor en periódicos y revistas de finales del siglo XIX], de la perpetua *noce* laberíntica en la cual se confundían entre sí, en una orgía digna de Lesbos, soñada por los estudiantes, las mujeres de todas clases sociales, y en la cual los hombres, ávidos de lujuria, desdeñaban el amor para no correr sino tras el placer, complacíame en contemplar esa imagen de un París algo diabólico (61).

En esta misma tónica “anómala, diabólica, desviada”, en *Bohemia sentimental* el tema de los efecos y adróginos, entronca con lo místico, próximo apartado de este artículo. Dice

11 Ricci, Cristián “*La miseria de Madrid* del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: esperpento, dandismo y bohemia”

el narrador respecto a Violeta de Parma “ella sabía que su cuerpo largo, flexible, ondulado [...] de efebo o de andrógina, era escultural, no en el sentido que a la palabra le dan los adoradores de las venus griegas, sino en un sentido más raro, más místico [...]; escultural como el de las madonas de Donatello” (65).

El misticismo de la imagen

En la representación del deseo y el placer orgiástico carnavalesco, Fuentes habla de la doble faz de Jano en la literatura bohemia: la de la intención reivindicatoria y el dolor por el proletariado y el rostro de “repliegue en la intimidad y en la evaporización del yo, con la sumersión en el alcohol, en la disolución dionisiaca y báquica” (Fuentes, *Poesía* 177). No suele producirse en los escritores bohemios un desdoblamiento entre ambas facetas mencionadas, sino más bien las dos se suelen fundir en la voz narrativa (o en la voz poética). Si bien el paradigma de esta hibridación se daría concretamente en los años veinte del siglo pasado en el personaje Max Estrella de *Luces de bohemia*, debemos mencionar que desde finales del siglo XIX los escritores bohemios –como Pedro Barrantes en *Delirium tremens* (1910) o Julio Burell en los ensayos literarios y cuentos que aparecían en la prensa de finales de siglo– ya fundían el misticismo de la imagen y el alcoholismo. A la sazón, valgan estos versos de Luis de Oteyza: “Los que me censuran son necios que ignoran/ el *santo* consuelo [del ajenjo]” (“Ajenjo”, *Poesía* 205)

Un texto emblema sobre el misticismo de la imagen es “Cristo en el Fornos” (publicado originalmente en *Germinal* 10 [1897]: 6) de Julio Burell –muy amigo del Príncipe de la bohemia, Alejandro Sawa– que posteriormente lo inmortalizará Valle-Inclán en la figura del Ministro de Gobernación al que acude Max Estrella en *Luces de bohemia* para conseguir algunas pesetas que le permitan sobrevivir. La escena, como el título lo indica, transcurre también en el popular Fornos. Mientras el sitio “se anegaba en champagne” (“Cristo” 45), la *Peri* /“la pública” (47) dice ver en una figura “desconocida” y angelical que entra en el café a su ex-novio, el bohemio Federico Viera, “muerto por el mundo que ahora se emborracha con la *Peri*” (47). El sujeto dice no ser el tal Federico, sino “la voz de los dolores [...]. El que perdonó a la adúltera, el que curó al leproso, el que confundió al fariseo” (47). Definitivamente, el fariseísmo de este “Cristo” remite a los “falsos bohemios”, jóvenes de actitud chulesca que colmaban el famoso café. Mientras que a la figura “deslumbradora” (49) del Cristo del Fornos le acusan de anarquista y amenazan con lanzarlo de un puntapié a la calle, “el desconocido” (48) perdona los delirios de “los de arriba” allí presentes, egoístas, ambiciosos y soberbios (48). En consonancia con la simbiosis entre el bohemio y Cristo Alfonso Vidal y Planas culmina su poema “¡Esa luz! ¡Esa luz!” de la siguiente manera: “Las duras y afiladas muecas de sus brillos/ hieren mis magras carnes lo mismo que cuchillos... ¡ Yo sufro casi tanto como Cristo en la Cruz!!!” (Fuentes, *Poesía* 222). El Cristo bohemio, el Cristo de los pobres y de los desheredados es un icono que se repite en la obra bohemia (*Poesía* 253).¹² Giros religiosos que, incorporados al pensamiento laico, unen a la bohemia y al anarquismo revolucionario (Lida 370).

¹² El mismo Vidal y Planas también tiene una novela, *El pobre Abel de la Cruz*, donde hay una simbólica homología entre el bohemio y Cristo.

Otro cuento que ayuda a la comprensión del misticismo bohemio es “Perfil bohemio” de E. Alberto Carrasco (publicado originalmente en *Vida Galante* 65 [1900]: s/p). Un narrador anónimo decide seguir “el Calvario” de un bohemio ignoto, de “faz evangélica”, mirada de apóstol y cara de mártir” (54). Al final de la “calle de la Amargura”, el bohemio debe ceder a las requisitorias del librero de lance, “bestia especuladora del genio” que le brinda al personaje “las sobras de su banquete” (55). De allí el bohemio busca la taberna más cerca para “devorar un trozo de carne y una copa de ajeno amargoso” (55). El bohemio se guarece bajo la sobra de un árbol de Recoletos y mientras dormita un “destello de pureza [...] puesto por Dios sobre la frente del genio” (56) le conmina un aire celestial que no perderá hasta desaparecer entre la multitud de la calle Alcalá, “perfumada de cerebros vacíos y juveniles, carnes lujuriantes en medio de esa subasta de millones y placeres, de cálculos aritméticos y de adulterios, almas podridas y conciencias degeneradas” (56). De esta manera huye el bohemio, “con la majestad de un lirio de terciopelo entre malezas y jaramagos” (57), para quizás, como poetiza Mauricio Bacarisse (“Bebedor de ajeno”, publicado originalmente en *El esfuerzo*, 1917), hacer de ese turbio ajeno sibilino “el vestíbulo de la muerte” (en Fuentes, *Poesía* 204).

Otro ilustre desconocido para la crítica actual es Miguel Sawa, hermano del “Príncipe de la bohemia” y perteneciente a la segunda generación de bohemios. Miguel Sawa es uno de los primeros, y en realidad uno de los pocos, que utiliza el género fantástico en sus narraciones. En el cuento “La máscara del dominó negro” (originalmente publicado en *Historias de locos*, 1910), escrito en primera persona, el protagonista de la historia bebe unas cuantas “copas de champagne” (149) y se topa con La Muerte, personificada en una mujer que, a causa de un adulterio, es condenada por Dios a “ir todos los años al baile del Real” (152), lugar en el cometió la infidelidad. Al despertar de la borrachera, el protagonista masculino se encuentra dormido con un ramillete de violetas marchitas en la mano: “En el suelo había unas cuantas manchas de sangre, fresca aún. Sobre la mesa veíanse vacías dos botellas de champagne” (152-3). Víctor Fuentes confirma que el fin de siglo es el momento histórico en el que la mujer empieza a ganar terreno en la lucha por la emancipación (ya lo hemos visto en la *Violeta de Bohemia sentimental*) y que, quizás bajo la influencia del Schopenhauer de *El mundo como representación*, la “feminidad devorante” cobra un doble sentido, plasmado en la figura de la mujer dormida o muerta, de la mujer animalizada (tal como lo ha estudiado Lily Litvak en *Erotismo y fin de siglo* (42) o como representación alegórica del fetichismo del cuerpo (Fuentes, *Poesía* 147). En este último caso, el extraño misticismo del alcohol lleva a Gómez Carrillo *En plena bohemia* a elevar al “trono de María, madre de Dios, salmos de gratitud por el don que le hacía [...] al ofrecerle una deliciosa flor rubia [parisina]” (103). Aunque a paso seguido esa misma mujer es luego representada como “algo diabólica” (104); sexualidad transgresora, en el texto de Gómez Carrillo, utilizada para repudiar el orden y moralidad burguesa.

Víctor Fuentes en sus antologías nos recuerda que el desenfreno orgiástico de los bohemios se hace en aras del dios Baco, con frecuentes libaciones de vino y ajeno (*Poesía* 178). La entrega al desenfreno orgiástico, a la búsqueda del placer predisponen la invocación a Dionisos símbolo del desencadenamiento ilimitado de los deseos, de la liberación de cualquier inhibición o represión de la filistea y opresora sociedad

establecida y cuyo mito (Fuentes, *Poesía* 177 y Sobejano, “Épater la bourgeois” 211),¹³ como escribe Cirlot, “significa el abismo de la desilusión apasionada de cada individualidad humana, a través de la emoción llevada al paroxismo y en la relación con el sentido pretemporal de la orgía” (*Diccionario* 172 cit. en Fuentes 178). Como ejemplo haré referencia a un texto de ficción (un poema del personaje Labarta, alter ego de Baroja en *Silvestre Paradox*) dentro de otra ficción (la novela misma). En este cuento se narra el argumento de, “un poema tremendo, lleno de frases terribles” (148). Se puede observar en este poema la mezcla entre elementos litúrgicos diabólicos, el mismo Papa con el número 666 grabado en la frente y una especie de danza macabra que, otra vez, trae reminiscencias de la famosa *Danza de la muerte* del medioevo, en la que esta vez, “se ha visto entrar la Muerte con una corona de hoja de lata, montada en bicicleta [. . .]. Una legión de esqueletos carcomidos pedaleando sobre bicicletas, y en los ciclistas se han visto insignias de obispos y Papas, de beatos, místicos, abadesas y doctoras, reinas [. . .]” (149).¹⁴

Esta mezcla de religión y satanismo, actitud de rechazo y rebeldía del orden moral y establecido, y que está estrechamente vinculada a la oposición entre tradición y modernidad, origina lo que Jean Pierrot entiende como un sentimiento de culpabilidad por parte del escritor, que impregna dicha sensibilidad y que exacerba la conciencia del Mal, dentro de la cual Satán es su héroe tradicional (cit. por Fuentes, *Poesía* 253). Este mundo misterioso y extraño (“lo siniestro”) es materializado por la figura del *outsider*: por un lado, el Papa expulsado de Roma que llega a Toledo donde es acogido por las “turbas alborotadas” y, por otro lado, Silvestre, de quien no se conoce su verdadero origen (véase la descripción ambigua y oximorónica del personaje principal en el primer capítulo de *Silvestre Paradox*). Por otro lado, el paralelo entre las danzas macabras que presencia el personaje en el centro de Madrid y la narrada por Labarta es muy obvio como para no relacionarlo. El relato termina con un foso en el suelo donde han desaparecido todos sepultados y con hurras a la Muerte por parte de los comensales (“la muerte mejor que la vida”, dice Silvestre); estos mismos, paso seguido y luego de beber cantidades considerables de alcohol, se enfrascan en una orgía en la que se cambian de pareja “como quien cambia de paraguas” (150). Dentro de la inequidad religiosa de los decadentistas, “se da esa mezcla, con visos profanatorios, de religión y de erotismo o la utilización erótica del misticismo [. . .] también vinculado a la relación erótica y a la mujer, con cierta complacencia con la depravación” (Fuentes, *Poesía* 253).¹⁵ A través del abrazo fraternal entre Eros y Tánatos, “fuente perenne de la poesía”, como alguna vez

¹³ Baroja mismo hace hincapié en lo beneficioso de inmoralizar para “dejar turulato al hortera”: “trabajo meritorio, y más en sociedades como la nuestra, llenas de prejuicios rancios y de preocupaciones arcaicas” (*Tablado de Arlequín*, cit. por Sobejano, “Épater la bourgeois” 211).

¹⁴ La representación satírica y truculenta a través del carnaval popular y la descarnada y tremendista imagen esquelética de la muerte se deben al pintor belga James Ensor, cuyos rasgos seguirán haciéndose presentes en las obras de Evaristo Valle y Gutiérrez Solana (Calvo Serraller 116, 134). Solana acusa la voluptuosidad del Valle de *Luces*, la irritación contra el mundo de Pío Baroja, la voluntad difícil de Antonio Azorín y la voluptuosidad que con tanto dramatismo chorrea el unamuniano Cristo de las Claras (160).

¹⁵ En “Placer y muerte” y “La muerte en ‘Arte Joven’”, *Picasso, Madrid y el 98* (147, 153-4) Javier Herrera observa que la unión entre placer y muerte ya se encontraba en Delacroix o Millais y en la exquisitez poética de los prerrafaelitas.

había dicho Unamuno,¹⁶ se arriba a la culminación del mito por parte del escritor como intento de explicar la realidad.

Este corolario apocalíptico en tono carnavalesco permite resumir el sentimiento del personaje Silvestre Paradox (y de toda una generación) acerca de la tergiversación de todos los valores morales tradicionales a causa de la irrupción sistemática del capitalismo emergente con todo lo que éste conlleva: pérdida del amor; la mecanización del arte y la religión; y la materialización de la vida moderna. Siguiendo postulados nietzscheanos, Baroja nos presenta el anverso del “ama a tu prójimo como a ti mismo” cristiano. Se entierra así toda posible idealización murgueriana. “Destruir el Imperio” (Jules Vallés, *Les réfractaires*) es la consigna revolucionaria de la bohemia refractaria que consume de esta manera la gran fiesta fúnebre de la civilización burguesa que celebran los mejores escritores europeos desde Baudelaire.¹⁷

A manera de epílogo: “la última copa”

Muchos de los bohemios mueren apurando la última copa o en medio del arroyo, como Alejandro Sawa de la vida real o su doble Max Estrella en *Luces de bohemia*. La embriaguez y el vino, continúa Fuentes, en la estela de los poetas malditos franceses tiene en los bohemios españoles singular afinidad ya que estos últimos también aspiraban a liberarse de las estrecheces, angustias y represiones del filisteísmo y la opresión de la sociedad establecida (*Poesía* 179). Según Gilbert Durand, los psicólogos observan que el alcohol permite resolver una contradicción inherente a la naturaleza humana: la primera, la de ser un individuo social, de existir dentro de una estructura social; la segunda, la de no renegar de aquella fuerza incitadora, que es el instinto. Por lo tanto, el alcohol asegura al ser cultural un acceso medible y controlable de la emotividad primitiva de su propia naturaleza (*De la mitocrítica* 269).

A tal efecto, Sawa, montado en el rocinante efecto del alcohol, resuelve salir “[a] la calle, a la batalla, a luchar con fantasmas” (80), descubre los peligros que acarrea el trance: “[M]iedo a que la gente echara de ver mi inopia cerebral [. . .]. Agorafobia [. . .] miedo que ataca a los atáxicos en la calle, haciéndoles ver zanjas y pozos abiertos por todas partes [. . .]; enfermedad moral, [. . .] horror de la ciudad, horror de la plaza pública, horror de la gente”. (179). Definitivamente, Sawa, en contra de la máxima que dice que “se es bohemio por necesidad más que por vocación” (Bark, *Santa Bohemia* 14), y coherente con su vocación autoflagelante, fue paradigma de la bohemia madrileña y vivió ebrio en medio del arroyo, víctima de un sistema de injusticias y abusos que le segregó. La narración, de esta forma, va llegando a su fin y el camino de Damasco por el que el vate iría iluminando a sus feligreses no es más que el callejón oscuro y deformante (como

¹⁶ *Por tierras de Portugal y España*, cit. por Tomás en “Intro a *La Maja*” (14).

¹⁷ No en vano, como se mencionan Aznar Soler y Ricci, algunos escritores modernistas vean con fascinación el terrorismo anarquista y sus textos pretenden ser dinamita cerebral, bombas estéticas contra el filisteísmo dominante. Es lo que se ha dado en llamar el “anarquismo literario” (véanse los estudios de Iris Zavala, *Fin de siglo: Modernismo, 98 y bohemia*, Clara Lida, “Literatura anarquista y anarquismo literario” y Cristián Ricci, “*La voluntad* y el anarquismo literario del Martínez Ruiz modernista”).

el del Gato en *Lucas*) que conduce al cadalso: “al final de mi largo camino de pasión me aguarda la ceguera” (219). La referencia a la invalidez de los políticos y literatos de turno se torna hacia sí mismo: el “aislamiento de inválido [. . .] de leproso” (218), reemplaza la referencia al confinamiento del ático prosista.

Sawa hará caso omiso a este principio de inanición y seguirá “desafiando a la riqueza” y convirtiéndose para algunos, Baroja especialmente, en “un pobre imbécil” (*El árbol* 277-8) de heroísmo cómico. Darío –“nunca miembro de la poetambre pero sí feligrés del ajenjo y del ‘falso azul nocturno’” (Aznar Soler 87) – en el prólogo a *Iluminaciones en la sombra* comentará que Sawa, “*embriagado de azul*” (las bastardillas son mías), no supo “escuchar las palabras de la Ocasión ni asirla de las crines de oro” (71), “no tuvo un concepto claro de lo práctico” (72); “era preciso hacer dinero” (73). Ironía, pues, es la mayor virtud de los bohemios a juzgar por Cansinos Asséns (Fuentes, *Poesía* 210). Ironía fría y cerebral, muy acorde con el *spleen* que muchos de ellos representan y que me llevan a finalizar este artículo con los siguientes versos de Pedro Luis de Gálvez:

Los ternos, los jarabes, el buen vino
son para el osado:
mi juventud la he prodigado sin tino

Es justo, pues que tenga
dolores,
viva lleno de sinsabores
y desee que la muerte venga
 (“Trampolín”, en Fuentes, *Poesía* 219)

Como se puede atestiguar, la ligereza encantadora del alcohol y la ironía suave de Murger degeneran en un sarcasmo agresivo, a veces del más franco nihilismo, producido como resultado natural de la durísima lucha por la vida (Phillips, “Algo más” 361). Como opina Allen Phillips (“Algo más” 362) en el nada fácil camino del bohemio, hay muchos obstáculos pero, “para felicidad de todos” (Murger, *Scènes* 6), algunos escritores lograron superar la “morfina del alma [del] ajenjo” (Luis de Oteyza, “Ajenjo”, *Poesía* 205) para hacer una obra duradera y constructiva sin que se hayan perdido del todo sus palabras en las “brumas nocturnas” (Luis de Oteyza 205) de la ciudad. Para Aznar Soler la verdadera bohemia se vive, por tanto, como “experiencia de libertad en el seno de una sociedad voluntariamente marginal, en donde el tiempo no es oro, sino ocio artístico [...] búsqueda de ‘paraísos artificiales’ a través del alcohol o la droga, placer del ‘falso azul nocturno’” (54, 78). Puede significar la muerte definitiva de las ilusiones o puede ser una fecunda etapa de aprendizaje que permite rendir con el tiempo frutos más maduros (Carrère, *Retablillo grotesco y sentimental*, cit. por Aznar Soler 54). De las peligrosas garras de la bohemia profesional han salido ilesos algunos, los elegidos, pero ese mundo precario, en constante fermento, cumple una función más allá de lo meramente pintoresco: la de “sacudir los moldes sociales y artísticos” (Jules Vallés, *Les réfractaires*, cit. por Aznar Soler 61). No puede ser por tanto completamente despreciado el mundo bohemio por estéril y contraproducente; al fin y al cabo, “[sus] rimas son inmortales, pues son hijas del alcohol! (Bacarisse, “Bebedor de ajenjo”, *Poesía* 203).

Bibliografía

- Almagro San Martín, Melchor de. *Biografía del 1900*. 2da. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1944.
- Aznar Soler, Manuel. "Modernismo y bohemia". *Bohemia y literatura: de Bécquer al modernismo*. Ed. Pedro Piñero y Rogelio Reyes. Sevilla: U de Sevilla, 1993. 51-88.
- Baroja, Pío. *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. 1901. Ed. Inman Fox. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- . "Bohemia literaria". *Nuevo tablado de Arlequín. Obras completas*, V. 91-95
- Bark, Ernesto. *La Santa Bohemia y otros artículos*. 1913. Introd. Gonzalo Santonja. Madrid: Celeste, 1999.
- . *El internacionalismo*. Madrid: Biblioteca Germinal, 1900.
- Blasco Ibáñez, Vicente. *La horda*. Madrid: Sampere, 1905.
- Calvo Serraller. *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Cansinos Asséns, Rafael. "La bohemia en la literatura". *Los temas literarios y su interpretación*. Madrid: Sanz Calleja, 1924. 90-119.
- Darío, Rubén. *España Contemporánea. Obras Completas*. Vol 3. Madrid: Aguado, 1950. 13-366.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Esteban, José y Anthony N. Zahareas. *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste, 1998.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Nueva York: Pantheon, 1978.
- Fuentes, Víctor. *Cuentos bohemios españoles. Antología*. Madrid: Renacimiento, 2005.
- . "El Madrid de los bohemios 1854-1936". *Claves* 85 (1998): 77-80.
- . *Poesía bohemia española: antología de temas y figuras*. Madrid: Celeste, 1999.
- García Martín, José Luis. Prólogo, introducción y notas. *En plena bohemia*. Por Enrique Gómez Carrillo. Gijón: Llibros del Peixe, 1999. 9-90.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Almas y cerebros*. Prólogo de Clarín. París: Garnier Hnos., 1898.
- . *Bohemia sentimental*. París: Garnier Hnos., 1900.
- . *El primer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino, 1919.
- . *En plena bohemia*. 1era ed. 1898. Edición y prólogo de J. L. García Martín. Gijón: Llibros del Peixe, 1999.
- Herrera, Javier. *Picasso, Madrid y el 98: la revista "Arte Joven"*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Kronik, John W. "Enrique Gómez Carrillo, Francophile Propagandist". *Symposium* 21 (1969): 50-60.
- . "Literatura anarquista y anarquismo literario." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 19.2 (1970): 360-381.
- Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosh, 1979.
- Macherey, Pierre. *A quoi pense la littérature?* Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- Marcuse, Hebert. *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- Martínez Ruiz, José (Azorín). *La voluntad*. 5ta. ed. Madrid: Castalia, 1989.

- Murger, Henry. *Scènes de la vie de Bohême*. París: Éditions d'aujourd'hui, 1979.
- Palacio, Jean. *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*. París: Librairie Seguíer, 1990.
- Pérez de Ayala, Ramón. *Troteras y danzaderas*. 1913. Ed. Andrés Amorós. Madrid: Castalia, 1991.
- Phillips, Allen. *Alejandro Sawa. Mito y realidad*. Madrid: Turner, 1976.
- . *En torno a la bohemia madrileña, 1890-1925: testimonios, personajes y obras*. Madrid: Celeste, 1999.
- . "Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios". *Anales de literatura Española* 4 (1985): 327-362.
- Pierrot, Jean. *L'imaginaire decadent 1880-1890*. París: Presses Universitaires de France, 1977.
- Ricci, Cristián H. "La miseria de Madrid del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: esperpento, dandismo y bohemia". *Chasqui* 34.2 (2005): 62-77.
- Sawa, Alejandro. *Iluminaciones en la sombra*. 1910. Prólogo de Rubén Darío. Ed. Iris M. Zavala. Madrid: Alhambra, 1977.
- Sobejano, Gonzalo. "Eater le bourgeois' en la España literaria de 1900". *Forma literaria y sensibilidad social*. Madrid: Gredos, 1967.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Luces de Bohemia: esperpento*. 1924. 2da ed. Madrid: Espasa Calpe, 1961.
- Villena, Luis Antonio de. *Máscaras y formas del fin de siglo*. Madrid: Ediciones del Dragón, 1988.