

Formas de bohemia literaria francesa y española: hacia un análisis comparativo entre las Escenas de la vida bohemia de Murger (1851) y El frac azul de Pérez Escrich (1864)

Auteur : Rusin, Roman

Promoteur(s) : Ceballos Viro, Alvaro

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres modernes, orientation générale, à finalité didactique

Année académique : 2021-2022

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/15990>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Faculté de Philosophies et Lettres
Département de Langues modernes : linguistique, littérature et traduction
Langues et littératures espagnoles et hispano-américaines

**Formas de bohemia literaria francesa y española:
hacia un análisis comparativo entre las *Escenas de la
vida bohemia* de Murger (1851) y *El frac azul* de
Pérez Escrich (1864)**

Travail de fin d'études présenté par Roman RUSIN
en vue de l'obtention du titre de Master en Langues et
Lettres Modernes, orientation générale, à finalité didactique

Promoteur : Álvaro CEBALLOS VIRÓ
Lectrices : Patricia WILSON, Yolanda LORENTE CARRILLO

Année académique 2021-2022

Ma bohème (1870)

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;
 Mon paletot aussi devenait idéal ;
 J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ;
Oh ! là ! là ! que d'amours splendides j'ai rêvées !

 Mon unique culotte avait un large trou.
 – Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.
 – Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou

 Et je les écoutais, assis au bord des routes,
Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes
 De rosée à mon front, comme un vin de vigueur ;

 Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
 Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur !

(Arthur Rimbaud, *Cahier de Douai*)

Índice de los contenidos

Capítulo 1: Introducción, metodología y objeto de estudio	4
Capítulo 2: Hacia una contextualización del tema.....	8
2.1. Cuestiones terminológicas y etiquetas	8
2.2. Las bohemias francesas y españolas en sus contextos históricos, sociales y artísticos	10
2.2.1. El fin del antiguo régimen y el nacimiento de la bohemia francesa.....	10
2.2.2. La bohemia española: sus orígenes y principales características	14
2.3. Un cambio en la representación del escritor y del arte.....	19
Capítulo 3: Análisis de las <i>Escenas de la vida bohemia</i> de Henry Murger y del <i>Frac Azul: memorias de un joven flaco</i> de Enrique Pérez Escrich.....	21
3.1. Hacia una tipología de las novelas	21
3.1.1. El bildungsroman o la novela de aprendizaje.....	22
3.1.2. La novela picaresca	26
3.1.3. Literatura folletinesca, costumbrismo y realismo.....	30
3.1.4. Autobiografía y técnicas narrativas	35
3.2. Paralelismos e intertextualidad a través de los dos textos fundacionales de la bohemia	40
3.2.1. Los espacios de vida y los puntos de encuentro de los bohemios	41
3.2.2. El aspecto físico de los bohemios.....	46
3.2.3. La vocación del escritor bohemio: ¿su <i>vía crucis</i> ?.....	49
3.2.4. La psicología y forma de ser del bohemio.....	53
3.2.5. Vínculos bohemios	60
Capítulo 4: A modo de conclusión.....	69
Bibliografía de las obras citadas.....	72

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer al profesor Álvaro Ceballos Viró que me haya seguido en esta gran aventura que es la tesina. Me gustaría darle las gracias por sus consejos, el tiempo que dedicó a responder a mis preguntas y, sobre todo, la calidad de la enseñanza que me dio a lo largo de estos 5 años en la Universidad de Lieja. Estoy muy satisfecho por todos los conocimientos que me ha aportado. Gracias a él, pude descubrir la literatura española y convertirla en tema predilecto para la elaboración de esta tesis.

En segundo lugar, me gustaría darles las gracias a todos los profesores del Departamento de Lengua y Literatura Españolas: las profesoras Kristine Vanden Berghe y Ana Estrada por su enseñanza en literatura y lingüística. Pero también a todo el equipo de asistentes que me permitió descubrir el español y su cultura desde otro ángulo. Me han transmitido sus conocimientos para hacer de mí un futuro profesor de español formado y con conocimientos. También quiero agradecer a las lectoras de esta tesis, la profesora Yolanda Lorente Carrillo y la profesora Patricia Wilson.

Quiero saludar a mi mejor amiga, mi guía, mi encuentro más hermoso de estos cinco años: Léa Reyners, sin la cual todo esto no habría sido posible. Le agradezco que me haya dado valor, ayuda y motivación durante estos cinco años. Ha estado ahí para mí en cada momento de esta carrera académica y le estoy infinitamente agradecido por ello.

También me gustaría darles las gracias a mis familiares; mi madre y mi tía han sido un apoyo para mí durante estos 5 años, me han enseñado a creer en mí y en mis capacidades y siempre han estado ahí cuando las he necesitado. Este trabajo no hubiera podido ser realizado sin las ayudas de Álvaro, María e Isabelle: gracias por sus ánimos, comentarios, preguntas y correcciones. Gracias a Aline y Fabienne, mis queridas amigas, por sus amistades, su apoyo y por haberme dado la fuerza para seguir, incluso cuando ya no veía el final del camino. Gracias a Tom, mi novio, por haberme apoyado moralmente en esta aventura.

Por último, doy las gracias a la vida, que siempre tiene páginas por escribir y capítulos que cerrar.

Capítulo 1: Introducción, metodología y objeto de estudio

Todos tenemos, en algún lugar enterrado en nuestra cabeza, una idea, o más bien un imaginario de lo que es la bohemia y lo que es un bohemio. (Glinoyer 2018: 11). En la actualidad, la figura del bohemio suele ser afín a la del *bobo*, una contracción que nos remite al término "burgués bohemio", que se define como una "persona más bien joven, acomodada y culta, que hace gala de inconformismo". (Larousse, s.f.) ¿Y los bohemios de los que hablamos aquí? Como descubriremos a lo largo de este trabajo, la bohemia literaria y artística del siglo XIX no tiene casi nada que ver con el concepto de burgués-bohemio en boga en el siglo XXI; al contrario, los bohemios que estudiaremos aquí distan mucho de ser personas acomodadas.

Los bohemios de los que hablaremos son más bien personas que llevan un estilo de vida azaroso, que viven al día, en la pobreza y la despreocupación, con el único objetivo de hacerse un nombre en la escena literaria. Chotard menciona con razón en el prefacio francés de *Scènes de la vie de bohème* (1988) que "la verdad de la vida bohemia es mucho menos sonriente, es sobre todo mucho más compleja. Es una noción difícil de definir, por naturaleza esquiva: es a la vez un mito universal, el de la vida del artista, y una multitud de realidades particulares, a través de la sucesión de generaciones de jóvenes" (1988: 6). Por último, Anthony Glinoyer, otro gran estudioso de la bohemia, al que nos referiremos repetidamente en esta obra, describe al bohemio de la siguiente manera:

[il] est souvent installé dans une métropole, il arbore des costumes qui tranchent avec l'habit noir du bourgeois, porte un dédain mêlé d'appréhension [au bourgeois], vit une existence au jour le jour, déménage fréquemment, refuse les emplois fixes et les couples établis, partage fraternellement son existence avec d'autres bohèmes et aime abuser quand ses finances le lui permettent de la bonne chère et de la boisson (Glinoyer 2018 : 11).

Todos estos aspectos serán analizados y aplicados a nuestras novelas en el apartado de novelas. Más adelante, en la cultura clásica y popular, las referencias a la bohemia son numerosas: a menudo se piensa en París, los cafés y un estilo de vestir informal. Pero seguro que nos viene a la mente la figura de Charles Aznavour, quien retrata la bohemia a la perfección. Esta canción, conocida por los francófonos de todo el mundo y más allá, se

convertirá rápidamente en una ilustración del tema bohemio. De hecho, aparecerá en varias de las referencias que trataremos en este trabajo. (Glinoyer 2018: 15).

Si hablamos de las buhardillas parisinas, de Arthur Rimbaud o de Paul Verlaine, sin duda nos referimos a la bohemia francesa, que se ha convertido en un conocido mito literario, estudiado incluso en los institutos franceses. La bohemia literaria francesa, aunque no es un movimiento de élite de la literatura clásica, sí se ha hecho un hueco en la historiografía literaria francesa. Este no ha sido el caso de la bohemia española. Hay que explicar que, a todos los efectos, la bohemia española ha pasado casi desapercibida en la historiografía literaria. Prueba de ello es que si uno abre la mayoría de las antologías de la literatura española, apenas ve aparecer la bohemia. Es una corriente literaria que ha sido olvidada por la crítica. Xavier Escudero (2011), especialista en bohemia española, explica: "La bohemia literaria española no constituye un punto de anclaje temporal preciso en la historia de la literatura, sino que designa un fenómeno que se extiende [en pleno siglo XIX]" (Escudero 2011: 71), y "no se ha consolidado ni se consolidará nunca como generación literaria en la historia de la literatura española" (Escudero 2011: 81). En contra de todos los detractores que afirmarán lo contrario o la relegarán al olvido, es necesario subrayar que la bohemia literaria española no es solo un mito, sino que, efectivamente, fue un movimiento literario español (Escudero 2011: 17).

Además, la bohemia española no ha sido investigada ni estudiada de la misma manera que la novela picaresca o la literatura cervantina, y cabe destacar que solo un reducido número de críticos y estudiosos se ha interesado por el fenómeno bohemio español, entre los que encontramos a Manuel Aznar Soler, Manuel de Prada, José Esteban, Anthony N. Zahareas, Allen W. Phillips y Xavier Escudero. Además, aparte de algunas referencias a la bohemia francesa en sus obras, ninguno de ellos ha emprendido un trabajo en profundidad sobre el fenómeno bohemio desde el punto de vista de la literatura comparada. Por eso es interesante realizar un estudio de este tipo, en el que compararemos las dos bohemias francesa y española, algo que hasta ahora no se ha hecho. Intentaremos realizar este análisis basándonos principalmente en el contexto histórico, pero también en las visiones sociales, ideológicas y literarias de la bohemia.

A la luz de los elementos anteriores, el presente trabajo tratará, pues, de establecer puentes entre estos movimientos literarios franceses y españoles, al tiempo que intentará demostrar las posibles similitudes y diferencias entre estos dos movimientos. Para ello, nos

referiremos a dos obras fundadoras de la bohemia: por la parte francesa, *Las escenas de la vida bohemia* (1851) de Henry Murger y *El frac azul: Memorias de un joven flaco* (1864)¹ de Enrique Pérez Escrich. Con la ayuda de estas dos obras responderemos a la pregunta que nos preocupa: ¿qué deben los escritores bohemios españoles a los escritores bohemios franceses? ¿Cuáles fueron las influencias francesas en los escritores bohemios españoles? En nuestro caso, a través de estos numerosos análisis trataremos de demostrar que sí hubo influencia de los españoles.

Para responder a estas preguntas, adoptaremos una metodología analítica y comparativa. Tras detallar y responder las cuestiones terminológicas relacionadas con la palabra "bohemia" (sus orígenes y primeras apariciones), propondremos una visión literaria e histórica de los dos movimientos, que tendrá como objetivo contextualizar y sumergir al lector en el mundo de París y de Madrid del siglo XIX. A continuación, analizaremos las dos novelas mencionadas desde dos aspectos: por un lado, el aspecto formal, y por otro, el aspecto temático. En cuanto al aspecto formal, trataremos de determinar de qué tipo de novela se trata: para ello, estudiaremos las influencias de los movimientos literarios y los géneros novelísticos anteriores y contemporáneos a la bohemia.

De igual modo, nos adentraremos en el aspecto autobiográfico de las dos novelas, refiriéndonos a las teorías de la narración de Gérard Genette. Asimismo, utilizaremos las teorías de la intertextualidad de Gérard Genette y analizaremos las dos novelas en función de su aspecto temático. Esta obra se presentará, en esta parte, como un viaje al corazón de la sociedad bohemia para descubrir sus ambientes de vida, sus características personales y físicas, pero también sus relaciones amistosas y sentimentales. Para ello, hemos establecido toda una serie de características propias de la bohemia que teorizaremos con la ayuda de la literatura secundaria existente, para después compararlas con la ayuda de un análisis de lectura atenta de ciertos pasajes de los dos libros, lo que nos permitirá trazar un cuadro de lo que era la bohemia en el siglo XIX en nuestros dos países estudiados. Por último, al trazar un retrato formal y temático de las dos novelas, trataremos de encontrar similitudes o diferencias.

¹ Cabe señalar que, aunque las novelas hayan sido publicadas en 1851 y en 1864, en este trabajo, citaremos otras fechas, las de las ediciones que hemos utilizado, ya que no disponemos de la versión original editada en aquellos años. Nosotros utilizaremos la edición de 1880 para Murger y la de 1875 para Pérez Escrich (vid. bibliografía).

Para concluir, intentaremos responder a nuestra hipótesis inicial e identificar vías útiles para futuras investigaciones sobre el tema. No obstante, hay que tener en cuenta que lo que se estudiará en este trabajo no es más que una muestra de la bohemia y que hay muchas páginas por explorar y analizar sobre este fascinante tema, al que volveremos en nuestra conclusión.

Capítulo 2: Hacia una contextualización del tema

Este capítulo pretende establecer el contexto del presente trabajo. Tras aclarar, definir y rastrear históricamente el tema principal utilizado en este trabajo: la bohemia, estableceremos un itinerario histórico, social y político, así como literario, de la bohemia francesa y española, que nos ayudará a comprender mejor sus orígenes y características.

2.1. Cuestiones terminológicas y etiquetas

La bohemia literaria es un movimiento lleno de controversias y preguntas. Cabe preguntarse: ¿a qué se refiere la bohemia? Hay muchas opiniones y respuestas a esta pregunta. Según Glinoyer (2018: 42-44), hay mucha confusión sobre la bohemia. Desde el punto de vista terminológico, nos encontramos ante un doblete lingüístico en plena zona gris ("Bohemia", Encyclopædia Universalis, s.f). Por lo tanto, sería interesante hacer algunas distinciones.

Si buscamos en el diccionario (vid. Real Academia Española, s.f.): se proponen varias acepciones. Las tres primeras, según el diccionario de la Real Academia Española, proponen lo siguiente: "1. adj. originario de Bohemia, una región de la República Checa. 2. adj. perteneciente o relativo a Bohemia o a los bohemios. 3. adj. gitano". De hecho, habrá una gran distinción entre Bohemia, que se refiere a una región de Europa del Este, y Bohemia, tal como la tratamos en esta obra, artística y literaria. Antes de su aparición en el panorama literario francés, Bohemia se refería a una región de la actual República Checa donde vivían los bohemios, personas caracterizadas como gitanos. Estos vagabundos vivían - en palabras de José Estéban - "despreocupados, con formas pintorescas de vestir y al margen de las normas de la mayoría" (2004: 32). El primer uso del término bohemio, que relacionaremos con la bohemia literaria, es el de alguien que lleva una vida desenfadada, sin reglas. La palabra hace referencia al pueblo gitano, donde Charles Nodier había ambientado su *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830). El diccionario de la Academia (1694) utiliza los términos "bohemio" y "bohemia" para describir "una especie de gente vagabunda y libertina que vaga por el país, diciendo la suerte a la gente crédula, y robando con gran habilidad". ("Bohemia", Encyclopædia Universalis, s.f).

Sin embargo, Glinoyer (2018: 42) explicará que el término se utiliza por primera vez en 1659 en las *Historiettes* de Tallemant des Réaux: "se dice coloquialmente de una casa en

la que no hay orden ni regla que es una casa bohemia. Se dice proverbialmente: un hombre que vive como un bohemio, para decir que vive como un hombre que no tiene ni fuego ni lugar" (Tallemand des Réaux citado por Glinóer 2018: 42). Nos llevaría esto a la 4ª acepción del diccionario de la Real Academia Española: "4. adj. Dicho de un modo de vida: que se aparta de las normas y convenciones sociales, como se atribuye a los artistas. 5. adj. Dicho de una persona: llevar una vida bohemia" (Real Academia Española, s.f.). No fue hasta la década de 1830, con George Sand (con *La dernière Aldini*) y algunos artículos literarios, cuando apareció el término bohemio. Sin embargo, es solo hasta 1848, con la novela de Henri Murger *Scènes de la vie de bohème* (1847-1849, publicada en 1851 como novela), cuando la bohemia, tal como la describiremos, entró en el lenguaje común. A partir de entonces, la bohemia se convirtió en un arte de vivir, una tipología, tal y como la retrató en su novela. Esta obra es la primera que describe y pinta este género literario, del que hablaremos a lo largo de este trabajo. En el prefacio de esta misma, Murger propone una genealogía de los bohemios que vivieron entre finales de la Edad Media y el siglo XVIII. Insiste en que la bohemia no tiene nada que ver con los embaucadores, los camellos y otros representantes de clases peligrosas. Explica que la bohemia preferida del bohemio es la del arte, y asocia a estos bohemios con una nueva categoría socioprofesional, artística y literaria, teniendo a París como lugar de actuación (Glinóer 2018: 43).

2.2. Las bohemias francesas y españolas en sus contextos históricos, sociales y artísticos

2.2.1. El fin del antiguo régimen y el nacimiento de la bohemia francesa

Como señalaba Xavier Escudero al comienzo de su libro *La bohème littéraire espagnole de la fin du XIXe siècle au début du XXe siècle* (2011: 25), es imposible entender la bohemia española sin mirar la bohemia francesa. Por lo tanto, este capítulo presentará las principales características de esta última, centrándose en sus orígenes, influencias, pero también en sus contextos histórico-políticos y en la historiografía literaria.

El acabamiento del siglo XVIII y el principio del XIX marcaron una amplia gama de cambios a todos los niveles. Al final del Antiguo Régimen francés, asistimos al ascenso al poder, en los años 1770-1780, de hombres de letras hostiles a la monarquía, antielitistas y en busca de renovación. Desde un punto de vista histórico-político, el nacimiento de la bohemia francesa se produjo precisamente en un momento en el que había una disidencia entre los escritores que denunciaban una sociedad desigual. Estos intelectuales se reunieron poco antes de la caída de la monarquía. Los escritores desempeñaron un papel relativamente importante en vísperas de la revolución de 1830 y hasta 1848. Veremos una sociedad que rechaza las reglas y la ética burguesa. (Mollier 2010: 141-142)

Antes de estudiar seriamente el tema de la bohemia, que es central en el presente trabajo, es necesario definir la historia de este movimiento y, sobre todo, subrayar su influencia en el Romanticismo. De hecho, desde un punto de vista literario stricto sensu, podemos decir que la bohemia aparece como una continuidad del Romanticismo, como una especie de neorromanticismo. Como sabemos, el siglo XIX estuvo marcado por la inestabilidad política y una serie de cambios. (Ouni 2015: 7) La revolución de 1789 abolió la sociedad del Antiguo Régimen basada en el orden. La aristocracia perdería sus privilegios, el clero su influencia y la burguesía ganaría cada vez más poder. (Ouni 2015: 9) Además de los trastornos del Antiguo Régimen, el advenimiento de la industrialización en Europa intensificaría este fenómeno y surgiría una nueva clase: un proletariado, que sufre la pobreza y las privaciones. La creciente desigualdad y pobreza, en la que la mayoría de la gente estaba atrapada, dio lugar a muchos de los movimientos sociales característicos de la primera mitad del siglo XIX, en los que el pueblo pedía un cambio. (Ouni 2015: 9)

El romanticismo de todas sus obras se caracteriza principalmente por el énfasis en la subjetividad del escritor, la innovación formal y el compromiso político de sus miembros. Este movimiento alcanzó su punto álgido en Francia en el siglo XIX, entre 1820 y 1848 (Ouni 2015: 4). Al igual que en la bohemia, unos años más tarde, hubo una verdadera ruptura con los principios clásicos, una necesidad de actualización profunda del tema y la forma. Los románticos estaban sedientos de libertad y querían liberarse de los viejos modelos (Ouni 2015:5). Fueron los heraldos de la libertad y tuvieron un papel destacado en la revolución de 1848, que marcaría el fin de este movimiento. (Ouni 2015:5) Los románticos están claramente en el centro de los tiempos turbulentos. La juventud literaria romántica sufría una cierta melancolía, una incompreensión que llegaría a conocerse como el "mal du siècle", como veremos en las *Confessions d'un enfant du siècle* (1836) de Musset. (Ouni 2015: 15) Este "mal du siècle" también se encuentra en las obras de los sucesores bohemios del periodo romántico. Gracias a su deseo de libertad, los románticos impulsaron el auge de la novela, que hasta entonces había sido escasa o inexistente. Veremos la aparición de la ficción personal, en la cual el centro de atención es el individuo. En particular, lo veremos en *Los sufrimientos del joven Werther* (1774), donde la inestabilidad y la dificultad de adaptarse al mundo serán los temas centrales de la novela. Más adelante, descubriremos una novela de sociedad, la cual le da al lector un sentido real del mundo con la ayuda de grandes imágenes, como hizo Victor Hugo en *Los Miserables* (1862). (Ouni 2015: 21-22)

Aunque pensemos que el final del periodo romántico se produjo cuando la revolución de 1848 fue asolada por la violencia y el auge del Segundo Imperio, la literatura tal y como la conocemos es un conjunto de movimientos entrelazados y vinculados, no siempre en orden cronológico. Los ideales románticos se derrumbaron y la mayoría de los escritores de las sucesivas generaciones se extraviaron. El Romanticismo no cerró su capítulo de la noche a la mañana, pues la literatura que siguió al movimiento estaría profundamente influenciada por él. Se puede encontrar un influjo romántico en las obras realistas, especialmente por la importancia de la psicología de los personajes en Balzac. Más adelante, los escritores simbolistas con personalidad bohemia serían a su vez presos del maldito "spleen", en el que reinan la desesperación, la desgracia y la decadencia. (Ouni 2015: 35) Volveremos sobre ello más tarde en nuestra parte analítica.

A pesar de que Henry Murger estableció una genealogía anterior en el prefacio de sus *Escenas* ("la bohème dont il s'agit dans ce livre n'est point une race née aujourd'hui, elle a

existé de tous temps et partout, et peut revendiquer d'illustres origines" (Murger 1880: 1), fue en el París del siglo XIX y más concretamente en el Barrio Latino donde comenzó la bohemia francesa. Se observará que hay "[formas] muy distintas de ser y estar dentro del movimiento bohemio" (Álvarez Sánchez 2003: 256). Jerrold Seigel (1999: 35) explicará que, en los orígenes de la bohemia, podemos distinguir tres tipos de grupos de escritores, que podríamos llamar precursores de la bohemia francesa, en su forma de ser y existir: los "Jeunes-France", los "bousingots" y los "petit-cénacle". El primero se caracteriza por su lado provocador, con modales propios de la Edad Media; el segundo grupo está formado por estudiantes, insurgentes contra el gobierno; y por último, el tercer grupo, más serio, de escritores que se reúnen en los cafés, está formado por jóvenes escritores románticos franceses con Victor Hugo como mascarón de proa (Escudero 2011: 25). Sin embargo, no es hasta los años 50 del siglo XIX cuando aparece realmente la bohemia literaria tal y como la describimos.

Si esta obra se centra en parte en el trabajo de Murger, no es por casualidad. De hecho, es su obra *Escenas de la vida bohemia* (1851) la que dará el "pistolazo de salida del movimiento bohemio" (Álvarez Sánchez 2003: 257). Sin embargo, como hemos mencionado antes en nuestra introducción, aunque su obra marcó las mentes de la época porque ofrecía una pintura de las costumbres bohemias, Murger no sería el primer autor en hacer uso literario del término bohemio, sino que este término sería atribuido a la figura de George Sand, en su obra *La dernière Aldini* (1837-1838) (Escudero 2011: 26). Además, unos años más tarde y antes de Murger, encontramos también *Un prince de la bohème*, de Honoré de Balzac, un estudio costumbrista en forma de cuento publicado en 1840.

Desde un punto de vista cronológico, podemos distinguir dos grandes épocas en la evolución literaria de la bohemia francesa. La primera etapa es más romántica, a veces llamada sentimental y galante, y va de 1830 a 1860, mientras que la segunda es más modernista, o incluso neoromántica, y va de la década de 1890 a la de 1920. Otros autores, como Álvarez Sánchez (2003) y Aznar Soler (1980), distinguen entre otros tipos de bohemia: una refractaria y otra simbolista (Álvarez Sánchez 2003: 259). Sin embargo, hay que señalar que estos dos últimos tipos están intrínsecamente ligados.

La primera etapa, la bohemia sentimental, se asocia generalmente a la época de Murger. Probablemente, se le llamará sentimental por su "feliz despreocupación" y su "excesivo optimismo" (Escudero 2011: 26). El amor y el sentimentalismo están en el corazón

de su novela *Escenas de la vida bohemia*, pero ¿a qué precio? En efecto, la bohemia como la de Murger se ofrece como una alternativa a la mediocridad burguesa, una vida al margen de la sociedad, marcada por la vida alegre, las fiestas marchosas y el romanticismo fácil, pero que todavía no expresa el tono sucio y desdichado que caracterizará más tarde a la bohemia. (Álvarez Sánchez 2003: 258) Este romanticismo exacerbado en el sentido literal de la palabra se vería además como un cierto medio de enmascarar la miseria y el desorden de los bohemios. (Escudero 2011: 27). En resumen, la bohemia descrita por Murger, aunque encantadora y divertida, denuncia la pobreza del artista incomprendido, aboga por el espíritu de independencia y libertad y expresa el odio a los valores burgueses. (Escudero 2011: 31).

Tras el pintoresco Murger, en vísperas de la Comuna de París, se produjo un giro tangible en el movimiento bohemio, que abandonó entonces su personalidad ingenua, conformista y abierta. Armados con colores revolucionarios, intentaron materializarse contra el sistema (Álvarez Sánchez 2003: 259). Esta bohemia suele llamarse "bohemia refractaria" porque será mucho más virulenta que su predecesora. La oposición a los burgueses en las *Escenas* adquiere un tono vengativo que no es solo literario, sino que se manifiesta en las calles, llevando a un levantamiento contra los poderes fácticos (Álvarez Sánchez 2003: 259). Además, Jules Vallès (citado por Glinoyer 2015-2016: 65) describe a sus refractarios como personas que han jurado ser libres, desobedientes a las leyes, que viven una vida aparte, extraña y dolorosa. El bohemio refractario toma de manera consciente el camino de la resistencia, pasiva, alegre o furiosa según el caso. En sus vidas reales, como en el imaginario de los escritores que transmiten, tienden a romper las barreras preestablecidas, hasta el punto de desafiar lo que parecen ser reglas del campo literario. (Glinoyer 2015-2016: 75).

Hacia finales del siglo XIX, en los mismos barrios latinos de los anteriores bohemios, nació una nueva rama llamada bohemia simbolista, en el precipitado ocaso del movimiento. Esta última no es otra que la de Rimbaud, Verlaine y Baudelaire, o más comúnmente conocida como los "poètes maudits". Una vez más, como habían hecho sus predecesores, su objetivo era trascender la mediocridad burguesa y filistea. Sin embargo, siguieron una estrategia diferente. En esta ocasión, reclamaban la preponderancia del arte en la sociedad y el dominio de lo que consideraban bello. Para ello, buscarán esa belleza en lo que Marx en sus teorías llama el lumpenproletariado: la prostitución, la marginación social, la cárcel, los matones, la violencia, pero también la homosexualidad y el libertinaje. Volveremos y ampliaremos más tarde sobre este término.

De este modo, se elimina finalmente todo rastro de la cándida bohemia de Murger. Además, a diferencia de la bohemia refractaria, la bohemia simbolista no se rebela contra el orden establecido y no demuestra una actividad política activa, aunque también es cierto que siempre ha mostrado admiración por la naturaleza caótica y destructiva del anarquismo y la filosofía nihilista, subiendo así otra escalera de depresión y decadencia al margen de la bohemia anterior. (Álvarez Sánchez 2003: 259)

A pesar de todo lo expuesto hasta ahora, Henri Murger, por su parte, propone una clasificación completamente diferente, contradiciendo las teorías sobre la bohemia sentimental. Distingue dos tipos dentro de ella: la bohemia ignorada y la bohemia real. Según él, la bohemia ignorada sería la más popular. Correspondería a "una gran familia de artistas", a menudo proletarios y pobres, condenados a la muerte por su anonimato, porque no sabían o no podían encontrar una pequeña prueba que confirmara su existencia en el arte. Son una "raza" de soñadores empedernidos, para quienes el arte sigue siendo una creencia y no una profesión. Viven "al margen de la sociedad, aislados y desamparados, seguidores del arte", que solo consideran su propia existencia como su función artística. Estos ignorantes son engañados por la fantasía y son aficionados atraídos por la vida bohemia y las aventuras de la existencia accidental. Esta primera categoría muestra un orgullo insaciable y se presenta como mediocre; sería de un estilo de vida que no consigue nada, viviendo en la pobreza. Su moral se basa, pues, en la pereza y el libertinaje (Murger 1851: 34-35 *apud* Escudero 2011: 27).

La segunda categoría, presentada como la verdadera bohemia, no es otra que la presentada en el libro de Murger. Esta verdadera bohemia se ve a sí misma como un verdadero cuerpo de trabajo y saben dónde situarse en la escala literaria y artística. Esta bohemia podría llegar a considerarse una escuela con una estética literaria propia (Escudero 2011: 28).

2.2.2. La bohemia española: sus orígenes y principales características

Tras esta historia introductoria de la bohemia literaria francesa, es importante explicar las raíces y las bases de la bohemia española. Al igual que la vecina Francia, la bohemia española de finales del siglo XIX y principios del XX no entró en la historia como una generación con un mensaje claro, duradero y constructivo, sino como un fenómeno formado por pequeños grupos de escritores que decidieron vivir la bohemia como un estado de transición, el camino

a la fama o la vocación final. (Escudero 2011: 73). En el caso de los españoles, hablaremos más de la generación bohemia, porque la bohemia en la literatura española no es una referencia cronológica exacta en la historia literaria: fue un fenómeno extendido a finales de siglo. (Escudero 2011: 71)

Si nos atenemos a sus límites temporales, la bohemia en España se extendería desde Enrique Pérez Escrich, con su *Frac azul*, hasta el primer "esperpento" del autor Ramón del Valle-Inclán en su novela decadente *Luces de Bohemia* hacia 1920 (Escudero 2006: 296). Entre estas dos novelas, de 1850 a 1920, España vivió un periodo de grandes cambios políticos y sociales, que sin duda dejaron su huella en la literatura de la época. En España, el siglo XIX fue un periodo de agitación marcado por una serie de guerras civiles, crisis políticas y esfuerzos infructuosos de modernización. (Jullian 2015: 23)

Los primeros textos españoles sobre la aparición de la bohemia en España son de Mariano José de Larra (sobre todo en "Modos de vivir que no dan de vivir" (1835), y en la apertura de "Leyendas y novelas jerezanas" en 1838, se describe al escritor con rasgos bohemios distintivos). (Escudero 2006 : 296) Si intentamos clasificar y hacer un cronograma de los tipos de bohemia literaria que existieron en España, Miguel del Arco (2013: 120) explica en su tesis que los críticos distinguen varias que pueden complementarse o a veces confundirse: una teoría considera que solamente hubo dos generaciones mientras que otras distinguen tres. Por nuestra parte, adoptaremos una posición ecléctica entre ambas clasificaciones, detallando, con mayor precisión, las grandes etapas de la bohemia en España, a partir de las diferentes teorías.

Hay que señalar que la bohemia española apareció después de la francesa, a pesar de que coexistieron durante un tiempo. Sin embargo, la bohemia española no ha sido capaz de desarrollar una verdadera literatura bohemia del tipo galante y sentimental que Murger tiene en Francia. La galantería bohemia pasa muy desapercibida en España. En efecto, es evidente que muy pocos autores se han propuesto reproducir este mundo de artistas, que se distingue por sus alegrías despreocupadas, ligeras y pasajeras, el espíritu de libertad y la dulce nostalgia (Escudero 2011: 31-33).

La primera etapa o generación de bohemios aparecería hacia mediados del siglo XIX, y se situaría en los años anteriores a los considerados como el apogeo del género bohemio en

España (Del Arco 2013: 120-121). Si en el contexto francés vemos a Murger y sus *Escenas* como impulsores de la bohemia, en el caso de España podemos hablar también de un homólogo “murgeriano”, nada menos que Enrique Pérez Escrich, autor de una importante obra sobre el surgimiento de la bohemia en la literatura hispana con su *Frac azul* (1864), que inauguró la bohemia española. (Álvarez Sánchez 2003: 260) Esta primera generación estaría compuesta, por tanto, por los protagonistas y actores del medio descrito por Pérez Escrich en su novela. Estos bohemios son descritos como personas con pocos recursos, que viven al día y se dedican principalmente al teatro, a escribir sus propios folios o por encargo y al periodismo. Eran política y socialmente radicales. Este estilo de vida bohemio duró hasta la década de 1880. (Del Arco 2013: 121-122)

Así, apenas se habló de bohemia en España entre 1820 y 1880. Fue en plena crisis del modernismo cuando nació la verdadera bohemia española (Escudero 2011: 31). comúnmente denominada "Santa Bohemia" o bohemia heroica o auténtica, según Ernesto Bark. La bohemia española dio un segundo paso en su desarrollo, estimulada por la introducción de la bohemia simbolista francesa en la escena española a través de una serie de autores como Sawa, Carrillo, Darío y Machado, que visitaron París durante los años en que el movimiento bohemio estaba creciendo. (Álvarez Sánchez 2003: 261).

En ocasiones, durante estos veinte largos años, los términos y conceptos de Modernismo y Bohemia estuvieron íntimamente ligados. De hecho, esta "nueva" bohemia se inspiraría verdadera y profundamente en los ideales modernistas. Como sabemos, en la literatura, el gran movimiento modernista se vio a sí mismo como una revolución estética en el mundo literario y artístico (Escudero 2010: 295) La bohemia heroica muestra constantemente su carácter antifilista que, a pesar de la organización de la sociedad capitalista, celebra la literatura y el arte como tal ("el arte por el arte" es su lema) y trata de distinguirse de la burguesía. Para ellos, al igual que para los bohemios simbolistas franceses (cf. Baudelaire), el dolor es necesario para distinguirse de otros intelectuales y está intrínsecamente ligado a su participación en el arte (Álvarez Sánchez 2003: 269). La segunda ola de la Bohemia (o la primera para algunos) fue la edad de oro del movimiento, pues es precisamente esta segunda generación la que tendrá su mejor momento, el de mayor esplendor, influencia y reconocimiento. Casi todos estos bohemios de segunda ola participaron en la redacción de *Germinal*. En definitiva, la bohemia madrileña floreció

realmente con estos últimos, los que, entre siglos, se vinculan al modernismo y tienen simpatías por las ideas políticas del socialismo y el anarquismo. (Del arco 2013: 121).

El paso de esta llamada bohemia auténtica a la bohemia sin talento, que llamaremos bohemia de tercera generación, se produce, según Aznar Soler (1993: 53-55, citado por Álvarez Sánchez 2003: 269) a la muerte del príncipe de los bohemios Alejandro Sawa (1909). Esta generación coexistirá así con otros movimientos contemporáneos, hasta las *Luces de Bohemia* de Ramón del Valle-Inclán. Esta falsa bohemia tiene dos caras diferentes. Por un lado, están todos aquellos que han sido englobados bajo los nombres de "Golfemia", "Hamponería", "Pobretería", "Bohemia pintoresca", "Bohemia tabernaria", "Bohemia lúgubre" y otros términos similares. Personajes que, bajo una apariencia bohemia, intentan llegar a fin de mes. Comparten la apariencia externa y la precariedad de la verdadera bohemia, pero se distancian de ella al no dedicarse a la cultura del "arte por el arte", sino que viven sin escribir, utilizando su máscara de bohemios para vivir de forma barata. (Álvarez Sánchez 2003: 270)

Por otro lado, existe otra moda efímera y caprichosa practicada por los burgueses, que para escapar del aburrimiento de sus vidas, prueban los placeres bohemios para alegrar su vida cotidiana. Comparten con los verdaderos libertarios la realidad de la revuelta contra la mediocridad burguesa. También muestran un gusto por la bohemia y pretenden practicar actividades típicas del movimiento, pero no experimentan realmente el "por desgracia" que afirma Baudelaire. Serán clasificados como "dandis aristocráticos" o "snobs". Por otra parte, Álvarez Sánchez (2003: 270) utiliza las palabras de Arnold Hauser que describe ilustrativamente en este sentido que los "dandis" siempre han sido burgueses y los bohemios siempre han sido proletarios.

En relación con la tercera ola bohemia de la que acabamos de hablar, el escritor Emilio Carrere también distinguió entre tres tipos de bohemia, refiriéndose a la existencia de una verdadera bohemia hispánica contrapuesta a una falsa bohemia compuesta por "hambrientos literarios atraídos por el culto al vino, cercanos a la escoria". (Escudero 2010: 296) Si, para Carrere, la verdadera bohemia literaria española existió desde finales del siglo XIX hasta principios del XX, no se puede decir lo mismo de muchos escritores contemporáneos (Escudero 2010: 296). Como bien dice Álvarez Sánchez (2003: 267), hasta ahora siempre hemos apoyado el argumento de que la bohemia española ha existido desde mediados del

siglo XIX, y simplemente hemos argumentado que hay que distinguir entre la bohemia real y la falsa. Sin embargo, hay que decir de entrada que este conjunto de escritores cuyo culto absoluto es el arte, han sido objeto de muchas críticas, a veces incluso de sus propios defensores. Nos referiremos en particular a los escritores Pío Baroja y Almagro San Martín, entre otros. El poeta Pío Baroja, en su artículo "Bohemia o seudoboemia", describe la bohemia española como un mito ridículo que no puede existir por falta de fundamentos reales, de raíces culturales (Baroja 2010: 296). Almagro San Martín la describe como una temprana parodia de la auténtica bohemia parisina, "à la Murger", incluso dice que es algo importado de París que no se ajusta realmente al temperamento español y expone sarcásticamente la impostura de la falsa bohemia. (Escudero 2010: 297).

2.3. Un cambio en la representación del escritor y del arte

A mediados del siglo XIX surgió una cierta modernidad desde el punto de vista estético. La literatura se convirtió poco a poco en un hecho social que cambió por completo la representación del escritor y de la sociedad literaria. La ruptura política debida al fracaso de las numerosas revoluciones marcará el fin de los ideales románticos, notaremos que la armonía entre las diferentes capas de la sociedad se rompe y los burgueses llegarán a oponerse cada vez más al resto del pueblo. El escritor se encuentra desgarrado entre estas dos situaciones y ya no sabe hacia dónde dirigirse. Por ello, el escritor intentará deshacerse de su imagen burguesa y llevará una existencia artística antiburguesa. A partir de ahora, el artista estará marcado por el desencanto y la desilusión. Todo ello dará lugar a un concepto que redefiniremos y analizaremos más adelante, el de arte por el arte (Denis 2017: 64). La figura del bohemio seguirá, sin duda, su camino. Aspirará al anarquismo y al nihilismo, aunque no encontramos ningún caso de militancia activa. Sus obras suelen mostrar un espíritu anárquico en la medida en que buscan romper con todo lo relacionado con lo burgués, y lo harán con el arte. Mostrarán su carácter antifilisteo, contrario a la organización capitalista de la sociedad, y erigirán un culto a la literatura y al arte como tales. Los bohemios se distinguirán de todos los intelectuales, ya que el escritor bohemio buscará continuamente el arte puro, donde el arte no tiene otra finalidad que ella misma. Si algo es seguro es que el escritor mostrará una actitud de protesta contra el individualismo, el capitalismo y la sociedad burguesa (Esteban 2007: 14).

Al buscar una literatura pura, el artista rechazará cualquier utilidad económica y social de la literatura. El resultado fue la aparición de dos medios literarios opuestos: por un lado, una literatura de élite, y por otro, la literatura de producción, que también se llamó literatura popular. La primera se caracteriza por ser una esfera de producción restringida, reservada sólo a los iniciados cultivados y no es económicamente prolífica. La segunda se dirige a una esfera mucho más amplia, pero está artísticamente depreciada. El escritor se coloca en su nuevo papel y, por tanto, se aísla del público, se retira a círculos cerrados y afirma que sólo escribe para los suyos. Si el mercado de la escritura se divide, podemos decir que la imagen del escritor también cambiará. Habrá una cierta ampliación de los puntos románticos, con la aparición de nuevos acentos. Al igual que el bohemio, el escritor vive en un mundo desencantado y desgarrado, y rechaza toda ilusión o ideal. Vive en una constante melancolía y se encuentra con un sentimiento de aburrimiento e insatisfacción. Este desencanto da lugar

a una nueva figura: el maldito. El escritor del siglo XIX se ve a sí mismo al margen de la sociedad. Su sensibilidad artística y su genio le harán incapaz de seguir las reglas de una vida ordinaria y ordenada, vivirá en un exilio externo e interno, fuera del mundo que le rodea. Además, ante el notorio cambio del mercado literario, el escritor se verá sumido en la pobreza. El escritor se convertirá en un proletario y sólo se concentrará en su búsqueda del arte, se convertirá en un mito de la pobreza y vagará de mal en mal con su banda de amigos. Junto a esto, vivirá de los oficios de la alimentación, como veremos en la caracterización del escritor. (Denis 2017: 65-66) Los bohemios serán los actores de este cambio. Como menciona Esteban (2007: 14), son “proletarios intelectuales, se solidarizan con los marginados de la sociedad” y al mismo tiempo adoptan el carácter de "malditos".

Capítulo 3: Análisis de las *Escenas de la vida bohemia* de Henry Murger y del *Frac Azul: memorias de un joven flaco* de Enrique Pérez Escrich

Tras responder a las principales cuestiones contextuales de la bohemia francesa y española, este capítulo tendrá como objetivo analizar dos obras fundadoras del movimiento, lo que nos llevará a estudiar las influencias francesas en la bohemia española. Para llegar a estas conclusiones, estudiaremos las dos obras desde dos enfoques: tal y como adelantamos en el primer punto del trabajo en cuestión, por un lado, un enfoque más formal y, por otro lado, un enfoque más temático, y proponiendo cada uno de los subcapítulos un enfoque comparativo.

El análisis formal y estructural se dividirá en dos partes. Por una parte, trataremos de analizar las instancias narrativas, así como los niveles narrativos, basándonos en las teorías de Gérard Genette, en ambas novelas, para luego compararlas. Las técnicas narrativas nos permitirán, entre otras cosas, analizar la autobiografía a través de las dos obras. Por otra parte, como las novelas están ambientadas en una época llena de cambios y novedades, trataremos de definir a qué tipo de género novelístico pertenecen. Para ello, estudiaremos diferentes géneros novelísticos y sus características, que aplicaremos a cada novela para sacar las conclusiones necesarias.

A continuación, procederemos a un análisis temático de las dos novelas. Empezaremos por teorizar sobre las relaciones intertextuales según Genette, y luego partiremos de los estudios ya realizados sobre el tema de la bohemia para identificar los temas propios de las dos novelas. Después de explicar y teorizar estos grandes temas, los analizaremos, con la ayuda de una lectura atenta de las dos novelas. Por último, haremos una comparación mencionando las similitudes y diferencias entre cada novela. Todos estos análisis nos ayudarán a responder a la pregunta que estudia este trabajo: ¿qué le debe Pérez Escrich a Murger?

3.1. Hacía una tipología de las novelas

Al leer las dos novelas, es difícil clasificarlas en una misma categoría, ya que tienen características que pertenecen a varios géneros novelísticos. Por un lado, se sugiere que se trata de una novela de aprendizaje; por otro lado, a veces se las compara con una novela

picaresca, como el *Lazarillo de Tormés*; en otras ocasiones, se tendería a calificarlas como novelas costumbristas; y, finalmente, se las podría catalogar como novelas autobiográficas.

3.1.1. El *bildungsroman* o la novela de aprendizaje

Por definición, el *Bildungsroman*, que proviene del alemán y también llamado novela formativa o educativa, es una forma novelística que describe la formación moral e intelectual de un héroe, pero también a menudo su desarrollo físico, psicológico, moral y social. La misma palabra alemana *bildung* significa precisamente formación, capacitación, aprendizaje. El filósofo alemán Dilthey (citado por López Gallego 2013: 63) propone una serie de características relacionadas con este género novelesco. En primer lugar, el protagonista es un joven, generalmente masculino. Además, el protagonista, comienza su educación en conflicto con el entorno en el que vive. Está marcado por los acontecimientos y aprende de ellos. Su maestro es el mundo y poco a poco va integrando las experiencias que vive en su personalidad. Tiene que soportar la oposición entre la vida que ha idealizado y la realidad que tiene que vivir. Por último, este tipo de novela no presenta la muerte del protagonista y suele terminar con un final feliz, o al menos sin causar daños irreversibles al protagonista. La trama gira en torno al viaje espiritual del héroe y no impone una secuencia lógica a los distintos episodios. (López Gallego 2013: 63) Además, si nos remitimos a las teorías de George Lukács (1970) sobre la novela, el héroe del *bildungsroman* es un personaje solitario que busca constantemente el sentido de la vida y se resiste a la sociedad. (López Gallego 2013: 64)

Podemos decir que la novela de aprendizaje es una historia durante la cual el héroe coge forma, llena su perfil con enseñanzas y experiencias vitales, sociales e intelectuales. El protagonista joven, inexperto y “vacío” se llena de vida, más allá de sus creencias de base, de su educación teórica. En el *Frac azul*, observamos a Elías y podemos destacar algunos rasgos de este tipo de relato de formación: es un chico lleno de convicciones e ideales y carente de experiencia y de sentido común. Su aventura madrileña le dará forma en muchos aspectos, sobre todo en el aprendizaje social: viniendo de un pueblo, donde le aplauden por compasión, para ir a la capital, donde debe luchar por sus obras, va recibiendo lecciones de cómo funciona la sociedad en la Babilonia de su época.

Asimismo, las características del *bildungsroman* se pueden encontrar en la obra de Pérez Escrich: se trata de un chico varón que quiere demostrar su valía a su familia y al mundo entero, si cabe:

“La familia es desconfiada... nunca creen que el niño a quien han limpiado las babas... llegue a ser un hombre de provecho” (Pérez Escrich 1875: 35)

Por lo que concierne a Elías, su afán de gloria tiene mucho que ver con la necesidad de enseñar a sus padres sus capacidades, porque si sus padres las ven, las verán también todo el mundo (o eso cree). En este aspecto, se trata enteramente de una novela de aprendizaje: salir del nido, del hogar para llegar a ser mejor, adulto, a pesar de las trabas que encontrará en el camino. Si su reto principal parece ser la fama y el éxito, se trata sobre todo de reconciliar su visión idealista del mundo con la realidad madrileña. El héroe de este tipo de relato se siente inadaptado y tiene opiniones muy drásticas sobre un mundo que desconoce.

La inadaptación a una sociedad demasiado cruel para el protagonista es el tema central de la novela de aprendizaje y también lo es de la obra de Pérez Escrich. Y lo es hasta el final, podríamos decir, ya que el protagonista acaba aceptando sus desilusiones, pero sin quitarse la vida ni vivir un trauma. El *bildungsroman* suele tener un final “feliz”, por lo menos con cierta aceptación de la situación. Se puede comparar con *Candide* de Voltaire, un ilusionado que vive muchas aventuras (a veces terribles) para entender que nada mejor que “cultivar su jardín”. Lo podemos comparar también con Frédéric Moreau de Flaubert en su *Educación sentimental* (1869), novela que pone énfasis en el aprendizaje amoroso de un joven cándido cuya cobardía (o pereza) domina su existencia. Frédéric, ya mayor, contempla su pasado con otros ojos, todo lo que habría podido ser o hacer.

Si Flaubert describió las veleidades amorosas de un iluso y Voltaire las desventuras de *Candide*, Pérez Escrich trata el tema de los artistas, tal como lo hace Murger. Campos distintos, misma problemática:

Lector amigo: El libro que tienes a la vista, tal vez no sea del todo inútil para los hijos de familia, para esos jóvenes de imaginación viva y alma ardiente que, abandonando el hogar doméstico, corren empujados por sus ilusiones, por sus risueñas esperanzas, en busca de un nombre glorioso y de una fortuna, encontrando muchas veces crueles desengaños que acaban por poner la pistola del suicida en sus manos, dejando con su muerte un dolor eterno en el corazón de sus padres (Pérez Escrich 1875: 13)

Siguiendo esta cita, Pérez Escrich sostiene sus palabras porque declara que el artista idealista debe tener cuidado, sí, pero también seguir luchando sin quitarse la vida, sobre todo para evitar más desgracias a sus padres. La constante mención de la familia del artista es un tema

de suma relevancia para Pérez Escrich, ya que considera (desde su perspectiva de hombre mayor) al joven egoísta y desconsiderado hacia aquella.

En cuanto a Elías, una vez un autor reconocido (habiendo renunciado y dejado el frac azul en el fondo de su baúl), se da cuenta de que la vida y la salud de su amada hija (por el honor de la cual marchó a Madrid: “precisamente por mi hija, por esta tierna flor que acaba de nacer a la vida, es por lo que estoy resuelto a abandonar esta tierra, donde nunca seré nada” (Pérez Escrich 1875: 36), declara, movido no solo por su orgullo, sino también por su responsabilidad como padre de familia) es lo más importante y acaba renunciando durante una temporada a la vida madrileña y sus vicisitudes.

La dimensión moral y didáctica de la obra es fundamental en el sentido que toca lo esencial del ser humano: el joven tiene que aprender las normas para no acabar en la calle de la amargura o de la desdicha. Pérez Escrich advierte a sus lectores, y el narrador a Arturo en particular, del peligro de los ideales y del orgullo, y lo hace a lo largo de toda la obra. Se trata, pues, de desilusionar a un muchacho, tal y como Balzac lo describe en *Las ilusiones perdidas* (cuyo título revela parte de ese recorrido de la novela) para Lucien de Rubempré, novela cuyo segundo nombre es (por cierto) *Escena de la vida de provincia*. La novela actúa como la voz de una persona mayor que encauza a un joven que considera irresponsable, novato o estúpido. Pérez Escrich advierte, pues, a los artistas “el subgénero soñadores”, que considera un tipo aparte de hombre del cual opina:

El aplauso y la admiración de sus contemporáneos les fascina; ni piensan en la vejez, ni se ocupan de las necesidades indispensables de la vida. Cuando recuerdan el tiempo perdido es tarde, y exhalando un suspiro doloroso, comprenden en mal hora que mientras ellos se ocupaban en cantar y soñar, otros habían tenido buen cuidado de hacerse ricos con sus sueños y con sus cantos (Pérez Escrich 1875: VI)

Insiste aquí en la voluntad de gloria por encima de la seguridad material y también en la gente deshonrada que encuentra en su camino y que se aprovecha de sus dones artísticos para hacer fortuna mientras ellos mueren de hambre.

La dicotomía de la obra de Pérez Escrich es palpable: parece imprescindible para un joven marcharse del nido para hacerse hombre, pero, a la vez, nada mejor que el hogar “como en casa, en ningún sitio”, con el calor de la familia. Así le dice a Arturo:

Esto siempre puede serte provechoso a tí, Arturo, pues aún estás a tiempo de retirarte a tu pueblo, donde te espera llena de amor y ansiedad, tu buena madre, donde llora por ti, y te encomienda á Dios tu buena hermana. (Pérez Escrich 1875: 621)

He aquí la dimensión paradójica de duda constante y de oscilación del protagonista: haga lo que haga, siempre se encuentra en una postura de insatisfacción.

En cuanto a la obra de Murger, podemos afirmar que el final también posee un deje de novela didáctica. De hecho, Marcel le dice a Rodolphe:

C'est cette captivité qu'il faut rompre, ou nous nous épuiserons dans un esclavage ridicule et honteux.— Eh bien, le passé est passé, il faut briser les liens qui nous y rattachent encore; l'heure est venue d'aller en avant sans plus regarder en arrière, nous avons fait notre temps de jeunesse, d'insouciance et de paradoxe.— Tout cela est très-beau ; on en ferait un joli roman ; mais cette comédie des folies amoureuses — ce gaspillage des jours perdus avec la prodigalité des gens qui croient avoir l'éternité à dépenser — tout cela doit avoir un dénouement. (Murger 1880: 299)

Marcel, este personaje que sacó a Alexandre del apuro permitiéndole quedarse a vivir con él, se da finalmente cuenta de la vanidad de la existencia bohemia. La irresponsabilidad juvenil, acompañada de sus paradojas, ya se fue y las cosas volvieron a su cauce, el río dejó de desbordarse en la orilla para seguir su curso de manera más apacible. “La eternidad para gastar”, es también la toma de consciencia de la mortalidad (cf. las muertes que hay en Murger), la certeza de que el tiempo nos vencerá y que no podemos gastarlo de manera impune. Este es un punto en común con Pérez Escrich, porque el honor del protagonista está en juego:

—Sous peine de justifier le mépris qu'on ferait de nous, et de nous mépriser nous-mêmes, — il ne nous est pas possible de continuer à vivre encore longtemps en marge de la société (Murger 1880: 299)

Vivir sin reconocimiento y en la inadaptación constante ya no les llena y es hora de cambiar de rumbo. Parece ser que la vida bohemia no es la vida real, que es un sueño de niños: “— en marge de la vie presque. —“ (Murger 1880: 299) Marcel, de hecho, reflexiona sobre lo que es realmente la vida y la libertad, después de haber visto muertes y miseria:

La vraie liberté, c'est de pouvoir se passer d'autrui et d'exister par soi-même ; en sommes-nous là ?”. El relevo hacia la vida adulta está justo allí, sumando lo aprendido y

preparandos para el futuro: “la raison est entrée dans mon esprit, avec effraction, si tu veux, et malgré moi peut-être; mais elle est entrée enfin, et m'a prouvé que j'étais dans une mauvaise voie et qu'il y aurait à la fois ridicule et danger à y persévérer. (Murger 1880: 299)

El héroe es tocado por la gracia, aquí la razón, y recobra sus sentidos extraviados en los sueños de gloria pero sin renunciar al arte: “on peut être un poète ou un artiste véritable en se tenant les pieds chauds et en faisant ses trois repas” (Murger 1880: 299), argumenta Marcel tras “une lente et salutaire métamorphose” (Murger 1880: 300). Y, desde luego, después de esta clase teórica, nos viene la práctica en la persona de Mimi que intenta volver a entrar en la vida de Rodolphe, hecho que ayuda al protagonista a aferrarse a su nueva decisión de cambio: “Moi aussi, je veux en finir avec cette fille aux mains pâles” (Murger 1880: 301). Y es lo que pasará, Mimi acabará muriendo y la vida de Rodolphe tomará otro camino.

De hecho, estas dos novelas beben mucho al género de aprendizaje, como también le deben al Quijote esta lucidez última que le hace reconocer que los molinos sólo eran molinos, por muy triste que sea. Rodolphe, Marcel y Elías podrían ser jóvenes Quijotes encauzados a tiempo, sin haber podido delirar hasta morir por sus ideales.

3.1.2. La novela picaresca

Cansinos-Assens, autor y crítico de la bohemia, señala con frecuencia los paralelismos entre la picaresca y la bohemia (Escudero 2011: 140). La novela picaresca se define como "una novela cultivada en los siglos XVI y XVII que, generalmente en primera persona, narra las aventuras y peripecias de un pícaro con una visión amarga y moralmente crítica de la sociedad de la época" (Real Academia Española, s.f.).

Desde el punto de vista temático, los diferentes temas del picaresco pueden resumirse así: su comportamiento moral está predeterminado por su bajeza, que se debe a un linaje vergonzoso, el pícaro es un desecho social, que vive del robo, la mendicidad o el chantaje: está obsesionado por el dinero. A pesar de su subhumanidad ancestral, se representa a sí mismo como un hombre. Con su despiadada lucidez, critica su persona y su destino, cuestiona el código moral y social de la sociedad y los grupos dominantes (Molho 1983: 128-129). El personaje del pícaro evoluciona en el tiempo, vive en un mundo ambiguo y desencantado, lleno de azar y necesidad (que da lugar a las aventuras del personaje). Es imprevisible y

generalmente protesta contra una sociedad rígida y estratificada, un deseo de libertad (Ferrán 1979: 53-62). A todas estas características se puede añadir que la única ocupación del pícaro es la necesidad de mantenerse en un mundo hostil y duro. Pero también, que el pícaro lleva una vida rica en vagabundeo: cambiará a menudo de residencia y de situación (Delrue 2002: 125). Desde un punto de vista formal, la novela picaresca se presenta siempre en forma autobiográfica en la que el protagonista habla en primera persona y cuenta su ascendencia, su educación, sus primeros pasos y su trayectoria vital, constantemente condicionada por un entorno hostil (Alonso Zamora 2002: 15)

En resumen, en el Siglo de Oro español, el pícaro encarna al antihéroe, en el fondo de una banda de héroes con virtudes nobles. En cierto sentido, es lo contrario de un héroe. Sin embargo, será fácil vislumbrar tipos y personajes que comparten estos grandes vagabundos de los siglos posteriores. De hecho, a través de los bohemios, veremos "la reaparición de este tipo de personajes desorientados, sin norte y sin punto de apoyo, que sobreviven en un inconsolable anonimato". (Alonso Zamora 2002: 19)

La novela de Pérez Escrich ha tomado prestado algunos elementos de la novela picaresca española. Se trata de un hombre que deja su pueblo para emigrar a la capital, de una persona que quiere ascender en la escala social, pero que se ve obligado a sufrir precariedades diversas y que no está adaptado a la sociedad en la que vive y la crítica amargamente: si en España todos los que comen del presupuesto se pusieran un sombrero encarnado, las calles de Madrid se convertirían en un campo de amapolas" (Pérez Escrich 1875: 82) juzga con severidad Elías hablando con el conde.

Además, la obra se presenta en episodios individuales que tratan de temas distintos y que sigue las peripecias de un personaje que se asemeja más a un antihéroe que a un héroe. El pícaro huye de su casa en busca de un futuro mejor y debe lidiar con una sociedad cruel que le aplasta y se burla de él; es también el caso de Elías, que abandona Valencia, no tanto por dinero, sino por orgullo, con el objetivo de escapar de la pobreza artística de su aldea. La migración, aunque por razones distintas, es similar: pobreza financiera, por un lado, intelectual, por el otro. En ambos casos, el protagonista quiere cambiar de entorno y mejorar su existencia.

Se deben forjar un camino dentro de una sociedad cruel y materialista en ambas obras. Son objetos de burla y comentarios desagradables: “—¡Sueños, y siempre sueños! Me veo en el caso de repetirte que eres un tonto” (Pérez Escrich 1875: 49), le declara su tío frente a sus veleidades literarias. “La carcajada del tío estuvo a punto de hacer llorar al sobrino” (Pérez Escrich 1875: 49). No olvidemos que el insulto no se queda en la esfera privada y esta escena es digna de la picaresca:

Antes de que Elías tuviera tiempo de dar una respuesta á aquella pregunta, el tío le echó un jarro de agua que lo empapo desde la cabeza á los pies. Esta chanza humorística del dueño de la alquería hizo prorrumpir en una segunda carcajada á los espectadores. (Pérez Escrich 1875: 57)

Menospreciar los deseos del artista es una cosa, otra es hacerlo públicamente. Cabe destacar que, si el pícaro o un “lazarillo de Tormes”, viajan mucho, Elías persiste y subsiste dentro de un entorno más controlado, urbano, y cercado. Su viaje parece más emocional que físico, en cierta manera. Sin embargo, el desplazamiento existe sin duda, sea hacia la madurez o hacia otros pueblos españoles donde el pícaro es testigo de más peripecias.

El deseo de libertad está claramente presente en ambas situaciones: el pícaro busca desarrollarse y escapar de un destino previsible que no augura nada bueno, mientras Elías quiere alcanzar una libertad artística. Vivir en un mundo hostil les trae amargura, tanto a Elías como al antihéroe pícaro, y acaban hablando y enseñando sus aventuras, ya de mayor, para presentar al mundo sus deslices y desdichas. La gran diferencia es que Elías no quiere vivir de manera deshonrada y no quiere engañar a nadie: “No quiero robar el sueldo que me den” afirma al conde (Pérez Escrich 1875: 82) o bien “aunque me llamen mal español, he prometido no comer nunca del presupuesto” (Pérez Escrich 1864: 82) son afirmaciones que repetirá a lo largo de la historia.

En cambio, la característica principal del pícaro es justamente esa: el engaño, la estrategia para sobrevivir en un mundo desagradable. De cierta manera, parten de polos opuestos, ya que se le propone enseguida un trabajo de periodista a Elías, que rechaza por orgullo y honradez mientras sería inconcebible que le propongan un trabajo tan serio a un pícaro, que menospreciaran en seguida por su estatus social.

Allí, donde Elías parte con una ventaja que acaba rechazando por amor al arte, el pícaro no tiene ni tendrá tal oportunidad debido a su clase social demasiado humilde. En este aspecto, el bohemio parece un niño mimado que llega a la vida con muchas ilusiones y oportunidades de cambio (por lo menos es el caso de Elías) cuando el pícaro está aún más marcado por un origen humilde que actúa como un estigma.

El rasgo diferencial más importante en Elías es su tono y sus veleidades moralistas. Allí donde el pícaro quiere sobrevivir aprovechando cualquier oportunidad, Elías quiere triunfar, pero siempre mediante la honradez, y con la certeza de ser una buena persona, cosa que no pretende el pícaro: la frase “no sabría escribir cuatro líneas con sentido común en ese periódico: no siento las doctrinas que él predica” (Pérez Escrich 1875: 83) demuestra el candor de Elías, pero también su honradez y franqueza; virtudes ausentes en el pícaro. Se puede decir que el pícaro ya parece cínico de por sí, mientras que Elías es más bien extremadamente ingenuo. Notemos también que la obra de Pérez Escrich acaba de manera bastante feliz si la comparamos con un final de novela picaresca que no enseña ninguna mejoría en el destino del protagonista.

Más allá de esto, señalemos también que, como ya lo hemos dicho varias veces, que Elías es un personaje ligado y dedicado a su familia cuando un pícaro vive libre como el viento, sin ninguna responsabilidad, cosa que tiene en común con los bohemios de Murger, que se asemejan también al pícaro por sus estrategias de engaño (sobre todo Alexandre) y cierta arrogancia hacia el mundo y una mirada cínica de contemplar el mundo:

Cet oripeau avait été, une nuit de bal masqué, oublié chez l'artiste par une folie qui avait commis celle de se laisser prendre aux fallacieuses promesses de Schaunard, — lequel, déguisé en marquis de Mondor, faisait résonner dans ses poches les sonorités séductrices d'une douzaine d'écus (Murger 1880: 16)

Alexandre miente a ciertas mujeres haciéndose pasar por rico, usando estrategias pícaras. Asimismo, si nos es un verdadero mendigo, persigue a sus amigos para pedirles préstamos que no devolverá jamás. Observemos las palabras significativas como “ruses/ opprimer / pourchassent” que recuerdan el mundo picaresco:

Schaunard avait élevé l'emprunt à la hauteur d'un art. — Prévoyant le cas où il aurait à opprimer des étrangers, il avait appris la manière d'emprunter cinq francs dans toutes les langues du globe, — Il avait étudié à fond le répertoire des ruses que le métal emploie pour échapper à ceux qui le pourchassent; et, mieux qu'un pilotène connaît les heures de marée, — il savait les époques où les eaux étaient basses ou hautes, — c'est-à-dire les jours où ses amis et connaissances avaient l'habitude de recevoir de l'argent. Aussi, il y avait une telle maison où en le voyant entrer le matin on ne disait pas : — Voilà M. Schaunard, — mais bien : — voilà le premier ou le quinze du mois. (Murger 1880: 29)

No olvidemos que otro protagonista es el joven Arturo, personaje importante, ya que la historia se desarrolla para él. He aquí sus impresiones del mundo madrileño que pueden recordar al género picaresco:

Arturo, en su calidad de forastero y de poeta, quiso conocer el inmenso bazar mantenido con el alza y baja de los elegantes de cuarto orden, con el hambre disimulada de los mendigos de levita, con los despojos de los suicidas y los harapos de los pordioseros; bazar donde van a sepultarse las últimas esperanzas de los hijos del infortunio; almoneda sin fin donde se encuentra desde el botón de los calzoncillos de un abogado , hasta el uniforme del caballero sanjuanista; inagotable almacén donde no es extraño encontrar la mohosa espada de algún valiente y pundonoroso militar al lado de la infamadora navaja dé un émulo del Gato ' ; y junto á la pudorosa mantilla de la virgen, la provocativa pamelita de la prostituta. (Pérez Escrich 1875: 15)

Observamos aquí la descripción de la Madrid, de los bajos fondos, de un inframundo lleno de mendigos, criminales y marginados, que se parece al entorno descrito en las novelas picarescas, es decir, extensa de personajes heroicos y nobles que actúan generosamente y con valor.

3.1.3. Literatura folletinesca, costumbrismo y realismo

Más allá de sus aspectos picarescos y didácticos, desde el punto de vista estructural, no cabe duda de que estas dos novelas pertenecen a una nueva categoría literaria y a una nueva forma de publicar literatura: la novela por entregas/folletinesca. Mainer la define como "una novela por capítulos, integrada en una publicación periódica (o vendida como entrega independiente)" (Mainer 2012: 79). Durante el siglo XIX, asistimos al apogeo de una nueva forma editorial que cambiará el destino de la novela.

Todo ello está relacionado con el progresivo desplazamiento de la población del campo a la ciudad, lo que facilita el acceso a la literatura escrita. De hecho, en estos años se produjo un aumento de la sociedad alfabetizada, lo que hizo que la lectura fuera accesible y posible para un gran número de lectores que ya no necesitaban narradores para contar historias de forma oral, como ocurría antes (nos referimos a los juglares, que eran la literatura por excelencia en una época en la que el analfabetismo era elevado). El desarrollo económico y el aumento del nivel de vida permitirán a una gran parte de la sociedad disponer de un dinero extra para adquirir libros. Todos estos factores aumentarán la demanda de lectura. (Eguidazu Palacios 2020: 50). El folletín se convertirá en un género popular y afín a los gustos de la mayoría de la gente con fines estrictamente literarios y estéticos. El éxito comercial tuvo un gran auge y fue motivo de la mayoría de las ventas en este ámbito. Este fenómeno está, pues, estrechamente vinculado al desarrollo de la cultura popular y de masas en el siglo XIX (Santa y Figuerda 2020: 2).

En cuanto a la situación temporal de la novela por entregas, hay que señalar que este fenómeno se difundió primero sobre todo en Francia y conquistó la escena literaria, imponiéndose en todos los periódicos entre 1836 y 1840, con Dumas y sobre todo con Eugène Sue como autores por excelencia (Dumasy-Queffelec 2008: 5). Más adelante veremos que el mismo tipo de publicación fue utilizado por Balzac y Zola. Por otro lado, en España, el periodo en el que floreció la novela por entregas fue alrededor de 1845 y hasta 1868, siendo Pérez Escrich uno de los autores más destacados y prolíficos (Estebañez Calderón 2000: 197). En vista de su éxito en Francia, los españoles imitaron este estilo y lo recibieron, convirtiéndolo en un género literario de moda a mediados del siglo XIX. Se puede decir, por tanto, que el desarrollo de la novela por entregas se produjo más o menos al mismo tiempo en los dos países estudiados, aunque llegó más tarde a España.

A continuación, se va a proceder a destacar las características formales y temáticas de estas novelas. Desde el punto de vista formal, los textos están escritos específicamente para esta modalidad de publicación: estas novelas por entregas suelen ser largas, seducen con suspense, interrupciones programadas, pero también con constantes giros para mantener la atención de los lectores. (Avellaneda 2020: n.p.). Desde el punto de vista temático, es una novela constante de carácter realista, donde abundan las descripciones de espacios y ambientes y donde los personajes son sometidos a un tratamiento esquemático y maniqueo.

La trama es, en general, extensa y complicada. También se señalan los aspectos psicológicos, emocionales y sentimentales de los personajes para satisfacer las necesidades del lector. (Estébanez Calderón 2000: 196-197)

Más adelante, la novela por entregas recurre a diversos temas propios de la estética romántica: veremos una combinación de comedia y tragedia, grotesco y horror, risa y llanto, compromiso histórico y crítica social, drama y pintoresquismo. La representación histórica y social también se consigue mediante el retrato y la puesta en escena de numerosos personajes de todas las clases sociales: la aristocracia, la burguesía y los bajos fondos. La miseria y el infortunio también están representados. La mujer no es olvidada y también juega un papel importante como objeto de deseo o como símbolo de poder. En cualquier caso, siempre hay un héroe al que aferrarse para seguir leyendo. Por último, se observará que existe una gran similitud entre los temas de una telenovela y los temas de los reportajes (prensa y noticias): el destino y la desgracia de los grandes, el crimen, la destrucción causada por la pasión, los cultos nobiliarios, la venganza, el horror, y muchos otros (Queffelec-Dumasy 2008: 12-14).

Las características que acabamos de exponer atestiguan que las dos novelas que aquí comentamos fueron efectivamente publicadas en forma de novelas por entregas. De hecho, desde el punto de vista estructural, son dos novelas muy largas. Aunque no tienen tanto suspense como la mayoría de las novelas por entregas de la época, cabe destacar que cada capítulo tiene un final que hace que el lector quiera leer el siguiente. Responden así a la idea de publicación episódica y al deseo de conseguir un gran número de lectores. Además, ambos están divididos en un número importante de capítulos. Cada uno de ellos tiene una historia o tema diferente, y el hilo conductor de lectura es relativamente complicado. Aquí encontramos los temas principales de las novelas de entrada, así como temas tomados de la estética romántica: nos encontramos con multitud de personajes que representan la clase social de los bohemios, una clase social a medio camino entre la élite y los bajos fondos. De hecho, como desarrollaremos más adelante, los bohemios pertenecen a las categorías más bajas de la sociedad, a pesar de su inteligencia y talento artístico. La desgracia y la miseria forman parte de nuestras novelas.

Entre las constantes temáticas de la novela también aparecerá la descripción de las costumbres de la sociedad, y ni que decir tiene que la tipología de las dos novelas de la bohemia francesa y española no puede analizarse sin pensar en las novelas de costumbres. En

España, como en Francia, esta nueva tendencia editorial está también intrínsecamente ligada al costumbrismo español o a la novela costumbrista francesa. Este tipo de novelas están, por supuesto, marcadas por el realismo. Por definición, la novela costumbrista es una "obra en la que se representan las costumbres de una época" (Larousse, s.f.). De hecho, en este tipo de novela se describe la vida cotidiana de los personajes y su comportamiento, es una novela que se esfuerza por reproducir fielmente las formas de vida de una sociedad, y esto es lo que hacen nuestros dos autores Pérez Escrich y Henry Murger en sus respectivas novelas. La contrapartida española de la novela costumbrista francesa es la novela costumbrista. De hecho, esta literatura clasifica y estereotipa a la sociedad según "arquetipos". El costumbrismo se considera una respuesta a la literatura excesivamente sentimental y es necesario volver a los valores cotidianos, con representaciones de las personas tal y como las vemos cada día, no ficcionalizadas ni idealizadas, tal y como hizo Balzac en Francia. Los costumbristas quieren captar su realidad social tal y como es en la profunda transformación de este tumultuoso siglo XIX (Prioux 2019: 255-258).

Ya en su título, Henry Murger anuncia el color utilizando la palabra "Escenas". Esta misma palabra, que luego sería utilizada por escritores españoles como Mesonero Romanos y sus *Escenas andaluzas*, "describe los usos y costumbres de la sociedad de su tiempo" (Prioux 2019: 252). Ya Honoré de Balzac tituló dos de sus obras, *Escenas de la vida parisina* y *Escenas de la vida privada*. Más tarde, Guy de Maupassant escribirá *Escenas de la vida de provincia*. Ese mismo Balzac introdujo la costumbre de entregar al lector sus escritos por episodios, llamados folletines. De la misma manera, los héroes de Balzac y más tarde de Zola o de Maupassant no son héroes. Propiamente dicho, son gente cuyos defectos interesan al novelista. El realismo rehúsa fomentar la heroicidad y la gloria idealizando a sus personajes. Véanse *Madame Bovary* de Flaubert de la cual el autor quería un relato liso y llano de lo que pasa en una provincia francesa; Emilia Pardo Bazán en Galicia o Narcís Oller en Cataluña. No nos enfrentamos a príncipes que luchan por la gloria, sino a seres humanos con matices entre blanco y negro.

Como hemos visto, el realismo no es un movimiento o una escuela, sino un conjunto de tendencias, una constelación reunida bajo la etiqueta de "realismo". Contemporáneo al romanticismo, se desarrolló durante el periodo romántico. Se definiría como "una tendencia literaria y artística del siglo XIX, que favorece la representación exacta, tal como son, de la naturaleza, los hombres, la sociedad" (Larousse, s.f.). Aunque hemos dado una breve

definición de realismo, sería conveniente, antes de desgranar el realismo en las dos novelas, recordar sus principales características. La corriente literaria llamada realista destaca, por supuesto, por su gusto por el realismo, la descripción detallada de la realidad, la voluntad de representar diferentes tipos de seres humanos en sus contextos.

Uno de los grandes precursores del realismo en Francia fue Honoré de Balzac. Quería explicar el mundo en el que vivía: tomó prestados sus puntos de referencia de las ciencias entonces emergentes, para que le proporcionaran modelos de comprensión de la sociedad, buscó lograr una "clasificación de las especies sociales" (tal y como lo hará Zola unos años después), es decir, la descripción más precisa de todos los grupos sociales, especialmente de las nuevas clases y del hampa. A diferencia de sus predecesores, ya no pretendía mostrar solo la belleza de la sociedad, sino que quería simplemente contar el presente en el que vivía, lo que sería una de las características del realismo. Pretendía conseguir un "daguerrotipo de la realidad", sus textos parecen fotografías con el objetivo de reproducir fielmente la vida tal y como es, de ahí la importancia y meticulosidad de la descripción. (Denis 2017: 53-54)

La novela realista en Francia ha sido representada más tarde por Gustave Flaubert, que ya mencionaremos más tarde, con novelas como *Madame Bovary* y *La Educación sentimental*, protagonista llamado Frédéric Moreau, del cual hablamos por sus puntos en común con Elías, por su ingenuidad y su falta de dotes sociales. Este movimiento literario convivió con el movimiento bohemio durante los siglos XIX y XX. Tanto en Murger como en Pérez Escrich, nos encontramos ante dos novelas marcadas por el realismo. Aunque llegó más tarde que a Francia, el realismo también pasó por España en su camino por Europa. Tendrá las mismas características que en Francia y un movimiento que también estará muy influenciado por los acontecimientos políticos y los cambios en la sociedad. Al hablar de sus autores, pensaremos en Benito Pérez Galdós o Clarín.

Estébanez Calderón propone las características siguientes para hablar de realismo (2000: 216-217): explica que la premisa de la estética realista de los escritores de los que acabamos de hablar es la "verosimilitud". Según él, se trata de una categoría esencial, y determina el desarrollo de la historia, la configuración de los personajes, la técnica narrativa y las características lingüísticas. Los autores imitan la realidad para alcanzar esta confianza en el lector. Suelen describir y caracterizar los personajes, e incluso el lenguaje, sus viviendas y su ropa. Además, generalmente, esta observación y descripción del personaje está precedida

por un narrador omnisciente con un profundo conocimiento de los motivos y mundo interior del personaje. Aquí, podemos decir que ambas novelas, por demás, de cumplir el papel costumbrista, asimismo encajan con el realismo. La forma de describir a los personajes está muy marcada por el realismo, pero igual por la novela costumbrista. Aquí, como podemos ver, no hay ningún deseo de embellecer la realidad: los personajes se representan tal y como son sin ningún deseo estético. De hecho, en el relato de Murger, los personajes, descritos a través de sus viviendas y prendas, lo son también por sus pensamientos, virtudes y defectos y es lo que hará también Pérez Escrich. Las descripciones son detalladas y vemos tanto sus ideas más profundas como lo que piensa de ello el autor omnisciente. La voluntad de ambos autores por describir la realidad “entera” es evidente: no se ahorra al lector ningún episodio desagradable donde hablar de mugre, locura (cf. la madre de Juan en *El frac azul*), la pobreza, las desgracias. No dudan tampoco en desviarse de la trama original para evocar otros asuntos, como hace Pérez Escrich en el capítulo sobre los niños del campo, cuya madre acabará imitando para proteger la salud de su hija. La voluntad del realismo es de enseñar de manera íntegra y objetiva, explicando al lector todas las causas y consecuencias de los acontecimientos, sin tener que leer entre líneas.

3.1.4. Autobiografía y técnicas narrativas

El bohemio no se conforma con encajar en la normalidad, y eso se nota en la forma de sus novelas. Tanto Murger como Pérez Escrich nos muestran, a través de sus novelas, una escritura similar a la de los bohemios: "desarticulada, conmovedora e inestable" (Escudero 2011: 325). El objetivo aquí es demostrar que las dos novelas estudiadas en este trabajo son autobiografías. Para llegar a estas conclusiones, estudiaremos las diferentes instancias narrativas y los tipos de narración en las novelas según el trabajo de Gérard Genette en su *Discurso de la Narrativa*.

A continuación, nos centraremos en los estudios de Philippe Gasparini, en su libro *Est-il je?* que describiremos y aplicaremos a las dos novelas. Finalmente, gracias a los elementos encontrados en el análisis, corroboraremos ese carácter autobiográfico.

En primer lugar, es necesario definir los términos que tratamos aquí: ¿qué es la autobiografía? Según el diccionario de la Real Academia Española, se define así: es la "vida de una persona escrita por ella". (s.f). Sin embargo, hay que tener en cuenta que hay varias

definiciones posibles, pero sobre todo hay características importantes que hay que tener en cuenta a la hora de analizar una obra literaria como obra autobiográfica.

Es importante distinguir entre la autobiografía y la novela autobiográfica, que, aunque son similares, tienen características diferentes en ciertos aspectos. Tomemos la clasificación establecida por Philippe Gasparini (2004: 27). Según él, en la autobiografía es necesaria la identidad onomástica autor-narrador-héroe, también es necesario contar con operadores de identificación, la narración autobiográfica suele ser contractual, y verosímil. Sin embargo, en lo que respecta a la novela autobiográfica, a menudo vemos que la identidad onomástica es a menudo parcial, y que la verosimilitud es a veces ambigua. A menudo nos encontramos con ambigüedades que nos llevan a dudar si la historia es real o ficticia. Si nos fijamos en la verosimilitud de la narración, observamos que la autobiografía tiene un carácter referencial y verificable, incluso natural: sabemos que los hechos tuvieron lugar, mientras que en la novela autobiográfica hay una vacilación, aunque la narración parece bastante natural y verosímil (Gasparini 2004: 30).

En nuestro caso, podemos decir que, en ambos casos, la novela se parece más a una novela autobiográfica porque no nos encontramos con la identidad onomástica entre el autor, el narrador y el héroe que tienen cada una de nuestras novelas. Además, a pesar de que haya muchos paralelismos y pistas con las respectivas vidas de nuestros autores, a veces hay dudas y vacilaciones, aunque la historia parece bastante factual y verdadera. Como menciona acertadamente Gasparini (2004), la novela autobiográfica se definirá, pues, por su ambigua política de identificación del héroe con el autor. Aun cuando el texto sugiere confundirlos, el texto sostiene una cierta verosimilitud, pero también da algunos indicios de ficcionalidad. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, si queremos calificar una novela como autobiográfica, tenemos que realizar un acto de lectura y fijarnos en elementos externos al texto (como el epitexto, por ejemplo). En cuanto a la identidad onomástica, aunque a veces no está del todo clara, es posible identificar la ecuación de identidad onomástica (autor = narrador = autor) por una conexión a menudo oculta entre el protagonista y el autor (Gasparini 2004: 32).

Esta conexión oculta entre el autor y el narrador o el héroe puede hacerse de varias maneras. El autor puede, o bien dar al héroe apodo ligeramente diferente al suyo, o bien utilizar la codificación empleando sólo las iniciales comunes, por ejemplo, o también puede utilizar el anonimato, la consonancia (Gasparini 2004: *passim*). En el contexto de *Frac azul*,

observamos que el héroe principal de la narración, Elías, tiene la misma letra que Enrique Pérez Escrich. Hay que señalar que la identificación del autor no puede hacerse sólo por su nombre, sino que para ello hay que ir más allá del texto. Como nos recuerda Gasparini: "la identidad de cada persona no sólo se define por su estado civil, sino también por su aspecto físico, sus orígenes, su profesión, su entorno social, su trayectoria personal, sus gustos, sus creencias, su estilo de vida, etc." (Gasparini 2004: 45).

Además de la identidad, también podemos hablar de identificación personal. De hecho, cuando un autor describe a su personaje principal o a su narrador como escritor, no es necesario utilizar el paratexto o incluso el epitexto. "Señala ipso facto [...] una coincidencia entre [el autor y el protagonista]" (Gasparini 2004: 52). Es aquí donde aparece principalmente la identificación entre el autor y los personajes. Los personajes que se describen en las novelas se asemejan a los autores en todos los aspectos, ya que, como sabemos por sus biografías, Henry Murger y Enrique Pérez Escrich fueron ellos mismos bohemios, procedían de las mismas clases sociales y experimentaron las mismas trayectorias profesionales. A esto podemos añadir que existe un verdadero anclaje en una realidad histórica precisa y verificable. Observamos, gracias a los estudios de Escudero (2011: 331), un pronunciado gusto por la datación, y diversas referencias a los momentos históricos por los que pasaron los propios autores. Todo esto añade un toque de verosimilitud y autobiográfico a las novelas. Vemos una cierta garantía de verdad.

Además, podemos ver que para calificar una novela como autobiográfica, también podemos referirnos a indicaciones implícitas como la "mise en abyme" (puesta en abismo). Se puede decir que una narración se pone en abismo cuando "el narrador narra la escritura o la narración de otra narración" (Gasparini 2004: 119). Esta "mise en abyme" producirá lo que se denomina "una mimesis de la situación de enunciación", el autor propondrá un comentario sobre la obra que transmite. En nuestras dos novelas, veremos que el narrador-autor se comenta y se cuestiona a lo largo de la novela sobre su trabajo de escritura, sobre la organización de sus ideas, entrega al lector dudas sobre su condición de escritor y sobre sus elecciones de escritura (Escudero 2011: 325)

Más adelante, también podríamos ver indicaciones explícitas como el metadiscurso. Cuando la obra entra en los límites de la ficción y la literatura de referencia, el autor utiliza el llamado mensaje energético. El autor interfiere en la obra para mantener la ficción, para

mantener la referencialidad o para mantener su doble identidad. En la mayoría de las novelas, este fenómeno aparece al principio. Aquí vemos una confusión general, hay cierta incertidumbre sobre el origen del texto. Desde el principio, nos preguntamos por el carácter del narrador. Observamos que, además de la introducción, hay muchas introducciones metadieéticas del autor, que viene a reflexionar sobre su obra o sobre las acciones de los personajes. (Gasparini 2004: 126-128) En la novela autobiográfica, el metadiscurso tiende a ser referencialista, es decir, el autor o portavoz mantiene constantemente la concordancia entre la historia que cuenta y la realidad. El objetivo del autor es convencer al lector de que la historia es verdadera y no una ficción. Esto también da a la historia un toque de ficción (Gasparini 2004: 136).

A primera vista, no hace falta decir que en *El frac azul* encontramos dos tipos de narración, una narración que recuerda a las cajas chinas, en el sentido de que hay una narración dentro de otra, como ocurría también con las *Mil y una noches*. Para referirse a estos dos tipos de narraciones, Genette opta por una terminología diferente: el llamado nivel "extradieético" y el nivel "intradieético" (Valles Calatrava 2008: 221): el nivel extradieético es la instancia narrativa principal, es decir, el lugar donde se encuentra el narrador principal. En este caso, el narrador es externo a la historia. Esto es lo que ocurre aquí con nuestro narrador. La novela se presenta desde el principio como las memorias de la vida de Elías, amigo del autor. Parece que se las cuentan a Arturo, que hace de interlocutor en la historia. El nivel intradieético es el nivel en el que se sitúan los acontecimientos y los personajes narrados. Es el relato enmarcado. Se trata de la historia de Elías vista desde dentro, sus personajes y diálogos, narrados por Pérez Escrich. Ni que decir tiene que este Arturo, que ha venido a pedir consejo, no aparece muy a menudo en la novela. Sólo aparece en los últimos capítulos. Arturo sólo desempeñará el papel de interlocutor.

En Murger y Pérez Escrich, podemos ver un juego que oscila entre el del personaje, el del narrador y el del autor. De hecho, la novela autobiográfica hace uso de los tres modos narrativos principales, a veces tomando prestada una narración en tercera persona, en otras la primera, y a veces incluso hay una confusión entre ambas (Gasparini 2004: 144).

Antes de entrar en el meollo de la cuestión, y de analizar las instancias narrativas de nuestras novelas, convendría explicar con más detalle los diferentes tipos de narradores que existen, según una tipología elaborada por Gérard Genette (1972). Para referirse al narrador

y a la instancia o voz narrativa, utiliza los términos narrador "heterodiegético", narrador "homodiegético" y narrador "autodiegético": al primero lo describe como alguien que está fuera de la historia, que se limita a contarla, pero que no forma parte de ella. El narrador homodiegético, en cambio, cuenta la historia e interviene en ella, siendo a menudo uno de los personajes. Por último, al hablar del narrador homodiegético, también podemos referirnos al narrador autodiegético: se utiliza cuando el narrador interviene en la historia como personaje central o incluso como protagonista (Valles Calatrava 2008: 220). En la novela de Pérez Escrich queda claro desde el principio que la identidad del narrador es "borrosa", pasando continuamente de un narrador heterodiegético a un narrador homodiegético, y en ocasiones podemos hablar incluso de una fusión, lo que confiere a la obra de Pérez Escrich un evidente valor autobiográfico (Escudero 2011: 335).

Hasta ahora nos hemos centrado en la identidad del narrador y en las estrategias de enunciación de las novelas. Del mismo modo, para calificar una novela como autobiográfica, podemos remitirnos, una vez más, a Gasparini y tratar la cuestión de los lugares de la sinceridad. Como autobiógrafo, el narrador se hace cargo de la enunciación y, a lo largo de su relato, asume la tarea de contar lo real. Pretende proteger su libertad de expresión aceptando su discurso hasta cierto punto. Los malentendidos surgen cuando el autor sufre al ser identificado, reducido a su personaje. El autor no quiere renunciar a su condición de novelista y teme ser reconocido, por lo que se recuerda constantemente su función artística. Se niega a toda costa a escribir su autobiografía (Gasparini 2004: 231). Como si el narrador temiera romper el pacto de objetividad, recuerda a los lectores su función de biógrafo en la novela (Escudero 2011: 313). Sin embargo, en el caso de Pérez Escrich, queda totalmente claro que se trata de una novela autobiográfica. Elías es simplemente el doble ficticio del autor. Las últimas páginas de la novela revelan este carácter autobiográfico, ya que completa su narración con un artículo biográfico sobre su trayectoria como escritor, en el que se aprecian similitudes entre el personaje de Elías y Enrique Pérez Escrich (Escudero 2011: 337-338), por lo que podríamos hablar de una confesión.

3.2. Paralelismos e intertextualidad a través de los dos textos fundacionales de la bohemia

El objetivo de este capítulo es doble: por una parte, describir y presentar las principales temáticas de las novelas y analizarlas, y, por otro lado, establecer similitudes temáticas entre nuestras dos novelas. Para compararlas, nos basaremos en la noción de intertextualidad con la ayuda de los trabajos de Genette y Riffaterre. Intentaremos dar nuestra propia definición de intertextualidad, y luego la aplicaremos a diferentes temas presentes en las dos novelas, para establecer o no relaciones intertextuales entre ambas.

Definiremos la intertextualidad como "el conjunto de relaciones existentes entre varios textos (especialmente literarios)" (Le Robert, s.f.). El concepto de intertextualidad ha sido ampliamente explorado y estudiado en la literatura. Como señala Pierre-Marc de Basi (1989: 1), la intertextualidad, nacida del gran renacimiento del pensamiento crítico iniciado en los años sesenta, es hoy una de las principales herramientas de la crítica literaria. Su función es explicar el proceso por el que cualquier texto puede leerse como una integración y transformación de otro u otros textos. Genette, en su libro *Palimpsestos*, define la intertextualidad como "una relación de copresencia entre dos o más textos [...], por la presencia efectiva de un texto en otro" (Genette 1972: 8). Distingue varias formas de intertextualidad: en primer lugar, una forma más explícita y literal que denomina "cita", luego una forma menos explícita que denomina "plagio" y, por último, una forma aún menos explícita y menos literal que denomina "alusión" (es decir "un enunciado cuya plena comprensión presupone la percepción de una relación entre él y otro al que necesariamente se refiere una u otra de sus inflexiones, que de otro modo sería inadmisibles") (Genette 1972 : 8).

Según Martel (2006: 93), "uno de los grandes méritos de Michael Riffaterre, además de subrayar que la intertextualidad requiere el reconocimiento de un lector, es que ha hecho una distinción muy relevante entre intertextualidad e intertexto." Genette matizará su noción de intertextualidad refiriéndose a Riffaterre. Este último define el concepto de intertexto como "la percepción, por parte del lector, de las relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido", la intertextualidad se identifica para él con la literariedad como tal. Añade además que "la intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria. De hecho, sólo produce significado, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, sólo produce significado". (Riffaterre 1980: 5, *apud* Genette 1972: 8-9).

3.2.1. Los espacios de vida y los puntos de encuentro de los bohemios

Para entender quiénes son los bohemios, sus formas de ser y estar, es necesario referirse a la ciudad bohemia por excelencia: París. Miguel Ángel del Arco (2013: 85-88) muestra explícitamente que todos los ambientes bohemios toman sus referencias de París, cuna del movimiento. Esta era la ciudad donde todos aspiraban a vivir. La gente venía de todo el mundo a ganarse la vida, a descubrir la vida literaria. Hay un mundo múltiple y diverso, lleno de calles, barrios y cafés. Tanto en el libro de Pérez Escrich como en el de Murger, los bohemios están en constante movimiento. El Barrio Latino de París era el lugar soñado por los artistas de todo el mundo, que buscaban una vida "elegante, despreocupada y romántica" (del Arco 2013: 85-88), como describe Murger en sus *Escenas*. Los bohemios de Madrid intentaron reproducir este mismo espacio. Se reunieron en la capital y desarrollaron sus propios criterios y características.

Como ya se ha dicho, el bohemio se caracterizará sin duda por llevar una vida azarosa, imprevisible, miserable y volcada en el arte. A menudo incomprendidos, ignorados y no leídos, revolucionarios en sus ratos libres, los bohemios llevarán una vida llena de vagabundeo. (Escudero 2011: 40). El itinerario de estos bohemios es un punto muy interesante para analizar, tanto en las *Escenas* de Murger como en *El frac* de Pérez Escrich. Su universo urbano, entre calles, plazas, cafés y campo, confirmará la actitud errante y vagabunda que les caracteriza. Además, la novela de Escrich se presenta como una "película callejera" (Escudero 2011: 131) de la ciudad de Madrid. Su homólogo parisino hará lo mismo.

El espacio de vida del bohemio es necesariamente urbano. Son, como bien dice Pérez Escrich, "los hijos del genio que, abandonando la paz de sus hogares, parten hacia las grandes capitales en busca de un nombre y una fortuna" (Pérez Escrich 1875: VIII). Además, para los franceses, parece que "la bohemia sólo existe y es posible en París" (Murger 1885: 6). ¿Significa esto que es imposible en las provincias francesas o incluso en el extranjero? Esta cuestión se tratará más adelante. En cualquier caso, se trata de un género fundamentalmente urbano y, por tanto, todos sus espacios vitales estarán vinculados a la gran ciudad, a la capital. Se trata, por supuesto, de París en la obra de Murger, y de Madrid para Pérez Escrich.

La bohemia (tanto francesa como española) se caracteriza por una llamada al otro lugar, un lugar totalmente localizado, aquí, la ciudad. París lleva mucho tiempo inspirando y fascinando a los escritores. Ocupa un lugar privilegiado en las artes y todo el mundo se inspira en ella o va allí a brillar, de ahí su apodo: la ciudad de la luz. Los aspirantes a poetas y literatos viajaron por todo el mundo para vivir en esta "ciudad rebotante, una ciudad llena de sueños" (Baudelaire, "Los siete ancianos", *traducción mía*) con ideales, sueños y la intención de ganarse la vida, y alcanzar la gloria, de hacerse un nombre. Lo mismo ocurrirá con Madrid: es un lugar donde acuden jóvenes artistas, escritores y periodistas de todas las provincias españolas, Madrid es incluso "el sueño dorado del poeta de provincias" (Pérez Escrich 1875: 24). La ciudad representa la cultura, lo intelectual, es donde "reside el genio, donde vive el arte, donde se gana la gloria" (Pérez Escrich 1875: 68). Cabe destacar que los escritores establecen una analogía entre la ciudad y la libertad y el reconocimiento. No es en su provincia natal donde el escritor puede hacer carrera: "solo hay vida literaria en Madrid" (Pérez Escrich 1875: 627). En su provincia natal, el escritor puede alcanzar la fama, pero será mínima comparada con la que podría conseguir en la corte.

Pero al mismo tiempo, la ciudad es una especie de dicotomía en la que se gana o se pierde, una especie de doble o nada, una apuesta que consiste en elegir entre renunciar a un juego o apostar todo lo que se tiene, a riesgo de perderlo todo. De su ciudad a París, el poeta abandona su tierra natal, se exilia voluntariamente, lleno de ilusiones. Esta ilusión pronto se convierte en desilusión una vez que llega a Madrid: el autor utiliza la metáfora del famoso monstruo Leviatán para referirse a esta ciudad/metrópolis: "Madrid es el Leviatán del libro de Job: todo lo traga, todo lo destruye, todo lo devora" (Pérez Escrich 1875: 27). La ciudad se consideraría un infierno si no sabes hacerte un nombre. También se asocia a la imagen de una cárcel: una vez que se entra en ella, es difícil salir, el escritor está preso de su pobreza y su única salida es el triunfo. Su búsqueda de la gloria será, pues, perpetua y característica del bohemio.

Espacio urbano, dijimos. Sí, pero ¿cuál? En nuestras dos novelas abundan los espacios urbanos: la calle, las buhardillas, los cafés. Como sabemos, la bohemia se ha opuesto a menudo a la burguesía, y esto también se aprecia en sus espacios vitales. El primer lugar por explorar es donde los bohemios pasan la mayor parte de su tiempo, sus pisos - y especialmente sus áticos, comúnmente llamados "mansardas", buhardillas - son muy populares en las capitales francesas y en Madrid. Las escenas de bohemia que analizamos no tienen lugar en

las mansiones de los ricos, sino en barrios de chabolas o buhardillas destartaladas que reflejan la vida azarosa y pobre de sus ocupantes.

Si nos fijamos en el cuadro de la bohemia de Puccini, nos damos cuenta de su escenario en el ático, lugar del mito de la vida bohemia y prueba de su resistencia. Además, el ático también se considera un lugar privilegiado para desarrollar la imaginación, es propicio para la creación. La sede de la bohemia se opone al entorno burgués porque no se concibe en una perspectiva de estabilidad: la vida bohemia está marcada por la inestabilidad y la movilidad, lo que crea bohemia y obliga a adaptarse a un modo de vida itinerante y casi nómada. Las imágenes del pájaro y del nido son numerosas: esta alegoría contribuye a acercar la bohemia a una criatura humilde y libre. Los áticos, situados a menudo en los pisos superiores de los edificios de la capital, pueden compararse con un nido de pájaros. Además, Châteauredon en "Paris bohème" (citado en Glinoyer 2018: 150) dice que la bohème "no [se aloja], [se] posa". El bohemio suele estar "encaramado" en su rama esperando los buenos tiempos con un humor alegre, a menudo un poco triste, haciendo bueno el fracaso (Glinoyer 2018: 149-151).

Más allá de este cliché, también señalamos que estas casas son al mismo tiempo el lugar donde nuestros personajes, franceses y españoles, intercambian amor y amistad. Es un espacio de – en palabras de Glinoyer – “desocialización parcial”. Es como una barrera natural contra los depredadores. El ático es propicio para el amor, los sueños y la creatividad. Sustituye el vientre de la familia por el hogar, convirtiéndose en el refugio de una sociedad protectora para una vida de creatividad, amor y amistad. En este interior, los bohemios, aunque a menudo están solos, también viven allí con sus amigos y amantes. (Glinoyer 2018: 158). Aquí está el ir y venir informal de Musette o Mimi con Marcel y Rodolphe en *Scènes de la vie de bohème*, las buhardillas son también el lugar de la generosidad de Enriqueta al prestar su modesta habitación en *El Frac Azul*. La vida bohemia está hecha de compartir, de ir y venir sin compromiso (especialmente en París). También significa encontrarse con amigos que no tienen otra cosa que hacer que cultivar la amistad o buscar las oportunidades de la vida.

Elías vive en su pequeña buhardilla con "un catre de tijera, un colchón ético, una mesa semilimitada" (Pérez Escrich 1875: 72). El espacio vital es estrecho y miserable. Esta vida no tiene pretensiones, a diferencia de la ropa, que es un elemento importante de la vida bohemia,

de la que nos ocuparemos más adelante. Observaremos una referencia del autor al filósofo Diógenes, símbolo de la pobreza. Esta referencia es frecuente e importante en el libro:

Diógenes el Cínico ... tenía como únicas posesiones un barril, un cuenco y una linterna [...] tengo dos pesetas, un traje elegante y una buhardilla. (Pérez Escrich 1875: 73)

En efecto, Elías tiene mucho en común con el filósofo griego: ese deseo de autosuficiencia, esa alabanza de lo indispensable, esa arrogancia hacia los ricos y poderosos, ese afán de virtud. Sin embargo, donde el griego abraza plenamente un estilo de vida natural (como el de los perros) desprovisto de lujos, nuestros bohemios aspiran al éxito, aunque Elías no quiera rebajarse a ello: "Sé sufrir, esperar, luchar; pero nunca me degradaré" (Pérez Escrich 1875: 306). Hay un fuerte oxímoron aquí, ya que su espacio vital cuenta cómo viven los bohemios, llenos de amargura (con clara referencia en la calle a la amargura de Elías), mientras que su ropa cuenta cómo les gustaría ser.

La historia del arte y la literatura en el siglo XIX parecen inextricablemente ligadas a la vida de los cafés en toda Europa (Lypaczewskaya 2012: 207). La historia del café parisino está estrechamente enlazada a la construcción de la mitología bohemia. (Glinóer 2018: 174) En los movimientos artísticos del siglo XIX hay una tendencia a la unificación, una tendencia al progreso y un supuesto rechazo de los principios académicos. De hecho, a lo largo del siglo XIX, el artista se liberó de su percepción establecida del arte, una academia vista como un lugar cerrado. Los artistas que rechazaban esta organización formal buscaban lugares donde poder exponer sus ideas, observaciones y experiencias de vanguardia (Lypaczewskaya 2012: 211). Como lugar para comer y beber, pero también para calentarse durante el duro invierno, lugar para socializar y divertirse, el café es un espacio de debate estético, al que se unen un escritor, un pintor y otros artistas del siglo XIX (Vignerón 2012: 54).

Tanto en París como en Madrid, el gran punto de encuentro por excelencia de estos jóvenes encaprichados con la ilusión es el café o la taberna. Ricardo Baroja, en su libro *Gente del 98*, decía que:

La verdadera morada era [el café]. El café era el lugar de trabajo de los escritores, el taller de los pintores. De tarde en tarde, iban de un café a otro para colgar artículos, versos y monografías. (Esteban 2017: 157)

El café era un elemento básico de la vida bohemia parisina. Al principio era un simple lugar de encuentro, pero pronto se convirtió en un hogar bohemio. El lugar donde se esbozaron todos sus planes de vida. Era otro refugio donde los amigos de dentro se quedaban hasta altas horas de la noche. El café cumplía varias funciones, como lugar de descubrimiento para los jóvenes bohemios de provincias que acudían a la capital. Frecuentado por cafés y tabernas, era "el centro neurálgico de la bohemia", mencionado de forma destacada en la novela de Enrique Pérez Escrich (Escudero 2012: 187-188).

El café suele ser el lugar de trabajo favorito del bohemio, donde encuentra inspiración, un ambiente acogedor y cálido, un lugar proclive a la reflexión. El trabajo de los bohemios refleja poco a poco la imagen del lugar, ya que trabajan con prisa y entusiasmo. (Escudero 2012: 189). Pérez Escrich describe el café de Minerva, en la calle Atocha, como "un punto de encuentro de puñados de estudiantes, gente de buena voluntad que ha agotado la paciencia de un pianista condescendiente" (Pérez Escrich 1875: 137). Henry Murger habla del café Momus "donde los cuatro mosqueteros habían sido apodados" (Murger 1880: 125, traducción mía), refiriéndose al grupo de artistas que persiguen a los clientes, pagan a su antojo y deambulan libremente, con sus habituales comentarios, discusiones, juegos y andanzas.

El café es el lugar donde nace y muere la vida bohemia, pero también un lugar de sufrimiento. El bohemio golpea allí su "bazo y su alma". El lugar es propicio a las tragedias existenciales de la bohemia. El bar como lugar de encuentro tiene aquí una importancia considerable: estos chicos, que apenas tienen una silla para sentarse en sus respectivas buhardillas, solo pueden sentirse como reyes en las tabernas. Es un lugar donde pueden dedicarse únicamente a sus placeres y artes, un lugar donde intercambiar ideas y armarse de valor sin pasar frío ni hambre. El bar como espacio que les permite por unos momentos saltar a otra clase social y olvidar su precariedad. (Escudero 2011: 136-137). Es el lugar donde se exponen el vicio, el libertinaje y, de forma más realista, el desorden económico (Escudero 2012: 192-193). En resumen, el café es un reflejo de la vida bohemia: "literario, ruidoso, inquieto, solitario, animado, lugares de paso, de espera, de encuentro, lugares fugaces de exposición de la indigencia del bohemio". El café es "el hogar de la bohemia". (Escudero 2012: 195)

3.2.2. El aspecto físico de los bohemios

Los bohemios siempre han sido descritos como personas con un aspecto físico aleatorio, diferente y caricaturesco. Desde París hasta Madrid, se distinguen del resto de la sociedad. Los españoles de la bohemia de finales del siglo XIX se les conocía siempre por un estilo de vestir diferente, que era una verdadera marca de identidad entre ellos y claramente susceptible de sátira (Escudero 2011: 74). Manuel Aznar Soler (*apud* Escudero 2011: 75) decía que su vestimenta podía considerarse un acto artístico. A través de esta singularidad sartorial, el bohemio muestra su ardiente deseo de escapar de la uniformidad social. Este deseo de marginarse y de oponerse a las costumbres burguesas es claramente visible. (Escudero 2011: 75).

Como sabemos, el bohemio es un personaje víctima de una maldición. Esta maldición se nota en el constante fracaso del bohemio en su proceso de consagración como autor (Saint Amand 2018: 17). En la novela de Pérez Escrich, entendemos a lo largo de la lectura que es el frac el responsable de esta maldición. Se podría llegar a comparar el frac con una verdadera "piel de gallina" para el bohemio, ya que es el objeto asociado a su fracaso. Además, cabe preguntarse si no se ha hecho a propósito: el propio título de la novela, utilizando el objeto de la desgracia ("el frac azul"), hace referencia al fracaso: por consonancia, "el frac azul" rima con la palabra "fracaso".

El frac de Elías y de Arturo es el elemento añadido que les identifica con los bohemios, y, por lo tanto, con la pobreza. Su elegancia de "dandi" excéntrico se pone de relieve gracias a esta prenda. Es también, y sobre todo, el lazo que les une a esta vida azarosa: "el frac azul comienza a ejercer sus fúnebres influencias en tu individuo" (Pérez Escrich 1875: 18). Para un bohemio, renunciar a su ideal del amor al arte, con este voto de pobreza y de miseria, equivale a renunciar a sus creencias más arraigadas. Tirar el frac es la renuncia a sus ideales de juventud. Es necesario, pero doloroso, ya que aferrarse al pasado y a su orgullo es perjudicial: "En su aspecto desencajado se adivinaba al futuro suicida, al hombre que, cansado del peso de la existencia, se dispone a buscar el descanso eterno en brazos de la muerte" (Pérez Escrich 1875: 21). En efecto, seguir en el camino del rechazo al compromiso, como lo hace Elías la principio, puede llevar al suicidio: "No es lo peor el drama, sino que el poeta viste frac azul y pantalón negro, y ese es el traje de los mártires y de los suicidas" (Pérez Escrich 1875: 93).

El frac actúa aquí como un símbolo de rechazo a la vida materialista que tanto critican los bohemios. Es un panegírico al arte, un elogio de este ideal de vida que acaba consumiendo a los artistas. Así advierten a Arturo: “el frac azul va a ser causa de tu ruina; te lo he dicho muchas veces” (Pérez Escrich 1875: 19). La influencia del frac es tal que Elías lo quiere conservar una vez alcanzada su meta:

Elías ya no era el pobre poeta inédito, el bohemio literario, al autor novel que luchaba a brazo partido con los obstáculos que por todas partes le presentaba el infortunio. Su posición había cambiado notablemente; tenía un nombre en la república de las letras, un porvenir en la literatura, las empresas teatrales le pedían sus obras y los editores le prestaban a cuenta de ellas cantidades de importancia. El horrible frac azul yacía en el fondo del cajón de una cómoda, como un recuerdo histórico. (Pérez Escrich 1875: 219)

Lo conserva, pero en recuerdo de un ejemplo a no seguir, para no olvidar su testarudez y su irresponsabilidad. Este objeto hace de puente entre la vida de ayer y la de hoy, entre sus sueños y la realidad.

Esa “cruz del infortunio” (Pérez Escrich 1875: 17), esa maldición se puede relacionar con un objeto muy significativo de una obra de Balzac, *La piel de zapa* (1831), donde un joven (Raphaël de Valentin) compra una piel que le dará poder, pero le quitará años de vida. Ese poder no es, por supuesto, del mismo tipo que el frac, pero actuará también como una maldición, aunque Elías y Arturo se dieron cuenta antes de la “fatalidad” (Pérez Escrich 1875 : 17). Se puede decir que el frac se asemeja a un objeto que trae consigo la responsabilidad del protagonista en su destino, siendo una prenda vinculante a la cual debe renunciar para ser adulto. Podríamos avanzar que es un objeto didáctico en este sentido, como el peluche de los niños, la lámpara de Aladino, la piel de Raphaël; su abandono marca que el personaje alcanza la madurez.

De la misma manera, en Murger, a Rodolphe y Marcel les cuesta deshacerse de los accesorios de Mimi y Musette, aunque sepan que es necesario cambiar de vida. Así se vigilan el uno al otro a ver quien tira los objetos de su amante:

Et, profitant d'un moment où il croyait n'être pas aperçu par Rodolphe, — il glissa le bouquet dans sa poitrine. — Tant pis, c'est plus fort que moi. Je triche, pensa le peintre ; — et comme il jetait un regard furtif sur Rodolphe, il vit le poète qui, arrivé à la fin de son autodafé, — mettait sournoisement dans sa poche, après l'avoir baisé avec tendresse, un petit bonnet de nuit qui avait appartenu à Mimi. (Murger 1880: 302)

Decir adiós al pasado no es tarea fácil y esos objetos acabarán probablemente en sus baúles de los recuerdos, como el frac de Elías en el suyo. Podríamos sugerir que estas dos amantes de los parisinos tienen un fuerte punto común con el frac azul de Elías, ya que estas relaciones amorosas azarosas, este libertinaje es visto, finalmente, como una maldición, al igual que el frac. En efecto, acaban considerando sus relaciones sentimentales como una esclavitud:

Cela tient à ce qu'au lieu de chercher franchement l'oubli nous faisons des choses les plus futiles des prétextes pour rappeler le souvenir—cela tient surtout à ce que nous nous obstinons à vivre dans le même milieu où ont vécu les créatures qui ont fait si longtemps notre tourment. (Murger 1880: 299)

Mimi y Musette representan, como el frac, el modo de vida desaliñado y bohemio, son a la vez pasión y tormento: “je dis que nous ne devons plus ni l'un ni l'autre songer à ces créatures, que nous n'avons pas été créés et mis au monde uniquement pour sacrifier notre existence à ces Manons vulgaires” (Murger 1880: 300).

Además, por analogía, al igual del frac para los bohemios madrileños, la prenda favorita de los parisinos, muchas veces mencionada por Murger, es el “paletot”, palabra utilizada también por Arthur Rimbaud en *Ma bohème* (“Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ; Mon paletot aussi devenait idéal”). Esta prenda es, para los parisinos, una marca de identidad, un símbolo de su existencia inestable: “vêtu de cet immortel paletot” (Murger 1880: 299). Al final también, Rodolphe y Marcel se dan cuenta de que “il ne suffit pas de mettre un paletot d'été au mois de décembre pour avoir du talent” (Murger 1880: 299) y abandonan sus sueños bohemios. Como el frac, el paletot no puede contemplarse en una existencia estable y burguesa: “Il nous est presque impossible, vous devez le comprendre, d'entrer en vareuse et en paletot sous les lambris somptueux de cette résidence” (Murger 1880: 150) porque es simplemente un elemento perturbador, fuera de lugar y un marcador social muy significativo. Si el artista bohemio es visto, tanto en Madrid como en París, como una mancha entre los ricos y hombres de provecho, el frac o el paletot (y también las mujeres frívolas) destacan negativamente y son objetos de repulsión o de provocación.

3.2.3. La vocación del escritor bohemio: ¿su *vía crucis*?

Resulta interesante que uno de los lugares donde se desarrolló la literatura bohemia fuera Montmartre. Según su etimología, Montmartre es la "montaña de los mártires". El bohemio, tanto en su psicología como en su forma de ser y en su trayectoria profesional, es también un mártir. Continúa con su trabajo perseverante para hacerse un nombre, para ser reconocido en la escena literaria. Como dice claramente Pérez Escrich: "Sólo a través del martirio se alcanza la gloria" (Pérez Escrich 1864: 336). Aquí, hablar de martirio es sin duda una referencia a la religión. Y, de hecho, se podría analizar la trayectoria de este hombre desde una perspectiva religiosa. Sin embargo, la figura del martirio acaba muriendo por la causa, como Jesús y los santos de la Iglesia Católica, después de haber llevado su cruz. No es el caso de nuestros parisinos y madrileños que, a pesar de haber pasado por un *vía crucis* de miseria y precariedad, acaban dándose cuenta de la inutilidad de su agitada existencia y dejan de ser mártires de la causa artística.

Murger calificó la bohemia como una etapa crucial en la vida artística: "Hoy como ayer, todo hombre que se introduzca en las artes, sin otro medio de existencia que el propio arte, se verá obligado a pasar por los caminos de la bohemia" (Murger 1880: 6, traducción mía). Al escuchar la palabra "crucial", se puede hacer una analogía directa con la cruz, el camino de la cruz, y es que muchos autores (entre ellos Wagneur 2011: 2 y Escudero 2011: 89) han establecido un paralelismo entre el paso de la bohemia y la práctica del arte en sentido estricto al camino de la cruz de Cristo. "La bohemia es un calvario forzado, un verdadero *vía crucis* del artista en busca de una autenticidad, de una verdad, de un estilo, de una identidad propia" (Escudero 2011: 89).

Más adelante, aunque el bohemio busca la fama a toda costa, no aspira a hacerse rico: su carrera es tumultuosa y sigue siendo, en la práctica, pobre durante toda su vida. Al igual que Michels (2014: 9), diríamos más bien que en el bohemio vemos una creciente sed de certeza, de seguridad, de darse automáticamente dinero a fin de mes para mantenerse. Así, el deseo de una posición estable, incluso en el comercio o la industria, se convierte a menudo en la última esperanza de todos estos náufragos tímidos, débiles, frustrados e incomprensidos. De hecho, el escritor o el poeta viven de trabajos esporádicos y préstamos. Como bien menciona Escudero (2011: 123), casi se podría comparar el duro trabajo de la bohemia con la prostitución, ya que, de alguna manera, "prostituye" su capacidad de escribir y su arte, aunque

sea renunciando a lo que ama, sólo para comer. Ante su desesperada situación, los bohemios tendrán que recurrir a otras actividades que no sean la convocatoria de poetas para suplir su falta de ingresos, lo que implica en cierta medida el abandono de sus ideales iniciales. Así, encontraremos a muchos bohemios trabajando como periodistas, traductores e incluso funcionarios (Álvarez Sánchez 2003: 10).

Para ir más lejos, antes que Escudero, Aznar Soler utiliza la palabra 'poetambre' (Aznar Soler 1981: 9 *apud* Escudero 2011: 123), que proviene de la contracción de la palabra poeta y hambre: el poeta es un 'muerto andante', acepta cualquier tipo de trabajo literario o de ocio para remediar su pobreza. Sin embargo, a diferencia de lo que se entiende comúnmente por prostituta, que a menudo se desvaloriza, no consideramos que la figura de la prostituta artística sea degradante porque el autor sigue escribiendo, sigue soñando y finalmente sale de este círculo vicioso y se hace famosa. Deja oficialmente el mundo oscuro y entra en la luz. Este hecho tiene relación directa con lo que hemos mencionado anteriormente sobre que el vía crucis del artista bohemio está totalmente en consonancia con la religión: el vía crucis de Cristo es el paso de su vida a su muerte, o más bien a su renacimiento. Deja un mundo para unirse a otro. El bohemio llega a la ciudad en busca de la fama como un joven e iluso escritor, atraviesa este camino de la cruz, lleno de trampas, para llegar al renacimiento de su vida, a su objetivo final: ser conocido.

Esta búsqueda constante de identidad se encuentra en el arte y se amplía en la medida en que "estos escritores se sienten y actúan como verdaderos proletarios intelectuales" (Esteban 1998: 10). El resultado del proletario intelectual no es más que la pobreza, o la vergüenza social y la decadencia de lo superfluo: psicológicamente, generan resentimiento y amargura (Michels 2014: 9-10). Como se ha mencionado anteriormente, se ve claramente la relación entre la bohemia literaria y el Lumpenproletariado de la literatura. Este término fue acuñado por Marx y Engels para identificar a los trabajadores de la industria hasta que esta decide prescindir de ellos, y este trabajador, carente de otra cualificación, cae en la marginalidad, la mendicidad, la delincuencia o la prostitución. El lumpenproletariado es el proletario que ya no trabaja.

En el siglo XIX, con la revolución industrial, la industria ofrecía trabajos que no requerían cualificación. Un proletario, a diferencia de un profesor o un agricultor, es una persona que no necesita formación alguna para realizar su trabajo porque la labor industrial

no lo requiere al tratarse de tareas básicas. Cuando este trabajador deja de ser un miembro importante en la cadena de la industria a la industria y se encuentra en las calles, no tiene capacidad para adaptarse al mercado de trabajo, por lo que se ve empujado a la marginalidad. Es por eso se podría definir a los bohemios como el lumpenproletariado de la literatura. Su modo de vida se acerca a menudo a la mendicidad o a la delincuencia. Muchos escritores bohemios pedían dinero, indirectamente. Además, en la bohemia española existía la idea de "sablear", es decir, pedir dinero prestado a alguien sin intención de devolverlo. Ganar dinero de forma arriesgada también se observa en Murger, donde todo se tuerce muy rápidamente, ya que los personajes "se ganan la vida" por medios dudosos: (cita), a veces de forma poco gloriosa u honesta. En un pueblo no hay bohemia porque hay trabajo, hay menos mendicidad. En una ciudad es más fácil caer en la pobreza. (Ceballos 2021, s.p. *apud* Aznar Soler 1981: 9 y Ceballos 2021: 88) En efecto, el bohemio se distingue por su pobreza, su rechazo a la autoridad y sus dificultades. Es un ser rechazado por la sociedad. Es diferente, se opone, se distingue y no se adapta a su tiempo. (Escudero 2011: 121)

Durante el siglo XIX se produjo una ruptura entre el escritor y su público. (Glinoyer 2018: 53). Théophile Gautier decía que los bohemios "se movían por el amor al arte y el odio a los burgueses" (Glinoyer 2018: 54). El movimiento artístico bohemio, aunque no tan alejado del movimiento burgués, se dedica al culto del arte, el arte es su propia religión, es una pasión que impulsa a los protagonistas a seguir su lucha. El escritor y el artista a gran escala se unen en el siglo XIX en ese culto al arte, que es también la elección de una aristocracia de artistas. Esta aristocracia rompe con la sociedad burguesa gracias a la pureza de su vocación y al sacerdocio artístico al que se compromete a pesar de todas las contingencias. A los hombres de letras les gusta verse en la figura del artista. El bohemio, porque reivindica su vocación y vive la vida de artista con pasión, representa bien esta identificación. (Glinoyer 2018: 71) Puede que no sean burgueses en sus medios, pero sí en su arte. El bohemio aparece constantemente, pero es sobre todo perezoso: no crea, porque prefiere llevar una vida dedicada a los cafés y otros entretenimientos, y, por lo tanto, no puede llevar el estandarte de un auténtico apartamento de artista. (Glinoyer 2018: 72)

En esta continuidad también se aprecia un cambio en el mercado de la escritura en el siglo XIX. Durante este siglo, las obras literarias se volvieron más populares a medida que aumentaban los índices de alfabetización. La lectura se convirtió en un hábito y los libros pasaron a ser el centro del consumo masivo. A medida que aumentaba el número de títulos y

la circulación, la novela se hizo con una parte importante de las ventas en detrimento del teatro y la poesía. A partir de ese momento, la producción literaria se sometió a diferentes estrategias en función del público al que se dirigía y de los beneficios económicos que esperaba el editor. (Denoël 2006, s.p.)

Por lo tanto, nos encontramos con dos tipos de escritores: los escritores de éxito y los escritores sin éxito, miserables y rechazados, como los bohemios. Este es un punto interesante para analizar en la novela de Pérez Escrich. Como vemos en *El frac azul*, una vez alcanzada la fama, el escritor se retira al campo y comienza a escribir novelas, la literatura reservada a los escritores famosos, a la élite literaria. Escribir novelas marcó el final de la miserable vida artística de Elías. Así, vemos que el énfasis de la novela en el éxito y el alejamiento de la capital son dos pasos paralelos en la carrera bohemia. (Escudero 2011: 128-129)

Cabe destacar también que la novela de Murger sigue esta pauta: es una novela, género en auge en aquel momento, concebida para ser publicada como un folletín, es decir, por episodios (definir el folletín). Nos recuerda al escritor Honoré de Balzac que vivía una vida bohemia al margen de sus contemporáneos, con un ritmo de trabajo muy diferente al de un trabajador común y que intentaba vivir de lo que escribía, manteniendo a sus lectores en vilo con sus tramas y episodios. ¿Sería, pues, la novela el fin del vía crucis del bohemio, tal como Murger y Pérez Escrich lo ejemplifican con sus vidas y trayectorias?

Llegados a este punto, creemos conveniente definir la novela o género novelístico: se trata de una “obra de imaginación en prosa, bastante larga, que representa en su entorno a personajes, considerados como reales, y da a conocer su psicología, sus aventuras y destino” (Larousse, s.f.). El género novelístico ha permitido a muchos autores darse a conocer porque se le consideraba un género popular, al contrario de la poesía o del teatro. La novela se convirtió en un género popular para la “masa” y resulta significativo que Elías haya elegido este género para prosperar y haya abandonado el teatro que tanto amaba. Puede que la novela haya sido para él un compromiso entre sus ilusiones de juventud (el teatro puro y duro) y la edad adulta (la novela), conservando así una carrera literaria pero más exitosa. Cabe mencionar que, tanto Murger como Enrique Pérez Escrich vivieron una trayectoria literaria semejante.

3.2.4. La psicología y forma de ser del bohemio

Pérez Escrich, al definir la filosofía bohemia, también está caracterizando los perfiles de los artistas.

El aplauso y la admiración de sus contemporáneos les fascina; ni piensan en la vejez, ni se ocupan de las necesidades indispensables de la vida. Cuando recuerdan el tiempo perdido es tarde, y exhalando un suspiro doloroso, comprenden en mal hora que mientras ellos se ocupaban en cantar y soñar, otros habían tenido buen cuidado de hacerse ricos . El novelista, el autor dramático, el pintor, el músico, el artista, en fin, que vende la vida de su inteligencia, corre peligro de languidecer, como Ovidio, en el último tercio de su vida, ó ser atropellado por el coche del mismo que compró sus obras. Esto lo saben muchos y lo evitan pocos con sus sueños y con sus cantos. (Pérez Escrich 1875: VII)

Tal y como afirma Escudero (2011: 97), es mejor hablar de itinerario psicológico, ya que la existencia del bohemio, contemplada como un vagabundeo, es concebida como un itinerario, sensato o insensato. El bohemio se mueve, aunque no viaje; se desplaza y se asemeja así al vagabundo (un tema que ya ha sido tratado en los espacios de vida bohémios, vid. capítulo 3.3.1.). Sin embargo, si se mueve físicamente por la ciudad, va avanzando también psicológicamente, y esta inestabilidad hace que su perfil sea un poco borroso. Es difícil tomar una foto a alguien en perpetuo movimiento, y ese sería el caso de los bohemios.

Rimbaud escribió en su poema “Ma bohème”: “Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course des rimes (...) que d'amours splendides j'ai rêvées!”, el bohemio es ante todo un personaje con sueños notables y valiosos. Pérez Escrich lo representa perfectamente: “Los sueños de la juventud tienen siempre un horizonte de color de rosa”. (Pérez Escrich 1875: 73) Elías es, ante todo, un soñador cuya primera característica es la inconsciencia, aparentada a la buena fe y a las ilusiones, “Mi pensamiento constante, mi sueño eterno, mi única ambición, se reduce a alcanzar un nombre en la república de las letras; quiero ser autor dramático” (Pérez Escrich 1875: 81). Escucha mucho su sueño y sus deseos, no permite que la sociedad le imponga un modo de vida rutinario, aburrido y poco creativo. Asimismo, se niega a aceptar un trabajo por el cual no sentiría vocación, pareciendo a veces negándose a escuchar la voz de la razón. No escucha a nadie, a pesar de los consejos del conde, y este intenta hacerle entrar en razón: “hablemos, no como poetas soñadores, sino como hombres positivos” (Pérez Escrich 1875: 83), palabras que demuestran también el hecho de que no se respetan las ilusiones de la juventud.

Solo siente, cuando no vive en el mundo lunar (de hecho, los bohemios suelen ser más nocturnos que diurnos). No es el ser racional de Descartes “Pienso, luego existo”, sino más

bien “Siento, luego existo”: “Soy joven, mi corazón me dice «¡Adelante!» y quiero seguir sus impulsos”. (Pérez Escrich 1875: 46)

Las palabras de Rimbaud son muy acertadas: “Petit Poucet rêveur” (que traduciremos “Pulgarcito que sueña, desgranaba a mi paso”), colocando a este personaje como un enano ciego lidiando entre adultos materialistas y concededores de las reglas sociales. “A mí no me ha gustado nunca la gente que sueña con los ojos abiertos” (Pérez Escrich 1875: 48), afirma su tío, a quien pide dinero. Esta misma ceguera le impide avanzar en el camino de la vida social madrileña y le hace objeto de burla.

Los bohemios “ni piensan en la vejez, ni se ocupan de las necesidades indispensables de la vida” decía Pérez Escrich (1875: VI). Esta actitud soñadora trae consigo una despreocupación que se califica de feliz porque recuerda mucho la infancia. Son seres inmaduros que tienen cuerpos de hombres con mentes de niños, quieren que el mundo sea tal como lo han decidido, sin pensar en compromisos o negociaciones. Se parecen a la cigarra de la fábula de Jean de la Fontaine que canta tanto que no almacena nada. Sin embargo, la hormiga le recuerda que: “Para que exista con salud y robustez, nuestra humana máquina no basta con alimentar de poéticas ideas la mente; es preciso también ocuparse del estómago.” (Pérez Escrich 1875: 83).

Elías es un iluso: “era un inocente, en cuya imaginación se hallaban vivas todavía las necias preocupaciones de provincias. Pobre átomo perdido, o por mejor decir, arrojado a la ventura en medio de aquel inmenso mar humano” (Pérez Escrich 1875: 70). Abunda con “ingenuidad inconveniente” (Pérez Escrich 1875: 78) No sólo se cree que el actor va a presentar y anunciar su obra al instante, sino que no contempla ni tan solo la idea de que lo haga más tarde. Su juventud no conoce la palabra “paciencia”. Esta ingenuidad juvenil conlleva un gran orgullo. De hecho, su actitud es infantil y arrogante, sin matices, como la de los cuatro amigos de la novela de Murger que se aferran a sus creencias infantiles.

Nuestro héroe español parece perdido en un mar sin haber aprendido a nadar, siendo Madrid este mar lleno de inmundicia y piratas. Nos recuerda mucho a *Candide* de Voltaire que solo ve lo que quiere ver, que lo interpreta todo bajo el prisma de candor y, al fin y al cabo, de su ceguera. Sin embargo, sería tal vez arriesgado calificar los personajes de Murger de ingenuos (aparte, quizás, de Francine y Jacques) porque el cinismo está mucho más presente en la obra francesa que en la española. Parece más bien que los artistas parisinos saben mejor cómo va el mundo y se aprovechan del sistema, haciendo gala de cierta

arrogancia. Por otro lado, podemos insistir en esta definición que nos deja Pérez Escrich, la ingenuidad es a veces tan fuerte que dejan su salud o su vida en el camino del arte puro:

El novelista, el autor dramático, el pintor, el músico, el artista, en fin, que vende la vida de su inteligencia, corre peligro de languidecer, como Ovidio, en el último tercio de su vida, o ser atropellado por el coche de este que compró sus obras. (Pérez Escrich 1875: VII)

Vemos aquí la poca estima que se tiene al artista, que, a veces, se dejan engañar por las campanas de la gloria sin saber quién se aprovecha de sus obras. Se trata de un comentario muy crítico en cuanto al sistema que no tiene en cuenta al creador sino a los que ganan dinero a su costa.

Más allá, el bohemio también se puede calificar como un ser lleno de orgullo desmesurado y de arrogancia. Elías juzga, en su empeño para avanzar, a sus coetáneos desde un edén literario no extinto de arrogancia: “Si en España todos los que comen del presupuesto se pusieran un sombrero encarnado, las calles de Madrid se convertirían en un campo de amapolas.” (Pérez Escrich 1875: 82) Su orgullo parece desmesurado en la medida en que su fe en el arte es una convicción inquebrantable y lo hace saber. No quiere de ninguna manera “venderse” o “degradarse”, y está muy seguro del fundamento de su fe:

Sería periodista, aunque no es cosa que me halaga mucho, en un periódico que defendiera mis ideas (...) No pienso medrar por la política; si tuviera ese pensamiento, me pasaría a las filas moderadas. (Pérez Escrich 1875: 82)

Más que nada, el héroe necesita ser consecuente consigo mismo: “—No sabría escribir cuatro líneas con sentido común en ese periódico: no siento las doctrinas que él predica.” (Pérez Escrich 1875: 83). Elías no quiere ni puede adherir a ideas que no comparte plenamente. En cuanto a los parisinos, se les ve más retraídos de la vida social o política de su país, no pretenden cambiar nada, solo protegerse del mundo y avanzar con sus excentricidades. No buscan la coherencia como Elías. Si pueden reírse de los burgueses y engañarlos, mejor. No tienen nada que demostrar a nadie más que a su grupo, allí está la coherencia. Respetan sus ideales y lo demuestran entre ellos, y no les importa lo que los de otro clan opinen.

Estos artistas rechazan, pues, esta sociedad materialista que les aflige y les humilla: Elías ignora las ofertas del conde y las del señor Luis porque le proponen trabajo cuando quiere vivir de su arte gracias a la confianza incondicional de unos mecenas: “tengo, por consiguiente, más que Diógenes, valiendo mucho menos que él.” (Pérez Escrich 1875: 73) y

se siente insultado por una oferta de trabajo. Su creencia de vivir únicamente por el amor al arte le impide ver una realidad menos romántica: que un hombre no vive del aire.

Más humillado aún se siente cuando le lanzan un cubo a la cabeza, o cuando su tío se sincera con él: “Querido sobrino, eres un tonto” (Pérez Escrich p.48). La sociedad en la cual viven resulta ser cruel para los soñadores: “¡Buenos dramas harás tú en la Corte! ¡Lo que harán en la Corte será reírse de ti!” (Pérez Escrich 1875: 45); “te lo hemos aplaudido por consideración, no por su mérito; porque si te he ser franco, vale bien poca cosa”. (Pérez Escrich p. 46) le clama el marqués.

Esta sociedad padece de un materialismo feroz, tanto en París como en Madrid: “El hombre vale lo que tiene” (Pérez Escrich p. 48) declara su tío, y sólo hay que ver el ejemplo del diálogo con el dueño de un piso en Murger:

puisque vous n'avez pas de meubles, — vous ne pouvez pas emménager. — La loi autorise à refuser un locataire qui n'apporte pas de garantie. — Et ma parole donc ? fit l'artiste avec dignité. — Ça ne vaut pas des meubles... vous pouvez chercher un logement ailleurs. (Murger 1880: 27)

Estamos, pues, frente a personajes muy dispares: por un lado, tenemos a los burgueses cuya religión es el dinero; y por otro lado, a los artistas cuya fe es el arte. Si el otro es el rico, el burgués, ellos son el club de los buenos artistas que se merecen la gloria por sus versos. Pertener a su grupo es un privilegio y lo demuestran. Ellos, tan encaminados a ver la injusticia de la sociedad que les humilla, no ven sus propios prejuicios. Así, les es difícil admitir que ser rico no es necesariamente negativo, sueñan con la gloria, pero como si el dinero no importara, rasgo que incrementa el carácter pueril de estos bohemios.

En relación con su pobreza, Elías está orgulloso de ella: “Toda mi fortuna se reduce a mis ilusiones y a ocho reales que descansan en el fondo del bolsillo de mi chaleco”. (Pérez Escrich 1875: 84). Este orgullo le hace desoír los comentarios sabios y realistas del señor conde que, por cierto, le envía un espejo bastante acertado de lo que es:

usted es joven; usted siente en el alma ese fuego santo, esa noble ambición de gloria que eleva á algunos hombres sobre el nivel de las vulgaridades; pero usted desconoce indudablemente la época y el país en que vivimos, y las grandes dificultades que encontrará ante su paso antes de realizar sus hermosos sueños de poeta. Es preciso, por

lo tanto, no olvidar las prosaicas pero indispensables necesidades de la vida. (Pérez Escrich 1875: 84)

Constatamos una gran dicotomía entre el reino del espíritu y el terrenal, como si no pudieran convivir. Es, por lo menos, como lo ven tanto los ricos como los bohemios del relato.

Otro aspecto relevante, es la confianza en la suerte. “Je me repose sur la Providence” (Murger 1880: 27) clama Marcel en las *Escenas*, y su compañero de aventuras Alexandre sigue “mon ami le hasard se promène peut-être au soleil” (Murger 1880: 20). Una faceta muy pronunciada del bohemio es esta fe en el azar, en que el mundo les proveerá de lo que se merecen y sin esfuerzo. Alexandre es un perfecto ejemplo:

Je n'en viendrai jamais à bout—ça rentre trop dans le domaine de la magie. — Voyons, je m'accorde cinq minutes pour trouver, et s'enfonçant la tête entre les deux genoux il descendit dans les abîmes de la reflexion. (Murger 1880: 19)

J'avais, comme toujours, espéré que le hasard se chargerait de liquider cette affaire — mais il paraîtrait qu'il n'a pas eu le temps. (Murger 1880: 16).

Buscar soluciones (si debe dinero, por ejemplo), la vida ya le proveerá de lo que necesite y puede que encuentre por casualidad la solución, pero sin buscarla, de manera despreocupada y feliz.

“Me he propuesto verle y le veré” (Pérez Escrich 1875: 73): esta frase resume perfectamente la obstinación y tenacidad de Elías a lo largo de su trayectoria. Así, frente al obstáculo, Pérez Escrich se refiere al filósofo griego Diógenes: “Pegad, pegad; no temáis; vuestro palo no me hará desistir de mi propósito.” (Pérez Escrich 1875: 74). Sin duda alguna, por muy terco que sea Elías, es indudablemente valiente porque, guiado por su fe y su pasión, no quiere ser como los demás y juzga duramente la sociedad en la cual vive:

Hoy sigo en mis trece, como vulgarmente se dice; hoy quiero ser escritor dramático, solamente escritor. Si tomo un destino, tengo la seguridad de que, apoderándose de mí la indolencia española, no escribiré comedias; y yo he abandonado mi familia y mi país, no para vivir del presupuesto, sino para vivir de mi pluma. (Pérez Escrich 1875: 75)

Es, se podría decir, fanático de sus ideas, muy responsable para con su familia, muy drástico a la hora de aplicar sus teorías y es muy crítico con los deslices de sus compatriotas.

En *L'Art romantique* (1852) Baudelaire dijo: “Tout homme bien portant peut se passer de manger pendant deux jours - de poésie, jamais.” Eso podría verse como el lema de los

bohemios. De hecho, el rasgo más significativo de ambas obras es una religión, la fe en el arte, esta pasión que invade a los protagonistas y les insta a seguir luchando.

La literatura fue, es y será en España, como en todos los países ilustrados del mundo, el archivo que guarda a las generaciones venideras las grandezas del género humano. La poesía es una necesidad del espíritu, como el aire es una necesidad de los pulmones, y el alimento lo es asimismo del estómago. Un verdadero poeta, un hombre de genio, un gran filósofo, aun cuando lleve el gabán mugriento, el sombrero abollado y las botas descosidas, para mí valdrá siempre mucho más que un rico que no tenga otra condición que su fortuna, aunque vaya vestido de payaso de Sedan, con botones de brillantes en la camisa y rico cronometro de oro en el bolsillo del chaleco (Pérez Escrich 1875: 49)

El arte y la creación son un absoluto en sí mismos y se asemejan aquí a una religión, una ideología, y a veces a una secta. Solo hace falta mirar a Lazare, personaje de Murger, que se niega en ir al funeral de su amigo Jacques aclamando “el arte ante todo”, sobre todo porque este se negó en seguir viviendo sin dinero y antepuso el amor por una mujer al arte. Más allá, cuando Pérez dice que “La poesía es una necesidad del espíritu” (Pérez Escrich 1875: 49) hace eco a las palabras de Baudelaire (ya mencionadas) y es la misión de los artistas bohemios, y probablemente de todo artista. Los bohemios creen firmemente que su vida es la creatividad y que su oficio es divino.

Quien sueña con la gloria y se siente iluminado por una misión corre el riesgo de sentirse marginado. Es el peligro que corren los bohemios. De hecho, el delirio de grandeza no tiene siempre límite:

Mahoma, Colon, Galileo y otros muchos, fueron también llamados locos; Rousseau se vio ignominiosamente apedreado en las calles de París, y hoy sus obras son la antorcha que ilumina las sociedades modernas. Locos ó cuerdos, yo os admiro, ilustres lumbreras de la humanidad; y no cambiaría el sucio y raído túnico de Homero por la púrpura imperial. (Pérez Escrich 1875: 52)

La identificación con hombres ilustres es constante, y, en esto, Diógenes ocupa un lugar especial:

reíos, burlaos, prosaicos materialistas, de las excentricidades y miserias del genio; pero no olvidéis que Diógenes el cínico no tenía más ropa que una capa, más muebles que una linterna, ni más casa que un tonel, y Alejandro el Grande iba á visitarla en los momentos en que su cabeza coronada temía cometer alguna brutalidad. «¿Qué quieres de raí?» le preguntaba el príncipe Roacedonio, el vencedor de Darío. «Que te quites del sol», le

contestaba el filósofo volviéndole la espalda. ¡Oh! ¡La gloria! ¡la gloria! ¡La inmortalidad! (Pérez Escrich 1875: 52)

Elías desea contrastar dos personajes ilustres, Diógenes y Alejandro. Se identifica completamente con el filósofo cínico mientras Alejandro representa a la sociedad burguesa, estos ricos que menosprecian el arte y que solo piensan en el dinero. En cambio, Elías solo piensa en la gloria. Cabe preguntarse si Diógenes quería gloria o si era tan solo sincero.

Pero la famosa gloria tan anhelada también tiene sus vicisitudes y se lo recuerda el señor Luis:

Pues bien; la gloria tiene espinas y amargura. Parecida a una de esas brillantes decoraciones de teatro, nos fascina, nos arropa, nos entusiasma, mirada desde lejos, pero vista de cerca es otra cosa. (Pérez Escrich 1875: 84)

Esta gloria tan anhelada es como una rosa que todos quieren, pero que hay que saber cogerla y tener cuidado con sus espinas, los inconvenientes de la fama. Es un precioso ornamento que tiene una faceta oscura y es la lección que debe aprender el joven iluso: no todo lo que brilla es oro, hay que ir más allá y asumir sus decisiones. Parece ser que el héroe bohemio no está dispuesto a admitir las asperezas de sus sueños.

Cabe señalar que, si la novela de Murger pinta jóvenes cuya moral es bastante flexible, el personaje de Pérez Escrich parece mucho más virtuoso y sigue una ética de vida estricta. Por lo menos, es así que se ve: “los españoles somos más graves, más circunspectos, más quisquillosos, sin duda porque aún nos queda algo de caballeros de la Edad media” (Pérez Escrich 1875: XI), al contrario del carácter francés que es “más voluble, amigo de llamar la atención, ansioso de renombre” (Pérez Escrich 1875: XI). En cambio, el personaje de Pérez Escrich tiene unos anhelos de virtud y una estima muy alta de sí mismo y de la actitud que seguir a lo largo de su vida. Considera que su palabra es de oro, mientras los parisinos engañan y mienten todo lo que puedan. La franqueza de Elías resalta entre las semiverdades y estrategias de sus homólogos parisinos. Acordémonos de las manipulaciones de Alexandre al principio de la obra: hizo creer a una mujer que tenía mucho dinero, engaña a su dueño con tal de no pagarle, “Schaunard avait élevé l'emprunt à la hauteur d'un art. — Prévoyant le cas où il aurait à opprimer des étrangers, il avait appris la manière d'emprunter cinq francs dans toutes les langues du globe”. (Murger 1880: 28) Esta actitud contrasta totalmente con la de Elías, cuyo sentido del honor es su seña de identidad, por así decirlo: “Aunque me llamen mal español, me he prometido no comer nunca del presupuesto. No quiero robar el sueldo que me

den. Podríamos afirmar que siempre va con la verdad por delante: ‘le diré que yo no he venido aquí por consejos, sino por dinero’” (Pérez Escrich 1875: 82), le declara sin tapujos al marqués.

Pérez Escrich le debe a Murger esta faceta pueril del artista bohemio, esta voluntad férrea de vivir por el arte, este menosprecio hacia la autoridad y el dinero, esta imposibilidad de prever el mañana y de disfrutar del día. Le debe asimismo esta preocupación constante por los asuntos financieros, este sufrimiento que acompaña los artistas a lo largo de su trayectoria, como si sufrir era la condición sine qua non del artista y que la felicidad no le perteneciera. Este sufrimiento puede ser una contradicción importante con este hedonismo o este despilfarro de un dinero que no tienen. Es que el bohemio es incoherente y orgulloso de serlo. También es libre y no se quiere doblegar: “Elías estaba tan acostumbrado á respirar el aire independiente y saludable de las montañas y á disfrutar del religioso silencio de los campos, que una oficina le parecía una cárcel, y un destino del Gobierno un grillete que le robaba su santa libertad.” (Pérez Escrich 1875: 87)

Las características bohemias están, en general, muy asociadas a una generación juvenil que no quiere entrar en la edad adulta. Se trata de un fenómeno universal, o, por lo menos, muy extendido en occidente. Se puede reflexionar sobre el hecho de que se hable más del fenómeno en el siglo decimonónico, tal vez por la industrialización de la sociedad y la migración hacia el entorno urbano. En todo caso, cualquier joven es obligatoriamente un poco bohemio y su aprendizaje de vida le lleva (o no) a más sabiduría, a reconciliar la cigarra con la hormiga. La lectura de estos tipos de personajes es extremadamente actual.

3.2.5. Vínculos bohemios

“L'amour naît surtout de la spontanéité : c'est une improvisation.
L'amitié, au contraire, s'édifie pour ainsi dire:
c'est un sentiment qui marche avec circonspection ;
c'est l'égoïsme de l'esprit, tandis que l'amour
c'est l'égoïsme du cœur.” (Murger 1951: 254)

“El amor es hijo de los bohemios” cantaba el primer acto de la ópera cómica Carmen de Georges Bizet en 1875. El amor está en el centro de las relaciones del bohemio, pero se verá que, si vive una vida precaria, también lo es en sus relaciones amorosas (Glinoe 2018: 157).

La visión del amor se ve muy diferente en la obra española y en la francesa. El vínculo amoroso que crea Elías es anterior a la narración y es apenas explicado. Parece, eso sí, una relación sin tormentos y se puede ver la dedicación del autor hacia su familia, que veremos más adelante.

Otro ejemplo de amor más explícito es el que comparten Alejandro y Enriqueta, pareja que une un lazo sentimental, platónico, idílico y muy idealizado: “En fin, Alejandro: baste decirte, para probarte que soy digna de tu amor, que, en el teatro, por mi conducta intachable, me dan un segundo nombre; me llaman la virtud romana” (Pérez Escrich 1875: 129), afirma Enriqueta, que pone la relación al nivel etéreo. Los personajes españoles son virtuosos, castos y desean vivir en un mundo puro. Es un amor juvenil lleno de esperanzas y decoroso: “Tenía fe en el amor, y esta era la esperanza más hermosa de su alma”. (Pérez Escrich 1875: 126). Se trata sobre todo de un idilio conforme a la moral burguesa, exento de sexo hasta el matrimonio que no tiene lugar por razones financieras:

—¡Pues qué! ¿no vives tú con Enrica? —Enrica es mi novia, no mi querida, —respondió Alejandro. —Ceno con ella algunas noches; pasamos muchos ratos juntos después del teatro” entretenidos, como esta noche, con la música, pasión que nos domina. Así lo hemos resuelto Enrica y yo pensando lo mejor. —¡Ah! Yo creía... —Querido Elías, el mundo suele creer siempre muchas cosas que no son. Las apariencias engañan. (Pérez Escrich 1875: 135)

—yo soy-libre, independiente, como la brisa que orea las flores del campo, como esaavecilla que bate sus alas sobre nuestras cabezas. Tú eres libre también, como yo; nuestras almas se comprendieron y se amaron con ese amor hijo del corazón, con ese amor que yo confío no ha de agotarse nunca. Pobre eres y pobre soy; nuestro porvenir es el trabajo: júrame, por la memoria, sagrada para nosotros, del maestro Iznardi, por el recuerdo de tu madre, a" quien tanto amabas, que cuando mejore nuestra posición me darás el nombre de esposa al pió de los altares, y yo, ciega por la fe que me inspira tu juramento, creyéndote incapaz de abusar del amor que te tengo, voy á explicarte un pensamiento que acaba de cruzar por mi mente en este instante (Pérez Escrich 1875: 130).

Desgraciadamente, este amor desaparecerá por la muerte de los amantes, Alejandro en la guerra y Enriqueta por culpa de enfermedad:

Pero hay seres en la tierra para quienes la felicidad es corta; apenas tiene la duración de esas estrellas movibles que cruzan el espacio, de esos meteoros que brillan un instante y desaparecen para siempre. (Pérez Escrich 1875: 131).

Cuando hablábamos de martirios y de vía crucis, conmueven estos dos amantes que son sacrificados en el altar de una sociedad que no permite a dos jóvenes vivir una historia de amor sincera. Son, de hecho, los verdaderos mártires del relato español, como Jacques y Francine lo son del relato francés. La pobre muchacha acaba muriendo como Enriqueta mientras fallece su novio, desesperado y habiendo querido reproducir el rostro muerto de su amada:

Au moment où Jacques songeait à conserver ses traits par les moyens de l'art, qui sait ? — une pensée d'outre-vie était peut-être revenue réveiller Francine dans son premier sommeil du repos sans fin. Peut-être s'était-elle rappelé que celui qu'elle venait de quitter était un artiste en même temps qu'un amant ; qu'il était l'un et l'autre parce qu'il ne pouvait être l'un sans l'autre; que pour lui l'amour était l'âme de l'art, et que, s'il l'avait tant aimée, c'est qu'elle avait su être pour lui une femme et une maîtresse (Murger 1880: 227).

Estos martirios del amor y del arte son un absoluto, “el amor es el alma del arte” afirma Murger hablando de los amantes. Cabe añadir que, si la obra española contempla el amor de manera ideal con pocas referencias sexuales y nada de libertinaje por parte de Elías, que, de hecho, se parece a un monje aunque sea padre de familia, la novela de Murger hace, al contrario, hincapié en los amores bohemios. Los artistas franceses tienen relaciones efímeras, que hacen y deshacen en función de los intereses, aunque no estén exentas de ternura, pero no se consideran tan ligados al amante como en la sociedad burguesa, donde el matrimonio contractual es la norma, con todo lo que conlleva. Eso no impide ver la lealtad de Marcel y Rodolphe hacia sus amantes, incluso cuando estas los abandonan por un mejor partido: “A cette voix, Rodolphe tomba sur sa chaise comme foudroyé” (Murger 1880: 302). Así, Rodolphe, habiendo decidido dejar a Mimi, se queda boquiabierto frente a ella y la ayuda igualmente, con compasión : “Rodolphe sentit son coeur qui se serrait horriblement” (Murger 1880: 304)

Pero les acompaña la desilusión en cuanto al amor: “notre coeur est fêlé et ne rend plus que des sons faux, on n'est pas impunément pendant trois ans amoureux d'une Musette

ou d'une Mimi". (Murger 1880: 301) o bien "on en ferait un joli roman; mais cette comédie des folies amoureuses" (Murger 1880: 299) la desilusión, pero también cierta sabiduría o lucidez. La gran diferencia entre las dos obras es que en Pérez Escrich, la hija de Elías (y, por ende, su esposa, por lo menos en filigrana,) es la que lo impulsa en su afán por mejorar, mientras que Mimi, Musette y las demás aparecen esbozadas como un impedimento al éxito: "cela tient surtout à ce que nous nous obstinons à vivre dans le même milieu où ont vécu les créatures qui ont fait si longtemps notre tourment." (Murger 1880: 299)

Y de ahí viene el tono moralista de la obra: si el amor no es "conforme" a la sociedad, está abocado al fracaso. La prueba de este eje moralista o moralizante la expresa Pérez Escrich:

al final de la obra yo la hubiera perdonado, uniéndola con su marido. Puedo enseñar a usted muchas cartas en que me suplican que no la mate, que la reconcilie con su esposo; pero esto hubiera sido inmoral, y un ejemplo poco edificante para las adúlteras, que por desgracia tanto abundan. (Pérez Escrich 1880: 643)

Elías lo considera cuando se le reprocha la falta de misericordia de su obra que trata el tema del adulterio por parte de la mujer. En este fragmento, se ve claramente que, aunque la condena de la mujer adúltera sea inhumana y poco compasiva, es vista como imprescindible para avisar a los jóvenes de los riesgos del adulterio. La novela debe ser ejemplarizante, sea como sea. Es más, Elías elige.

Si fuera a detallar minuciosamente uno tras otro todos los episodios de la vida privada de mi amigo Elías, el presente libro tomaría dimensiones que no han entrado en mis cálculos; así pues, me limitaré solamente a narrar aquellas escenas que creo de más interés o de más provecho para los jóvenes que sueñan con los inmarcesibles laureles de la gloria" (Pérez Escrich 1875: 177).

El relato será edificante o no será: si un acontecimiento no sirve de modelo a no seguir o de advertencia hacia Arturo, se ignora. Elías solo se centrará en lo que le sirve para su propósito de educación del joven.

Otros “martirios” del amor los representan Rodolphe y Mimi, cuya relación es turbulenta y se unen finalmente por compasión, porque Rodolphe es, al fin y al cabo, un sentimental misericordioso y acaban en un malentendido trágico: Mimi fallece pensando que él está enfermo y no se pueden encontrar antes de su muerte. Se parece un poco a una historia shakespeariana (vid. *Romeo y Julieta*). Por cierto, Henry Murger llama uno de sus capítulos así, lo que nos permite claramente hacer una referencia intertextual.

El amor será conforme o no será. Se puede hablar de amor en los relatos, pero si el lazo es fuera del matrimonio, no acabará bien (cf. Alejandro y Enrica vs. Elías y su mujer). En cuanto a la mujer, objeto de este amor, es muchas veces “de petite vertu”, como Mimi o Musette. La primera acaba muriendo y la segunda, casándose, volviéndose así “respetable”. Vimos que Francine también falleció en circunstancias trágicas (su amante perdió el objetivo de su vida que era el arte para dedicarse al amor). La figura de la mujer en Murger es considerada como un estorbo, como lo puede ser para un sacerdote, un objeto de tentación del cual no siempre se puede prescindir pero que no ayuda a avanzar en el buen camino. Solo el matrimonio respetable es satisfactorio: “Gustave Colline avait hérité et fait un mariage avantageux; il donnait des soirées à musique et à gâteau” (Murger 1880: 315), poniendo al antiguo bohemio como ejemplo de matrimonio modélico. Para Murger, la “no esposa” es como el frac azul de Pérez Escrich, una condena, una maldición, una prenda bonita, pero desaliñada que da muy mala imagen del artista, pero de la cual no puede prescindir. Es renunciando a este “objeto” que se progresa socialmente.

Como hemos visto, la principal forma de sociabilidad bohemia francesa se encuentra en los cafés. Estos son lugares donde se celebra la vida, la muerte y la diversión, siempre acompañados de amigos. Si los bohemios son amigos entre sí, es sin duda porque viven en las mismas condiciones, como dice el refrán: “Dios los cría y ellos se juntan”. En la bohemia, las relaciones entre las personas se debían a que había un gusto común por las mismas ideas y también por una miseria común (Glinöer 2018: 158). Sin embargo, de manera general, hay que señalar que estas amistades son solo transitorias y poco demostrativas. Las complicidades que se forman en el seno del movimiento bohemia son, en última instancia, como el movimiento bohemia: provisionales. Son amistades que se forman y se abandonan rápidamente. En este medio, no se hacen amistades verdaderas y sinceras, son solo superficiales, por lo que diríamos que es un medio donde se confraterniza, sin confiar las cosas a los demás (Glinöer 2018: 158).

En la bohemia española, en cambio, se establece un sentimiento fraternal, la amistad es la muleta del bohemio (Escudero 2011: 103), su apoyo diario. Los bohemios viven juntos, cohabitan en su miseria y se ayudan mutuamente. Cabe destacar que la amistad es un sentimiento muy fuerte en la obra de Pérez Escrich, una amistad generosa y sin concesiones. La bohemia sirve a menudo para anular, para calmar la amargura de la bohemia, se podría decir que es "el bálsamo" que se aplica a las heridas. Volviendo a la figura cristológica, se podría incluso comparar esta amistad bohemia con una religión, además de adorar el arte, los bohemios adoran la amistad. Comparten el pan, como hizo Jesucristo con sus apóstoles (Escudero 2011: *passim*): “La amistad para él era una religión” (Pérez Escrich 1875: 140).

Véanse a Alejandro, que acoge a Elías, o a Enriqueta que deja su pisito por solidaridad, o a Joaquín que “lloraba con los afligidos, partía sus ahorros con los menesterosos, y no tenía inconveniente en salir a la defensa de los débiles, andando á golpes con los perdonavidas” (Pérez Escrich 1875: 139). La solidaridad no es una palabra vacía para estos artistas.

Solo en la corte, comenzaba a vislumbrar muchas horas de aislamiento y de amargura, y la amistad de dos amigos leales y francos como Joaquín y Alejandro, era un consuelo para él. (Pérez Escrich 1875: 137)

Elías siente un apoyo incondicional que le lleva asimismo a ser un amigo leal. Entre el grupo de amigos, señalemos también a Juan “un mártir; una víctima del infortunio (...) Es uno de los pocos ángeles que recorren la tierra de los hombres”. (Pérez Escrich 1875: 144). Como bien dice el autor, es otro mártir, pero esta vez del amor filial con su madre demente y sufriendo constantemente. De Juan: “otro apóstol con el candor de su sonrisa y la bondad de su mirada” (Pérez Escrich 1875: 144), cuyo rasgo distintivo era su timidez de “seminarista, y modesto como la virtud” (Pérez Escrich 1875: 141), personaje que apoya la faceta crítica de la obra.

En cuanto a Murger, existe también un espíritu de fraternidad entre sus bohemios pero, si bien sabemos que su arte o relaciones pueden hacer pensar en una religión, un club privado, a veces va hasta convertirse en una secta:

Tout le temps qu'il avait vécu en communion d'idées avec les Buveurs d'eau, le sculpteur Jacques avait subi la tyrannie de l'acte de société ; mais dès qu'il connut Francine, il ne

voulut pas associer la pauvre enfant, déjà malade, au régime qu'il avait accepté tout le temps de sa solitude. — Jacques était par-dessus tout une nature probe et loyale. (Murger 1880: 230)

En efecto, Jacques, una vez enamorado de Francine, contraviene al dogma del grupo y es rechazado como artista:

Ta déclaration d'amour était ta démission d'artiste. Nous resterons tes amis si tu veux, mais nous ne serons plus tes associés. Fais du métier tout à ton aise; pour moi, tu n'es plus un sculpteur, tu es un gâcheur de plâtre. — Il est vrai que tu pourras boire du vin, — mais nous qui continuerons à boire notre eau et à manger notre pain de munition, nous resterons des artistes. (Murger 1880: 230-231)

Lazare, un bohemio del grupo de Jacques, actúa como mentor o gurú e impone sus reglas. Sus normas van muy lejos y niegan la individualidad de los socios del club, quienes no asistirán al funeral de Jacques, el herético:

Jacques mourut peu de jours après. — Comme le convoi eut lieu le jour même de l'ouverture du salon, les Buveurs d'eau n'y assistèrent pas. — L'art avant tout,—avait dit Lazare. (Murger 1880: 237)

Es obligatorio respetar las reglas del amor al arte y el amor, aunque sincero (o porque es sincero) no cabe en estas existencias precarias y sin compromisos. Con Henry Muger, el clan de hombres artistas siempre prevalece sobre las relaciones de pareja. Cualquiera que no respete los dogmas de la religión es un hereje.

Sin embargo, existe la solidaridad entre los parisinos, solo hace falta ver cómo Marcel ayuda a Alexandre cuando le echan de su piso (y sin conocerlo). Los amigos bohemios están compenetrados:

Il y avait six ans que les bohèmes se connaissaient. Ce long espace de temps passé dans une intimité quotidienne avait, sans altérer l'individualité bien tranchée de chacun, amené entre eux un accord d'idées, un ensemble qu'ils n'auraient pas trouvé ailleurs. Ils avaient des moeurs qui leur étaient propres, un langage intime dont les étrangers n'auraient pas su trouver la clef. (Murger 1880: 182-183)

Más allá de la amistad, comparten la misma ideología:

Ceux qui ne les connaissaient pas particulièrement appelaient leur liberté d'allure du cynisme. Ce n'était pourtant que de la franchise. Esprits rétifs à toute chose imposée, ils avaient tous le faux en haine et le commun en mépris. Accusés de vanités exagérées, ils répondaient en étalant fièrement le programme de leur ambition. (Murger 1880: 183)

Se trata de un grupo de jóvenes que provocan por su manera de vestir (paleto, frac), sacudiendo así la retaguardia social, los burgueses. Sus ideas y vestimenta, tal como su modo de vida, son una provocación hacia un estilo de vida que consideran rancio. Podríamos comparar su situación a la de la canción de Jacques Brel: “Les bourgeois, c’est comme les cochons”, que trata de una pandilla de jóvenes que se burlan de los ricos para, finalmente, volverse como ellos y no soportar que se mofen de sus personas.

Todos estos personajes parisinos se parecen mucho a artistas famosos ya mencionados como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine que vivieron al margen de una sociedad hostil y se rebelaron. Baudelaire fue condenado por sus escritos, Verlaine fue a la cárcel por haber disparado a Rimbaud, del cual era pareja “ilegítima” y Rimbaud se marchó para vivir una vida de aventuras. Libertinaje, homosexualidad, violencia: nada que recuerde el orden burgués que aparece al final del *Frac azul* o a las *Scènes de la vie de bohème*. He aquí un vínculo artístico, el legado de Charles Baudelaire a Paul Verlaine (que jamás se conocieron):

“Tu tombas, tu prias, comme moi, comme toutes
Les âmes que la faim et la soif sur les routes
Poussaient belles d’espoir au Calvaire touché !
– Calvaire juste et vrai,
Calvaire où, donc, ces doutes,
Ci, çà, grimaces, art, pleurent de leurs déroutes.
Hein ? mourir simplement, nous, hommes de péché.

Más abajo, en sus relaciones, está el lugar de la familia. Si en la bohemia francesa los bohemios suelen carecer de familia, no es el caso de los españoles. Pérez Escrich da mucha importancia a la familia en la novela. De hecho, hace constantes referencias a ella. Elías vive

y trabaja para mantener a su familia desde Madrid, mientras que los bohemios franceses no tienen a quién mantener. El corazón del bohemio español se debate entre la elección de la fama o la familia: "La familia y la gloria compiten durante algún tiempo [en el corazón del poeta de provincias]". (Pérez Escrich 1875: 24)

Elías es un hombre familiar y de palabra, hasta tal punto que se casó para complacer a un moribundo que necesitaba que cuidara de su familia: "Yo ofrecí junto al lecho de los moribundos dar la mano de esposo a su hija mayor, y ser para sus cuatro hermanos un segundo padre". (Pérez Escrich 1875: 134). Aquí se aprecia que el concepto que tiene de los lazos familiares no tiene nada que ver con la bohemia, sin compromiso.

Quiere ascender en la escala social por su hija y se muda al campo también por ella. En este aspecto, Elías no es para nada un artista egoísta y despreocupado, no se olvida nunca del deber. "Esos pobres retoños, que tan repentinamente se han encontrado sin las robustas encinas que les prestaban su sombra bienhechora, serán siempre mi constante anhelo, mi más acendrado afán." (Pérez Escrich 1875: 134). Podemos ver que la diferencia abismal con el concepto de familia de los parisinos es bien distinto porque ni siquiera se menciona, contrariamente a la obra de Pérez Escrich (1875: 576): "La familia, esa gran clase, que por fortuna aún es respetabilísima en España". La novela de Pérez Escrich deja en evidencia la legitimidad del matrimonio y la posibilidad de ser artista siendo padre de familia, concepto totalmente opuesto al relato de Murger.

Capítulo 4: A modo de conclusión

Para concluir, nuestra meta fue: establecer y demostrar las relaciones y influencias de la obra fundacional de la bohemia francesa y de la bohemia española. La prueba de ello ha sido analizada con la ayuda de nuestras dos novelas: *Escenas de la vida bohemia* de Murger y *El frac azul* de Enrique Pérez Escrich). A lo largo de este trabajo, hemos podido sumergirnos en el mundo de la bohemia parisina y española a través de dos obras fundadoras de este movimiento. Desde un punto de vista contextual, hemos visto que la bohemia española y francesa fueron dos movimientos del mismo siglo un tanto olvidados en la literatura. Como señalamos al principio de este trabajo, utilizando las palabras de Escudero, era imposible entender la bohemia española sin mirar la bohemia francesa. De hecho, como veremos en el curso de nuestro análisis, la bohemia francesa fue una gran influencia para la bohemia española. Estos dos movimientos, que casi coexistieron al mismo tiempo, finalmente se levantaron y se rebelaron por las mismas causas: el arte puro y la búsqueda del éxito.

A través de las novelas analizadas, podemos extraer las siguientes conclusiones: Por un lado, desde el punto de vista formal, encontramos que las novelas fundacionales de la bohemia francesa y española se asemejan a varios géneros literarios. En particular, la novela de formación y la novela picaresca o costumbrista (la novela costumbrista en España). Por otra parte, encontramos y demostramos que, desde el punto de vista de sus respectivas estructuras, estas novelas podían ser percibidas como folletines, y finalmente pudimos señalar, con la ayuda de las teorías de Genette, Riffatterre y Gasparini, que estas dos novelas tenían una naturaleza autobiográfica, en las que los autores escenificaban su propia vida. En cuanto a la novela de aprendizaje o formación, hemos visto que en Pérez Escrich se daban varias características, que recordaremos aquí a continuación. A la vista de todos estos géneros novelísticos presentados y analizados a partir de las novelas de bohemia de mediados de siglo, no podemos decir que las novelas pertenezcan a un solo género, sino que se vieron influidas por varios géneros para crear un tipo de novela nuevo y único, con nuevas características.

Desde el punto de vista temático, ambas novelas tratan de jóvenes bohemios en busca de gloria en la capital. La española trata más bien de un iluso en la corte, y la francesa de cínicos en la capital, pero todos estos personajes (tanto cínicos como ilusos) viven situaciones similares con mucha precariedad y amigos dentro de una sociedad que les es a veces hostil de

por su estilo de vida excéntrico y marginal. La marginalización, deseada o impuesta, está en el centro de ambas novelas porque describen el proceso de desafiliación de jóvenes que no se pueden adaptar por sus creencias estéticas o ideológicas, por sus sueños antimaterialistas. Se trata de la rebeldía frente a los antepasados y a la tradición, sobre todo en Murger (por qué, como ya lo hemos mencionado, Pérez Escrich siente mucho respeto por la institución de la familia). En ambos casos, esta rebeldía acaba apaciguándose y asistimos (como en una novela de aprendizaje) a una “iluminación” que permite a los personajes cambiar su suerte y volver a sus cauces (y así, triunfar).

Además, ambas novelas ponen en escena personajes rebeldes que hacen gala de sus prendas excéntricas (“le paletot” de los parisinos y el frac de Elías o Arturo). Pero esta prenda no solo es una prenda. Es un símbolo de rebeldía, de transgresión hacia un orden establecido considerado injusto (de allí su aspecto desaliñado) pero también, es una prenda que no carece de elegancia (sobre todo el frac) y que muestra lo que quisieran ser estos artistas: nobles, gloriosos pero sin las marcas de la ropa de los burgueses, con un deje pues anticuado y original pero digno de atención, literalmente *excéntrico*, es decir “opuesto a las costumbres habituales” (Larousse, s.f.), fuera del grupo de los que consideran borregos. Allí donde un espíritu guerrero combatiría físicamente, estos bohemios se erigen en clubes para seguir creando y protegerse de la sociedad con la palabra y la vestimenta, allí está su fortaleza.

Recordemos también el tema del mártir en ambas obras: los bohemios están viviendo como sacerdotes del arte y cuyo vía crucis es la pobreza para llegar, tal vez a la iluminación y la gloria. Las referencias son numerosas a lo largo de ambos relatos. Sin embargo, subrayemos que su fin de vida se vuelve burgués y estable, como si la pobreza sacerdotal fuera solo provisional (como las vestales de la antigua roma que se encargaba de mantener vivo el fuego durante siete años y que, luego, cambiaban de vida) pero sagrada (la Santa Bohemia).

Hay que recordar que el objetivo de este trabajo era averiguar si la novela de Pérez Escrich se inspiraba o no en la de Murger, y qué elementos le debía. Ahora podemos concluir que, a pesar de ciertas diferencias, en la mayoría de los puntos tratados anteriormente, la influencia de Murger es claramente visible en la escritura de Pérez Escrich. Desde el punto de vista de sus similitudes, podemos decir que, desde el punto de vista formal, tanto Escenas de

Murger como *Frac* de Pérez Escrich son novelas con influencias novelísticas anteriores o contemporáneas.

De hecho, ambos le rinden tributo a la novela picaresca por la descripción de un entorno poco hospitalario y la sátira de la sociedad, sobre todo en Murger. Están claramente influenciadas también por el *bildungsroman*, la novela didáctica vista como la trayectoria de un joven inmaduro hacia la edad adulta, como la historia de la construcción de una personalidad que se tiene que adaptar a la sociedad. Le deben también mucho a la novela realista y costumbrista por su abundancia de análisis de los personajes, su entorno y manera de vivir siempre desde la perspectiva de la objetividad, ignorando la idealización. La novela bohemia se inscribe pues totalmente en su época, en paralelo con el estilo realista, aprovechando los géneros anteriores (la novela de aprendizaje y la picaresca), anunciando también los posteriores (el simbolismo y el naturalismo).

Como lo decíamos al principio, la investigación científica sobre la bohemia tiene todavía un largo camino que recorrer y, aún hoy, un lugar que crearse en la sociedad de las letras. A diferencia de su homóloga francesa, donde se ha estudiado más ampliamente, hemos visto y consideramos que la bohemia española ha recibido poco interés por parte de los críticos y académicos, pocos de los cuales son requeridos para teorizar o analizar a los escritores bohemios españoles. Por supuesto, hay que señalar que esta investigación no es exhaustiva y tiene sus limitaciones, ya que solo nos hemos centrado en las dos novelas fundadoras de la Bohemia francesa y española. Este estudio podría profundizar en su reflexión, tanto en sus análisis temáticos como formales, pero también podría ampliarse a otras novelas de bohemia francesas y españolas, lo que nos permitiría estudiar la bohemia en su sentido más amplio. De hecho, sería interesante investigarlo. Podríamos comprobar si las constantes bohemias que presentamos en el análisis temático de este trabajo pueden aplicarse también a las futuras generaciones bohemias. También sería interesante poder analizar la poesía bohemia, de la que no hemos hablado mucho aquí, y compararla con la prosa bohemia. Ya hemos hecho algunas alusiones a esto con referencia a Rimbaud y Baudelaire, y podríamos hacer lo mismo con los poemas de Emilio Carrère. También sería interesante estudiar la recepción de las novelas en los dos países, para profundizar en nuestra pregunta y poder entender cuáles son las razones de las fuertes influencias en las dos novelas. Muchas preguntas siguen sin respuesta en este momento.

Bibliografía de las obras citadas

1. Fuentes primarias

MURGER, Henry. (1880): *Scènes de la vie de bohème* (nouvelle édition entièrement revue et corrigée), Paris: Calman Lévy (ed.). (Consultado en línea: BnF Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2002157.texteImage#>)

PÉREZ ESCRICH, Enrique. (1875): *El frac azul: memorias de un joven flaco* (cuarta edición corregida por el autor), Madrid: Librería de Miguel Guijarro (ed.). (Consultado en línea: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-frac-azul--memorias-de-un-joven-flaco/>)

2. Fuentes secundarias

ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Jaime. (2003): “Bohemia, Literatura e Historia”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 25, 255-274.

AVELLANEDA, Morgane. (2021): “Le roman-feuilleton, qu’est-ce que c’est?”, *Le blog de Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/blog/28102020/le-roman-feuilleton-quest-ce-que-cest?mode=desktop> [Consulta: 31/05/2022].

AZNAR SOLER, Manuel. (1981): *La bohemia literaria española durante el modernismo*, Barcelona: Universitat de Barcelona.

BRISSETTE, Pascal, y GLINOER, Anthony (2010).: *Bohème sans frontière*, Rennes: Presses universitaires de Rennes (Interférences).

CEBALLOS VIRO, Álvaro. (2021): *Las letras de la República: Luis de Tapia y los usos políticos de la literatura en la Edad de Plata*, Madrid: La Oveja Roja (Colección Kamchatka, 1).

CHOTTARD, Loïc. (1988): “Introduction à *Scènes de la vie de bohème* d’Henry Murger”, París: Gallimard (Collection Folio).

DE BIASI, Pierre-Marc. (s. f.): “Théorie de l’intertextualité”. *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/> [Consulta: 2/07/2022].

DEL ARCO BRAVO, Miguel Ángel. (2013): *Periodismo y bohemia (En Madrid alrededor de 1900)*. Tesis doctoral inédita defendida en la Universidad Carlos III de Madrid. Acceso en línea. https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/17266/1/tesis_arco_bravo.pdf [Consulta: 10/05/2022].

DELRUE, Élisabeth. (2002): *Panorama de la littérature espagnole: Des origines à nos jours*, Paris: Ellipses.

- DENIS, Benoît. (2017): “La littérature française du 19e siècle 1800-1914”, sílabus en uso para la clase de LROM0018 “Histoire de la littérature française du 19e au 21e siècle”, Universidad de Lieja.
- DENOËL, Charlotte. (2006). “Le statut social de l’écrivain au XIXe siècle”, *L’histoire par l’image*, <https://histoire-image.org/etudes/statut-social-ecrivain-xixe-siecle> [Consulta: 12/07/2022].
- EGUIDAZU, Fernando. (2020): “El siglo del folletín (1836-1900)” en *Una historia de la novela popular española (1850-2020)*, Sevilla: Ediciones Ulises (Literatura Breve), 47-79.
- ESCUDERO, Xavier. (2011): *La bohème littéraire espagnole de la fin du XIXe au début du XXe siècle: D’un art de vivre à un art d’écrire*, Paris: Publibook (Collection Terres Hispaniques).
- (2013): “La bohème littéraire espagnole: Entre pose monstrueuse et esthétique de l’horreur”. Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1v760> [Consulta: 3/03/2022].
- (2012): “Le café : refuge de l’échec et prison de la gloire”, en Bel, J., Escudero, X., & Santini, B. (eds.): *Errance(s), bohème(s), passage(s)*, Aachen: Shaker Verlag (Les Cahiers du Littoral), n° 14, I, 187-198.
- (2016): “Chapitre XXI. La bohème littéraire espagnole fin de siècle: D’un phénomène socioculturel à la révélation d’un état de la littérature”, en Brisette, Pascal, y Glinoyer, Anthony. (2010): *Bohème sans frontière*, Rennes: Presses universitaires de Rennes (Interférences), 295-305.
- ESTEBAN, José (2007): “Introducción a la bohemia”, *Dossiers Feministes* (10), 13-21.
- ESTEBAN, José (2017). *Diccionario de la bohemia: De Bécquer a Max Estrella (1854-1920)*. Sevilla: Renacimiento.
- y, ZAHAREAS, Antonio N. (1998): *Los proletarios del arte: Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones (Biblioteca de la Bohemia).
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. (2000): *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- FERRÁN, Jaime. (1979): “Algunas constantes en la picaresca”. *La picaresca : orígenes, textos y estructura : actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 53-62.
- GASPARINI, Pierre. (2004): *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*, Paris: Editions du Seuil.

- (1982): *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- GIMENEZ CARO, Isabel. (2003): “El frac azul: las memorias de un joven flaco llamado Pérez Escrich”. *Siglo Diecinueve* (Literatura hispánica 8-9), 163-175
- GLINOER, Anthony. (2015): “Les réfractaires de la bohème”, *Nineteenth-Century French Studies*, 44(1), 65-78.
- (2018). *La bohème: Une figure de l’imaginaire social*. Montréal: les Presses universitaires de Montréal (Socius).
- y (2010). “Introduction. « La bohème, ça voulait dire... »”, en Brisette, Pascal, y Glinoyer, Anthony. (2010): *Bohème sans frontière*, Rennes: Presses universitaires de Rennes (Interférences), 9-20.
- GRAY, Martin. (1992): *A dictionary of literary terms* (2nd rev.ed), Harlow, Essex, England y Beirut: Longman, York Press.
- JULLIAN, Martine. (2015): *Civilisation espagnole* (5e éd). Paris: Hachette supérieur.
- LÓPEZ GALLEGOS, Manuel. (2013): “Bildungsroman: Historias para crecer”, *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, 18, 62-75.
- LUKÁCS, György. (1970): *La théorie du roman*, Paris: Gonthier.
- LYPACZEWSKA, Aleksandra (2012): “Le café dans le paysage urbain: modèle de la vie sociale dans l’art européen des XIXe et XXe siècles” en Bel, J., Escudero, X., & Santini, B. (eds.): *Errance(s), bohème(s), passage(s)*, Aachen: Shaker Verlag (Les Cahiers du Littoral), n° 14, I, 187-198.
- MAINER, Juan Carlos. (2012): *La escritura desatada: El mundo de las novelas*. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- MARTEL, Kareen. (2006): “Les notions d’intertextualité et d’intratextualité dans les théories de la réception”, *Protée*, 33(1), 93-102.
- MICHELS, Robert. (2014): “Sociologie de la bohème et de ses rapports avec le prolétariat intellectuel” (L. Cantagrel, trad.), *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften*, 18, Article 18.
- MOLHO, Maurice, y DE GÁLVEZ-CAÑERO Y PIDAL. (1972): *Introducción al pensamiento picaresco*. Salamanca: Anaya.
- MOLLIER, Jean-Yves. (2016): “Chapitre IX. Du « bohème littéraire » (Henry Murger) au « prolétaire des lettres » (Octave Mirbeau). Les cheminements d’une posture contestataire dans les lettres françaises” en Brisette, Pascal, y Glinoyer, Anthony. (2010): *Bohème sans frontière*, Rennes: Presses universitaires de Rennes (Interférences), 141-150.

OUNI, Monia (2015): *Le romantisme ou l'exaltation du moi. Un souffle de liberté sur les lettres françaises*. Bruxelles: Primento Digital.

PRIOUX, Virginie. (2019): “El costumbrismo: Le roman de mœurs espagnol entre romantisme et réalisme”, en AA.VV. (2019): *Le Roman de mœurs. Un genre roturier à l'âge démocratique*, Paris: Classiques Garnier (Encounters, 427), 251-276.

QUEFFELEC-DUMASY, Lise. (2008): *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Belphégor (Littérature Populaire et Culture Médiatique. 7.1.), en línea, <https://dalSpace.library.dal.ca/handle/10222/47746> [Consulta: 3/08/2022].

SAINT-AMAND, Denis. (2018): “Bohèmes, oubliés et maudits”, *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, 53, 11-24.

SANTA, Ángels, y FIGUEROLA, Carme. (2020): “Introducción: La literatura popular española: balance y perspectivas/ La littérature populaire espagnole : bilan et approches”. *Belphégor* (en línea), 18-2, <http://journals.openedition.org/belphegor/2883%20>, [Consulta: 3/06/2022].

SEIGEL, Jerrold. (1999): *Bohemian Paris: Culture, politics, and the boundaries of bourgeois life, 1830-1930* (Johns Hopkins paperback ed). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

VALLES CALATRAVA, José R. (2008): *Teoría de la narrativa: Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana (Nuevos hispanismos).

VIGNERON, Denis (2012): “Bohème parisienne. Impressions espagnoles.” en Bel, J., Escudero, X., & Santini, B. (eds.): *Errance(s), bohème(s), passage(s)*, Aachen: Shaker Verlag (Les Cahiers du Littoral), n° 14, I, 45-57.

WAGNEUR, Jean-Didier (2011): “La vie de bohème comme vie littéraire”, *La vie littéraire et artistique au XIXe siècle: actes de la journée d'étude annuelle de la SERD*. Paris: BnF (en línea), <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/WagneurVielitteraire.pdf> [Consulta: 10/08/2022].

———, “Bohème”, *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/boheme/> [Consulta: 14/06/2022].

ZAMORA VICENTE, Alonso (2002): *Qué es la novela picaresca*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (en línea), <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccj8c10>, [Consulta: 11/7/2022].