



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA FIGURA LITERARIA DEL BOHEMIO EN EL LIBRETO DE LA
BOHÈME DE GIACOMO PUCCINI:
UN REFLEJO DEL FIN DE SIGLO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS
ITALIANAS)

PRESENTA:
DIEGO ANTONIO MEJÍA ESTÉVEZ



DIRECTORA DE TESIS:
DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

Ciudad Universitaria, CDMX

2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mi padre Antonio y a mi madre Concepción, a mi hermano Manuel.

A mi querida maestra y directora de tesis, Susana González Aktories, por su lectura y sus comentarios siempre precisos, iluminadores y sugerentes, por las tazas de té, las charlas y el cariño, sin los cuales, este trabajo no estaría escrito como ahora lo está.

A mis maestros: Jaime Augusto Shelley y Cristina Múgica.

A la coordinadora del Colegio de Letras Modernas, la Dra. María Elena Isibasi Pouchin.

A María Andrea Giovine, por las nuevas rutas que me ha mostrado.

A mis lectoras: Claudia Ruiz y Sabina Longhitano.

A Rodrigo Jardón, por su amistad a toda prueba.

A mis amigos: Jesús Martínez, Paris Pérez Valle, Lilian Vianey Torres, Yannick Baustista.

Un grand écrivain est un martyr qui ne mourra pas

Honoré de Balzac

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1. Antecedentes históricos y culturales que desembocan en el clima artístico para la creación de <i>La Bohème</i>	
1.1 El ascenso del Romanticismo y el paso a las corrientes artísticas del <i>fin de siècle</i>	10
1.2 Primera y segunda bohemia.....	18
1.3 Adaptación de la bohemia en Italia: <i>scapigliatura</i>	25
CAPÍTULO 2. La creación de <i>La Bohème</i>	
2.1 El libreto y los libretistas	31
2.2 La fuente	36
CAPÍTULO 3. Notas para una tipología del bohemio	
3.1 Definición del bohemio: el hombre de la quimera	44
3.2 La identificación con el bohemio: el héroe artista y la literatura bohemia como modelo de formación	49
3.3 La búsqueda de distinción: el bohemio y el dandi	54
3.4 El bohemio como figura marginal	58
CAPITULO 4. Temas y motivos en el libreto de <i>La Bohème</i> en torno a la figura del bohemio	
4.1 El elemento temático del bohemio	65
4.2 La musa del bohemio.....	74
4.3 Constituyentes y motivos: Lord Byron, el artista, el festín, el rebelde.....	83
CODA.....	95
BIBLIOGRAFÍA	99

INTRODUCCIÓN

El bohemio es una importante figura propia del arte europeo del siglo XIX, presente en la obra de autores tan notables como lo son Honoré de Balzac o Giacomo Puccini e incluso personificada por ellos mismos y otros artífices de la talla de Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud.

La mención de tales autores será recurrente en este trabajo, así como la referencia a algunas de sus obras, piezas de gran relieve como *La Bohème*, cuya importancia en el panorama operístico italiano es indudable. Dicha obra constituye uno de los referentes del arte italiano finisecular, al lado de la poesía de Gabriele D'Annunzio y la narrativa de Giovanni Verga. Incluso y a mi parecer, la influencia del arte de Puccini durante el XIX entero tiene parangón solamente con la obra de artistas como Alessandro Manzoni, Giuseppe Verdi o Giacomo Leopardi.

La trascendencia de la ópera italiana en el contexto decimonónico (la cual, a diferencia de su contraparte literaria, realmente domina el panorama mundial) no es el único argumento para la realización de este estudio. Cuando se piensa en la naturaleza del discurso que ostenta la ópera es imposible pasar por alto su vena literaria: por un lado está el libreto (constructo literario que obedece a necesidades musicales, pero que puede presentarse incluso como núcleo organizador), por otro lado está la fuente, la cual en muchas ocasiones consiste en un texto literario, sea poético, narrativo o dramático.

Al tocar el punto de la fuente es justo mencionar la elección de tema como una muestra del alcance de la figura del bohemio, pues el compositor italiano se decanta por la narración de las andanzas de esta particular clase de artista en detrimento de un texto del escritor emblemático del verismo (“La lupa” de Giovanni Verga). Al mismo tiempo debe referirse el proceso de identificación que el autor establece entre *Scènes de la vie de bohème* de Henry Murger y su propio aprendizaje artístico.

Otro punto de interés que deseo abordar en este trabajo es la magistral convergencia creativa que opera entre Puccini, Giuseppe Giacosa y Luigi Illica para tomar la obra del narrador francés y confeccionar el libreto que será la base de una de las óperas más afamadas de los últimos siglos.

Deseo mencionar que aunque mi tesis se centra en el libreto, las relaciones que tiende con otras obras literarias y el desarrollo de la figura del bohemio vista a la luz de diversas perspectivas, sin ignorar la naturaleza musical del discurso operístico, busco sobre todo dar realce al libreto, dada su importancia en el campo de la literatura y en general del arte italiano decimonónico.

Debido a tales circunstancias decidí tomar por objeto de estudio una ópera. Considero además que se trata de un ejercicio crítico que apunta a la importante relación que la literatura tiende con otras artes. Asimismo mi trabajo desea ser útil para posteriores estudios intermediales.

Aunque en el ámbito de los estudios literarios el análisis del libreto no sea frecuente y la elección de una ópera como objeto de estudio parezca en primera instancia inusitada, mi elección se finca justamente en la escasa atención que se ha prestado al libreto en tal contexto, así como en los nexos que he encontrado en dicha pieza con indiscutibles obras maestras y literatos de primera línea.

Como punto de partida, he juzgado necesario otorgar al lector un panorama del entorno donde se gesta la figura del bohemio y la obra de Puccini que lo retrata como protagonista. El arte del siglo XIX no puede entenderse sin acercarse al Romanticismo, que en un principio toma auge negando al canon neoclásico y erigiendo uno nuevo, plagado de figuras que preconizan valores como la libertad y la rebeldía. Una de dichas figuras será justamente el bohemio. Aunque la obra de Puccini no sea propiamente parte del Romanticismo, está profundamente marcada por tal movimiento. Por ello, el aludir (aunque sea a grandes rasgos) al vaivén de posturas estéticas propio del *fin de siècle* resulta obligado para acercarse a una comprensión más cabal de esta figura en la mencionada obra.

Este panorama mostrará además que existen distintos momentos en la configuración de la bohemia, fenómeno que comienza en la primera mitad de siglo pero cuya vigencia alcanza las postrimerías del XIX, es obvio que entonces existan variaciones en su configuración a lo largo de la centuria. Particularmente importantes resultan los que se han llamado la primera y la segunda bohemia, y cuando se alude a sus protagonistas queda patente que la figura del bohemio es un constructo fundamentalmente francés y específicamente parisino, por lo que la alusión recurrente a obras y autores franceses será forzosa, no se trata

sólo del texto fuente. En especial, la referencia a Balzac y a Baudelaire será para este trabajo elemento de gran relieve por su vinculación con la figura del bohemio y también a razón de su magnitud en el panorama artístico de su siglo.

Estrechamente ligadas a esta situación, se presentan las particularidades del clima artístico italiano en tiempos de Puccini, por lo que la mención a la postura estética del grupo de los *scapigliati* es una referencia significativa. Por una parte, los libretistas del compositor italiano están emparentados con dicho movimiento y, aunque el músico por su edad no forma parte de este grupo, presenta grandes coincidencias con algunos de sus postulados. Esta escuela refiere un nexo trascendente con la primera bohemia francesa y, como Puccini, está enamorada de su estilo de vida rebelde y encrapulado, pero sobre todo lleno de ímpetu creativo y con una devoción absoluta por el ejercicio artístico.

Como se ha mencionado, el discurso operístico tiene una connotación muy especial. Considero que un acercamiento a la figura del libretista en general y a los colaboradores de Puccini en particular es de utilidad para ofrecer una justificación con respecto a la elección de *La Bohème*. Una síntesis de la trama de la ópera y algunas relaciones entre fuente y libreto funcionan como punto de partida para explorar el despliegue de la figura del bohemio.

A fin de apreciar con mayor claridad dicha figura, he considerado indispensable hacer énfasis en algunos rasgos que la definen y que están ligados de forma indisoluble al paisaje decimonónico. Aludir al impulso por lo quimérico que posee el bohemio es el primer intento por definirlo, mientras que la referencia a la identificación que subyace en el acercamiento a este personaje permite considerar su recepción como la lectura de una obra de formación. También busco con ello trazar el cuadro de esta clase particular de aprendizaje artístico que es la vida bohemia. Otros dos importantes matices de profunda ligazón con el contexto deben ser tocados: el primero concierne a una postura contigua a la del bohemio, me refiero al dandi quien ostenta coincidencias en cuya apreciación se encuentran pautas valiosas para comprender la figura que suscita mi estudio. Por otra parte, la marginalidad del bohemio es un asunto que merece atención al ser una muestra de la situación en la que se encuentra esta clase particular de artista.

Mi apreciación del bohemio como tema busca un camino disímil al estudio de las grandes figuras temáticas de la literatura como Don Juan o Fausto. Aunque desde algunas

perspectivas el bohemio puede también considerarse como una variante del elemento temático del artista o del rebelde (o incluso su combinación), presenta rasgos muy particulares que se entienden si hay una comprensión más profunda del arte del siglo XIX, europeo, francés e italiano, de su literatura y de su ópera (vuelvo a remarcar el relieve del discurso operístico italiano), como producto indiscutible de este periodo.

Esbozo el tema del bohemio para luego contrastarlo con otro elemento significativo en la obra de Puccini y en general, de importancia en la ópera: el femenino. Posteriormente me centraré en otros constituyentes del bohemio.

El uso de herramientas tematológicas en este trabajo pretende ayudar a una definición del tema del bohemio y desea que dicha metodología ofrezca diversas posibilidades en la recepción tanto del objeto de estudio como de la propia figura literaria (y artística, en general) del bohemio. El estudio temático corroborará algunas relaciones esbozadas con anterioridad entre libreto y fuente.

Con respecto a esta metodología, es necesario mencionar que en gran medida se finca en la dicotomía tema-motivo y este eje dual tiene muy diversas interpretaciones dependiendo del crítico literario que lo utilice. Debido a esto, es menesteroso tomar postura. Este trabajo se apoya en la perspectiva de Raymond Trousson, para quien en resumen los temas son expresión de lo particular, mientras que los motivos corresponden a lo general. Asimismo, el crítico belga distingue dos clases de temas: “*thème de situation*” y “*thème de héros*”, categorías que me serán de gran utilidad para delinear la instancia temática del bohemio.

Decido optar por un análisis de este tipo debido a que la tematología es en mi opinión una de las ramas más fértiles de la literatura comparada hoy en día, goza del entusiasmo de numerosos y conspicuos críticos literarios y me permite postular una importante instancia temática y analizar su desarrollo en algunos ejemplos artísticos del siglo XIX.

Deseo comentar que en esta tesis opté por traducir solamente las citas en italiano, lengua que probablemente tenga una menor difusión que el inglés y el francés en el ámbito de la crítica literaria.

Finalizo apuntando que no encontré mejor objeto de estudio para intentar esbozar un reflejo del panorama decimonónico finisecular italiano y europeo que el libreto de una ópera,

que habla del arte, del artista, de la intención por evanescer las barreras entre el arte y la vida pero también de sus definiciones y límites. Se trata de una obra que está impregnada de deseo, que aspira en todo momento a la gloria de la creación y que, imbuida en el complejo vaivén del *fin de siècle*, consigue sintetizar el espíritu de una época.

CAPÍTULO 1. Antecedentes históricos y culturales que desembocan en el clima artístico para la creación de *La Bohème*

1.1 El ascenso del Romanticismo y el paso a las corrientes artísticas del *fin de siècle*

El *fin de siècle* fue un periodo particularmente marcado por la ebullición de posicionamientos estéticos diversos (aunque todos ellos atravesados de una u otra forma por el Romanticismo y la consecuente pugna con la Ilustración), resultado del clima político y sociocultural de la Europa decimonónica. Ya desde principios del siglo, el continente europeo enfrentaba revoluciones sociales e industriales que inexorablemente se reflejaban en todos los ámbitos de la cultura, sin exclusión del arte.

La lucha entre tradición e innovación, entre corrientes hegemónicas y nuevas posturas, se vuelve el sello del *fin de siècle*, periodo de efervescencia que es nada menos que la antesala de las vanguardias y donde no bien se gesta una postura artística, cuando ya se ha fundado alguna otra que la refute y ésta última a su vez está ya por engendrar a sus propios opositores. Sin embargo, en este oscilar donde una escuela niega a la anterior pero concuerda con una precedente, hay también espíritus de la época que parecen corresponderse. Stéphane Michaud muestra un ejemplo de este proceso:

Esta expresión llama la atención sobre el movimiento ininterrumpido mediante el cual la poesía, desde Blake y Hölderlin, se define constantemente por la impugnación de los modelos anteriores y hace que Baudelaire y Rimbaud coincidan en un mismo objetivo con los expresionistas alemanes, los surrealistas y, más cerca de nosotros, con Henri Michaux.¹

Las relaciones que traza Michaud muestran con bastante claridad el fenómeno que cundía en Europa ante el dintel del periodo de vanguardias, el cual será el escenario en el que Giacomo Puccini, Giuseppe Giacosa y Luigi Illica darán vida a una de las óperas más importantes del siglo, y probablemente del género.

Ante la importante relación del Romanticismo con las posturas artísticas de finales del siglo XIX, es preciso mencionar algunas particularidades con respecto a dicho movimiento. La escuela romántica se alzó por encima de la neoclásica trazando un programa

¹ Stéphane Michaud, *La palabra arriesgada: la aventura de la poesía moderna (siglos xix y xx)*, p. 308.

que preconizaba la subjetividad, elevaba la importancia del yo, y revalorizaba métricas y estructuras populares desdeñadas por la alta cultura. Con ello gestó un nuevo imaginario que repelía el utilizado por el Neoclasicismo, en gran parte por medio de la inserción de elementos como el exotismo, el cual buscaba refrescar los tópicos y los motivos. También fue común al romántico el interés por los temas religiosos que se contraponían al racionalismo, por ejemplo: el ocultismo, el orfismo e incluso el propio catolicismo. En suma, aquello que se alejara de lo considerado estatuariamente racional y corriera inflamando los campos de la imaginación era apreciado por los románticos.

Complementariamente, uno de los bastiones que tuvieron los románticos para gestar un discurso que eludiera al de los neoclasicistas fue el interés por periodos y contextos histórica o geográficamente lejanos (empapándose en el proceso de sus formas discursivas y algunos de sus posicionamientos estéticos e ideológicos, descubriendo nuevos temas, o bien inéditas perspectivas para abordar temas ya conocidos). Ejemplos del interés por un espacio temporalmente distante y elevado por encima del contemporáneo del autor, los encontramos en románticos como Lord Byron o Walter Scott. Con respecto a esta situación, concuerdo con Paul Bénichou cuando apunta: “La Edad Media es, en el universo romántico, lo que el tiempo de los patriarcas en el universo cristiano: una época anterior a las normas modernas, un almacén sagrado de temas y de figuras dotadas de una primordial autoridad”.²

Si se ha dicho que el contexto decimonónico fue un ámbito de recurrentes impugnaciones de sistemas, podemos atisbar que el triunfo del Romanticismo no será definitivo; a mediados y finales de siglo se erigen ciertas escuelas artísticas que en menor o mayor medida cuestionan estatutos románticos como la importancia del yo, los tópicos concernientes a la naturaleza, la sublimación de la individualidad, la aparente despreocupación por la forma, etc.

Cuando se observa la referida acumulación de contradicciones en los posicionamientos estéticos finiseculares (aunque permanezca la impronta del discurso romántico a lo largo del siglo), debe considerarse una constante por establecer ruptura, aunque se trata de una ruptura que no refuta del todo, que tiende a entablar diálogo, a no ser siempre paralelismo antitético, sino también sintético, a erigirse como una suerte de

² Paul Bénichou, *La coronación del escritor: Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, p. 401.

correspondencia que reconcilia diversas formas discursivas, y cuya simiente está, más que en negar las formas artísticas anteriores, en abolir el canon. Como ejemplo, Andreas Huyssen cita a Theodor Adorno para describir esta particular ruptura del arte con el canon en el periodo aludido: “En contraposición a los estilos del pasado, el concepto de lo nuevo no niega las formas artísticas anteriores: niega la tradición en cuanto tal”.³ Producto de ello surgen corrientes artísticas como el parnasianismo, el realismo, el simbolismo, el verismo y el decadentismo, las cuales establecerán una dialéctica con el Romanticismo renegando de su programa en muchos puntos, pero también tomando algunos de ellos reproduciéndolos, exacerbándolos y superándolos en ciertos casos.

Uno de los momentos más significativos de esta variación del rumbo pautado por la estética romántica que derivó en la conformación de otras corrientes artísticas lo encontramos en la obra y en la figura de Charles Baudelaire, así como en la escuela simbolista francesa. Me parece importante la mención al padre de dicho movimiento no solamente por el registro en su obra del fenómeno aludido, sino también debido a que más adelante y en forma recurrente, volveré a citar su figura a causa de su relación con la del bohemio.⁴ De momento, me conformaré con traer a colación uno de esos puntos en los cuales las nuevas formas discursivas que eclosionaban en el escenario de la segunda mitad del XIX se enfrentaban con el Romanticismo:

También se ocupó de nuestro autor Paul Valéry en una conferencia que tituló “Situación de Baudelaire”. Lo primero que apunta Valéry es que con Baudelaire la poesía francesa traspasa las fronteras de la nación, y que ninguna es más importante que la suya. Su grandeza es producto de varias circunstancias excepcionales. La primera es el privilegio de la unión, nada común, de una inteligencia crítica con una gran virtud poética. Y esto está relacionado a su descubrimiento de Edgar Allan Poe, quien le abre un nuevo mundo espiritual. Otra circunstancia es que, siendo ya adulto, el romanticismo está en auge: es el reinado de Lamartine, Vigny, Hugo, Musset. Y aquí viene la interpretación de Valéry: para poder sobresalir, para ser conocido como hombre de letras, y más como poeta, hay que destronarlos. Baudelaire debe encontrar el medio de distinguirse, de diferenciarse. Y si todos ellos están atrapados en lo que se conoce como romanticismo, Valéry no

³ Andreas Huyssen, *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, p. 69.

⁴ Como una muestra del vínculo de Baudelaire con el bohemio, me parece importante mencionar que la problemática entre el deseo y su ejecución, la pugna entre el artista y su sociedad, elementos recurrentes en Balzac y prácticamente en todo bohemio, son brillantemente sintetizados por Baudelaire en “L’Albatros”: “Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l’archer ; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l’empêchent de marcher”. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, p. 38.

se atreve, dice, a definirlo. Pero lo hace por la vía oblicua: lo romántico es lo que ataca el naturalismo y el Parnaso. Y Baudelaire se sumaría a ese ataque buscando la perfección “del arte por el arte”, esto es, buscando “una sustancia más sólida” y “una forma más culta y más pura”. Baudelaire, entonces, según Valéry, comienza una lectura del romanticismo en busca de sus debilidades y sus lagunas y, aunque él mismo es todavía un romántico su actividad crítica lo lleva a la autocrítica. Valéry, como ya lo había visto Eliot, cree que Baudelaire tiene algo de clásico, y que allí está su diferencia con el romanticismo.⁵

De importancia similar a la figura de Baudelaire, y con una relación también estrecha tanto con el movimiento romántico como con la figura del bohemio, se revela Honoré de Balzac, indudable bastión del arte del siglo XIX y cuya obra, en forma análoga a la del padre del simbolismo, se presenta como un referente importantísimo para comprender el clima del *fin de siècle* y el tránsito del Romanticismo hacia otras corrientes. En alusión a la envergadura de Balzac, coincido con Paulette Gabaudam cuando señala:

La masa imponente de las novelas y personajes de Balzac, domina su siglo y el nuestro, formando un todo compacto. Su obra, su persona, su físico dan una inolvidable impresión de potencia. Ciento cuarenta y tres novelas ideadas, de las cuales, noventa y una acabadas, todas escritas entre 1829 y 1848, más de dos mil personajes, que vuelven a aparecer de una novela a otra, ligándolas todas entre sí, para constituir una sociedad completa. Esto es lo que deja el autor cuando muere, al coronar el medio siglo, a los cincuenta y un años. *J'aurai porté une société toute entière dans ma tête*, escribe a Mme. Hanska (6-II-1884). En 1842, *La Comédie Humaine* –incompleta aún, y no se terminará jamás–, forma un conjunto organizado, publicado por la editorial Furne en diecisiete volúmenes. El autor sigue trabajando hasta su muerte, enriqueciendo la obra con muy valiosos títulos. La importancia de Balzac en la literatura universal es considerable: es, como lo hemos visto, el creador de la novela moderna.⁶

Balzac al igual que Baudelaire, inicia su camino artístico influido fuertemente por el Romanticismo, como queda constatado (entre otras influencias) en su conocidísimo gusto por la lectura de Walter Scott⁷ la cual se aprecia en algunos de sus primeros escritos. Inmerso en el mismo clima cultural que Baudelaire (por lo tanto dominado por los mismos

⁵ Ernesto Roberto, *Notas para un ensayo sobre Charles Baudelaire*, p. 119.

⁶ Paulette Gabaudam, *El Romanticismo en Francia (1800-1850)*, p. 448.

⁷ Geoffrey Strickland menciona en alusión a dicha influencia: “Balzac, the Balzac who aspired to be the ‘French Walter Scott’ and who commended Scott for having ‘elevated the novel to the philosophical dignity of history’”. Geoffrey Strickland, *Stendhal: Education of a Novelist*, p. 128.

protagonistas), Balzac, con idéntica motivación por distinguirse y labrarse un nombre en la élite del arte literario de su tiempo, buscará sus propios mecanismos discursivos “como si cada frase de la industriosa pluma tendiera un puente a lo desconocido”,⁸ menciona Theodor Adorno. Tal procedimiento desemboca en el particular realismo balzaciano que se erige como respuesta al discurso romántico. Rafael Cansinos Assens menciona al respecto en su prólogo las obras completas del novelista:

Será una vulgaridad repetirlo, pero no hay más remedio Balzac, como escritor es un romántico, con aleaciones de realista. Es en eso, como en todo, un punto de transición entre dos pathos y dos estilos. Un epígono y un precursor. Hay que situarlo entre Hugo y Zola. Es romántico por obra y gracia de su época, que lo era en virtud de sus sentimientos exaltados, de su culto a la pasión, de sus nostalgias napoleónicas y medievales, pero realista por su estilo y sus temas.⁹

La confluencia discursiva en la obra del padre del realismo nos ofrece a un escritor bastante romántico, no solamente por los elementos mencionados por Cansinos Assens, sino también por su extendido gusto por tópicos como la filosofía swedenborguiana, el ocultismo, la bohemia, etc. Obras como *Un prince de la bohème* (1840), *Louis Lambert* (1832), *La Peau de chagrin* (1830), *Séraphîta* (1834), son muestra de ello. La influencia de Swedenborg aparece, además de como interés compartido con el pensamiento romántico, como uno de los detonantes principales para el tránsito a una nueva forma discursiva; un realismo que se presenta incluso contiguo al simbolismo en opinión de Pierre Laubriet: “Swedenborg a contribué à faire de Balzac un philosophe mystique, l’a incité à être un créateur d’un monde, l’a aidé à dépasser le réalisme pour aller au symbolisme, ou plutôt à être tout ensemble réaliste et symboliste”.¹⁰

Se verá más adelante que en esta compleja relación entre Romanticismo y realismo ejemplificada por Balzac pueden agruparse otras obras de mediados y sobre todo de finales de siglo, como sería el caso de Puccini y sus colaboradores, más o menos ubicados entre una *scapigliatura* de carácter aún bastante romántico y el verismo, que indiscutiblemente es un producto del realismo. De la misma forma, la generalidad de lo que se intenta agrupar bajo

⁸ Theodor Adorno, *Notas sobre literatura*, p. 137.

⁹ Honoré de Balzac, *Obras completas*, p. CIV.

¹⁰ Pierre Laubriet, *L’intelligence de l’art chez Balzac: d’une esthétique balzacienne*, p. 301.

el marbete de literatura bohemia, el propio personaje bohemio y la misma pieza de *La Bohème* están fuertemente imbuidos en esta dinámica de transición, pudiendo ser calificados como entidades con tintes románticos y realistas al mismo tiempo.

Al mencionar los ejemplos de los que probablemente sean el novelista y el poeta más influyentes del siglo (y precursores de escuelas artísticas que aunque buscan desligarse del Romanticismo constatan también su permanencia en los discursos de las corrientes subsecuentes), deseo evidenciar la confluencia de discursos operada a mediados y finales del siglo XIX.

Es plausible considerar el fin de siglo como una relación de movimientos artísticos que se refutan en algunos puntos, pero que en otros llegan a afirmarse configurando la estética de la escisión tan propia de la recién inaugurada modernidad, convergencia y divergencia al unísono. Luis Antonio de Villena lo define en estos términos:

El fin de siglo o mejor dicho el simbolismo o el modernismo (considero sinónimas todas las denominaciones de un mismo fenómeno) fue una caudal y poderosa corriente, donde anarquismo, aristocratismo, bohemia, libertad moral, esteticismo, naturalismo, orfismo, espiritismo, idealismo, decadentismo, paganismo, cosmopolitismo y afán erótico se interpenetraron y correspondieron.¹¹

Ante todas estas consideradas facetas de un rostro unívoco, es posible esbozar ese llamado *esprit de l'époque* que se atribuye al siglo XIX, haciendo énfasis en sus postrimerías, marco en el que nacerá la afamada obra de Puccini.

El músico de Lucca no estuvo en absoluto exento de estas correspondencias y del referido oscilar de posturas estéticas. Por el contrario, su arte musical está imbuido en este complejo panorama que lo erige (en forma similar a la de obra de muchos de los grandes genios del siglo) como una manifestación bastante particular. Tomando en cuenta el auge del Romanticismo y a las figuras canónicas del arte italiano de dicho contexto, es decir Alessandro Manzoni y Giuseppe Verdi,¹² es posible entender que, cuando el compositor de

¹¹ Luis Antonio Villena, *Máscaras y formas del fin de Siglo*, p. 13.

¹² Con respecto a la trascendencia de Verdi añado “Ningún compositor de óperas ha tenido una carrera tan densa, prolongada ni proporcionalmente poblada de obras maestras como Verdi. Durante el medio siglo que separa a *Nabucco* (1842) de *Falstaff* (1893), Verdi compuso 24 óperas, de las que nada menos que once aún se representan habitualmente y otras cuatro en forma esporádica, y atravesó todas las etapas evolutivas de la ópera italiana del siglo XIX, desde sus maestros belcantistas (Rossini, Donizetti y Bellini) a sus discípulos, que configurarían el verismo (Puccini, Mascagni y Leoncavallo), ocupando con su sola figura y su obra el vasto espacio que separa a ambas corrientes”. Luis Ogg, *El mundo de la ópera*, VI, *El gran siglo italiano*, p. 54.

Lucca inicia su sendero artístico, el paisaje está dominado por personajes titánicos (más o menos como ocurrió en el caso de Balzac y Baudelaire frente a Hugo). En referencia a la importancia de Verdi y su relación con Puccini puede observarse que:

La joven generación de compositores italianos, llamados a recibir la herencia del patriarca Giuseppe Verdi, el maestro casi legendario, adorado que se había retirado desde hacía mucho tiempo de todas las lides para refugiarse en su magnífica finca de campo, Sant'Agata, en las tierras bajas de Lombardía, se abría paso pujante. Contaba con un llamativo y crecido número de poderosos talentos: Pietro Mascagni quien, en 1890, a raíz de haber triunfado con sus *Cavalleria rusticana* en un certamen organizado por una editorial milanesa, fue catapultado de la noche a la mañana de una opresiva oscuridad al esplendor de la fama internacional; Ruggiero Leoncavallo, cuyo *Pagliacci* (El Bajazzo) recorrió el mundo triunfalmente, acoplado a la pieza citada; Francesco Cilea, Umberto Giordano, Franchetti, Spinelli... Una buena generación, a la que se pudo confiar con toda tranquilidad la defensa de la ópera italiana, por violentos que fueran los ataques desde Francia, Alemania y también de la lejana Rusia, contra su hegemonía. Así sucedió varias veces en el curso de la historia de la ópera, que a la sazón abarcaba ya tres centurias: cuanto más violentos eran los ataques, más consolidada salía la ópera italiana, el más italiano de los géneros musicales. Gluck había arremetido contra ella, en su propósito de reformarla. Tuvo victorias significativas, pero la ópera italiana continuaba su radiante florecimiento con Cimarosa, con Paiesiello, y por último con Rossini, como si nada hubiera ocurrido. Richard Wagner también había triunfado y revolucionado el mundo musical en pleno, pero no pudo sobrepujar a Verdi, ni logró relegarle a las sombras. Hacia fines del siglo XIX, dos tercios, o mejor tres cuartos del mundo operístico internacional confirmaban bajo el hechizo de Italia.¹³

Puccini no solamente se enfrenta a la tarea de trazar un arte propio y original con respecto al de Verdi, sino que también recibe su legado y en cierto sentido la “consigna” de defender la hegemonía de la ópera italiana. Con cierta paradoja, al mismo tiempo es portador del afán del arte italiano por hacerse “europeo” y universal.¹⁴ En este proceso, el compositor configura un discurso que en primera instancia se vincula al verismo acerca del que Roger Alier comenta:

¹³ Kurt Pahlen, *Giacomo Puccini: La Bohème / Giacomo puccini; libreto (italiano-español)*, pp. 200-201.

¹⁴ Esta problemática se hará más explícita cuando se haga mención de la *scapigliatura* a propósito de su adaptación de la bohemia.

contiene dos importantes principios: el narrativo y el musical. Desde el punto de vista narrativo, las óperas del verismo imponen un realismo escénico como principio, algo que Leoncavallo expuso claramente en el Prólogo de su ópera *Pagliacci* y que puede resumirse en: «las escenas que veis no son comedia, son la pura realidad» y nos advierte que lo que veremos en esa ópera lo extrajo el autor de su propia experiencia, «y lo escribió con sus propias lágrimas».¹⁵

Esto concuerda en muchos puntos con *La Bohème*, pero también debe tenerse en cuenta que “Las cualidades de Puccini como orquestador revelan la influencia que sobre él ejerció Wagner, a quien admiraba. En la obra de Puccini persiste el lenguaje romántico, a pesar de haberse formado en la segunda mitad del siglo XIX y sus existencia haberse prolongado hasta la segunda década del vigésimo siglo”.¹⁶ La trayectoria del italiano se presenta permeada por el vaivén entre Romanticismo y realismo (más explícitamente verismo) y con tintes que constituyen una obra no solamente divergente de la de Verdi y los veristas sino también de la de otros notables contemporáneos como Claude Debussy (1862-1918), Rimski-Kórsakov (1844-1908), Richard Strauss (1864-1949) o Erik Satie (1866-1925).

¹⁵ Roger Alier, *¿Qué es esto de la Ópera?*, p. 68.

¹⁶ Gabriel Eduardo Jaramillo Restrepo, *Introducción a la historia de la música. Curso de apreciación musical*, p. 175.

1.2 Primera y segunda bohemia

Antonio Pizza, en su presentación de *El pintor de la vida moderna* cita en estos términos un conflicto tan propio a Baudelaire, pero que es también síntoma de la época: “cómo el arte puede, en su inveterada y conflictiva relación con la realidad, tratar de eclipsar la Angustia; alcanzar un diálogo fecundo con las transformaciones del universo referencial de la segunda mitad del siglo XIX sin ‘sucumbir’, sino aspirando a una más decidida reivindicación de los derechos de existencia de la praxis creativa”.¹⁷ Durante el XIX, y más notoriamente en su segunda mitad, el ejercicio y la posición del artista se ponen en jaque debido al empoderamiento de la burguesía y la adopción de una mirada utilitaria del mundo que intenta trastocar las prácticas del artífice.

Balzac y Baudelaire reflejaron tanto en su obra como en su vida la voluntad de dicha reivindicación de praxis ante la desolada panorámica que existía para el artista en el contexto citado. Sin embargo, la problemática de tal figura y su compleja vinculación con la realidad tienen dos momentos que muestran aún más claramente las particularidades de esta dicotomía: se trata de la primera y la segunda bohemia. Antes de delinearlos, debo mencionar que la bohemia en general es un fenómeno y una postura cuyo nacimiento está indisolublemente ligado a la posición del artista durante el siglo XIX, que se trata de una reacción en contra del utilitarismo, que se gesta en Francia, específicamente en París, y que, en forma análoga a las corrientes artísticas que promulgaban la ruptura con los cánones, la bohemia aspiraba también a una escisión con respecto a los poderes institucionales.¹⁸ Menciona Albert Cassagne con respecto a ella:

Il est impossible, quand on traite des rapports de la société bourgeoise avec l'art et les artistes, de ne point parler de la Bohème. C'est l'autre face de la question. En 1830 la Bohème, c'était la vie romantique opposé à la vie bourgeoise, la libre, l'insouciance existence des jeunes poètes et des jeunes artistes, celle que menaient par exemple dans le pied-à-terre de la rue du Doyenné, Théophile Gautier et ses amis, Arsène Houssaye, Gerard de Nerval, Roger de Beauvoir, Camille Rogier, Célestin Nanteuil, et autres. C'étaient de gais sans-soucis, qui n'était pas riches, qui n'était pas

¹⁷ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, p. 12.

¹⁸ Debe recordarse el referido ánimo de ruptura que cundía ya entre los románticos con respecto a la tradición. Tal circunstancia se acentuó con el bohemio y puede observarse también en los posicionamientos estéticos finiseculares que buscan eludir el canon romántico.

pauvres, et que leurs parents subventionnaient, d'ailleurs jeunes gens d'avenir. Ils étaient excentriques, amis des chargés d'atelier, des espiègleries, toujours à l'affût de bons tours à jouer au bourgeois philistin.¹⁹

Ahora bien, la primera bohemia está vinculada a la escena del triunfo del Romanticismo en Francia con el estreno del *Hernani* (1830) de Victor Hugo, y a la batalla que se libró entre románticos y neoclásicos. Théophile Gautier describe dicho pasaje de la siguiente manera:

De ceux qui, répondant au cor d'Hernani, s'engagèrent à sa suite dans l'âpre montagne du Romanticisme et en défendirent si vaillamment les défilés contre les attaques classiques, il ne survit qu'un petit nombre de vétérans disparaissant chaque jour comme les médaillés de Sainte-Hélène. Nous avons eu l'honneur d'être enrôlé dans ces jeunes bandes qui combattaient pour l'idéal, la poésie e la liberté de l'art, avec un enthousiasme, une bravoure, et un dévouement qu'on ne connaît plus aujourd'hui".²⁰

Los partidarios del autor de *Les Misérables* conformaban un cenáculo, quizá el más famoso de todos, liderado por el portador de la égida del romanticismo francés y que agrupó a sus adalides: Charles Augustin Saint-Beuve, Alfred De Vigny, Alexandre Dumas padre, Alphonse de Lamartine y Prosper Mérimée, entre otros, y que tenía como antecedente el salón de Charles Nodier en l'Arsenal. El cenáculo de Hugo a su vez derivaría en el grupo de Théophile Gautier, que se denominó a sí mismo *petit cénacle*. Al cenáculo de Gautier se le identifica como la primera bohemia, debido a la postura que tomó como grupo, y a aquella que en el ámbito particular sostuvieron sus miembros. Esta bohemia está formada por jóvenes artistas, intelectuales, estudiantes, partidarios del Romanticismo y que ostentan un sentir común de desprecio por las formas clasicistas en el arte y la visión burguesa de la vida, es decir, aquella que jerarquiza los elementos del mundo en función de su utilidad. De allí que la bohemia tome como estandarte el *l'art pour l'art* de Gautier y adopte una postura que se opone a las maneras burguesas. Como referente está la estampa de Gautier en la batalla de

¹⁹ Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art: En France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, p. 61.

²⁰ Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme: suivi de notices romantiques, et d'une étude sur la poésie française*, pp. 1-2.

*Hernani*²¹ además de su famoso enunciado que purga del arte el compromiso moral, social o de cualquier otra índole. Así mismo, es importante pensar en los posicionamientos que toman artistas del cenáculo como Petrus Borel y Philothée O’Neddy.²²

Justamente por su coincidencia con el triunfo de Hugo, se le conoce como la bohemia romántica, y el cenáculo de Gautier (fiel representante de ella) fue identificado como los *Jeune-France*, grupo del cual Paul Bénichou nos ofrece un retrato tomando las voces de sus propios protagonistas:

Gautier ha descrito más tarde el grupo del que él mismo había formado parte; lo llama el “petit cénacle”, y nos informa acerca de sus reuniones, así como de sus miembros: Nerval, O’Neddy, (cuyo verdadero apellido era Dondey), Borel, McKeat (es Maquet), Bouchardy, el propio Gautier; los dos últimos eran respectivamente grabador y pintor a la vez que escritores; como artistas puros, Gautier cita a Célestin Nanteuil, Napoleón Tom (Thomas) y el escultor Jhean Du Seigneur, en cuya casa se reunían. Nerval también habla de este “pequeño cenáculo”, que parece haberse constituido en 1830. Gautier cuenta bastantes detalles pintorescos sobre los miembros del grupo, cuyo “programa” elogia: lirismo, pasión, vuelo caprichoso y libre del pensamiento, desprecio del gusto común y de las conveniencias, odio de lo “profano vulgar”, de “cuanto los jóvenes pintores de grandes bigotes y largos cabellos llaman tenderos, filisteos y burgueses”, culto del amor y del arte que es preciso “santificar y deificar [...] como a segundo creador. El “pequeño cenáculo” se llamaba así por deferencia al grande, que le había precedido y cuyo reciente recuerdo veneraba. Sus miembros aceptaban también llamarse los “Jeunes-France”, aunque esta denominación no fue invención suya, al parecer, sino que les fue aplicada por el *Figaro*.²³

No obstante su desprecio por el gusto burgués, es difícil verla como una posición plenamente contestataria o marginal a diferencia de la bohemia posterior. Como señala Paul Bénichou:

La hostilidad a la burguesía de estos jóvenes artistas y poetas, en su mayoría ajenos a la acción política y participando ellos mismos de la condición burguesa, se ha considerado a veces como una

²¹ Michael Clifford Spencer hace alusión a ella describiendo así al bohemio: “Gautier’s support of the romantic cause in drama at the battle of *Hernani* is, to most people, bracketed with the preface of *Mademoiselle de Maupin* to form the image of a crimson-waistcoated, intransigent “Jeune-France”, ready at all costs to rally to the aid of “progress in art”. Michael Clifford Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, p. 11.

²² Paul Bénichou se refiere a los intereses que definen la posición de Petrus Borel apuntando: “la idolatría del arte, el gusto por el escándalo moral y por la muerte, el sueño de una posición privilegiada de los artistas creadores entre los hombres”. Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 403.

²³ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 396.

especie de hipocresía: se dice que colocan a la burguesía fuera de alcance, que se inmunizan en cierto modo con una vana oposición estética, que desvía del verdadero combate. Pero si bien debían servir así, de manera tan indirecta, el orden establecido, ¡cuánto mayor apoyo habrían aportado a la sociedad burguesa unos poetas que la hubiesen dignificado positivamente!²⁴

En ese sentido, concuerdo con Bénichou, pues aunque muchos de los miembros eran de extracción burguesa y en la mayoría de los casos se conformaban con atacar al utilitarismo desde una posición privilegiada, su postura intentaba dejar intacta la libertad del artista, y proclamarla como un derecho que no era deudor de los poderes temporales.

En contraste con la bohemia de la segunda mitad del siglo, la primera se trata fundamentalmente de un estilo de vida. Pedro Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano apuntan:

En suma, la bohemia romántica fue una actitud antiburguesa protagonizada por jóvenes artistas pertenecientes a la clase media que asumieron una manera de vivir que en la mayoría de los casos no implicaba la ruptura con su clase social sino una rebeldía pasajera, una especie de sarampión juvenil que, una vez saciados de champagne dorado y de escarceos galantes, les devolvía al redil de una sociedad bienpensante, acogidos como hijos pródigos de regreso al orden social y familiar.²⁵

Así mismo, debe pensarse en el énfasis que Gautier pone en su famosa sentencia: *l'art pour l'art*, solamente arte, incluso cuando él mismo satiriza en algunas ocasiones la actitud del cenáculo,²⁶ lo cual no cancela en forma alguna el fervor que se deja sentir en sus palabras cuando rememora la batalla contra los clasicistas y su compromiso con el arte, actividad a la que tiene por religión.

Sin embargo, como puente entre esta bohemia y la finisecular de Paul Verlaine, y más cercana a Giacomo Puccini, debe pensarse en Henry Murger, autor de *Escenas de la vida bohemia*,²⁷ obra que servirá de pretexto para la ópera del compositor italiano y que será la

²⁴ Paul Bénichou, *op. cit.*, pp. 389-390.

²⁵ Pedro Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, *Bohemia y literatura: de Bécquer al Modernismo*, p. 59.

²⁶ Gautier escribió un libro titulado *Les Jeune-France* (1833) en el cual se satirizan algunas actitudes de la cofradía artística a la que perteneció el propio autor.

²⁷ Daniele Martino menciona: "Henry Murger, nato a Parigi nel 1822, era vissuto da poveraccio, collaborando a riviste di moda che non pagavano mai, abitando una soffitta in Rue de la Tour D'Auvergne, frequentando artisti che menavano vita grama quanto la sua. Seguendo a suo modo le tappe di una discreta carriera letteraria, venne in contatto con Banville e Janin [...] e cominciò così, attingendo in parte al suo vissuto, ad abbozzare scene da quella vita «gaia e terribile» che si svolgeva nelle soffitte del Quartiere Latino. Dal marzo del 1845 all'aprile del 1849, sulle colonne del periodico «Le corsaire Satan», diretto da Nerval, apparvero le *Scènes de*

más famosa en abordar la temática de la vida bohemia hasta el advenimiento del trabajo del músico de Lucca.

George Sand²⁸ había utilizado el término bohemio y Balzac en *Un prince de la bohème* nos ofrece ya un retrato del mismo.

La primera bohemia había alzado la voz configurando su canon, pero es a partir de *Escenas de la vida bohemia* donde se da un partearguas en la concepción del fenómeno, considerando que del entorno social de la segunda mitad del XIX surgirá una nueva perspectiva:

La bohemia de la generación siguiente, la de los militantes del naturalismo que tomaron la cervecería por cuartel general y a la que pertenecieron Champfleury, Courbet, Nadar y Murger, fue, en cambio, un proletariado de artistas formado por gentes marginadas cuyo enfrentamiento con la burguesía no era una travesura, sino una amarga necesidad que a veces les llevó a las barricadas de las revueltas urbanas.²⁹

Tal vez por ello la bohemia parecía seguir una escalada en su desprecio y oposición a la burguesía y su estilo de vida; si Gautier y sus cófrades renegaban de la condición burguesa y optaban por una manera de vivir a contrapelo, y por un gusto artístico que

Bohème. In seguito al buon successo di pubblico Barrière e Murger stesso si misero al lavoro per trarre da quel feuilleton una commedia in cinque atti: *Vie de Bohème*. Rappresentata al Théâtre des Variétés il 22 novembre del 1849, alla presenza di Luigi Napoleone, la commedia ebbe successo. L'ex-bohémien Murger si trovò improvvisamente benestante e l'editore Lévy pubblicò in volume il romanzo *Scènes de la vie de Bohème*. Morto nella clinica Dubois la notte del 28 gennaio 1861, ebbe esequie solenni, un monumento e un busto al Luxembourg". La traducción será mía así como las siguientes traducciones del italiano al español: "Henry Murger, nacido en París en 1822, vivió en la pobreza, colaborando con revistas de moda que nunca pagaban, viviendo en un ático de la calle de la Tour d'Auvergne, frecuentando artistas que llevaban una existencia tan desafortunada como la suya. Siguiendo a su manera las fases de una carrera literaria discreta, llegó a entrar en contacto con Banville y Janin [...] y así comenzó, en parte, dibujando sus propias vivencias, a bosquejar escenas de aquella vida "alegre y terrible" que tuvo lugar en las buhardillas del Barrio Latino. A partir de marzo de 1845 a abril del 1849, en las columnas del periódico «Le corsaire Satan», dirigido por Nerval, aparecieron las *Scènes de Bohème*. Tras la buena acogida del público, Barrière y el propio Murger montaron labores para extraer de aquel *feuilleton* una comedia en cinco actos: *Vie de Bohème*. Representada en el Théâtre des Variétés el 22 de noviembre de 1849, en presencia de Luis Napoleón, la comedia tuvo éxito. El ex-bohemio Murger se encontró repentinamente en holganza y el editor de Lévy publicó un volumen de *Scènes de la vie de Bohème* como novela. Murió en la clínica Dubois la noche del 28 de enero de 1861, tuvo exequias solemnes, un monumento y un busto en el Luxembourg". Daniele Martino, *Catastrofi sentimentali: Puccini e la sindrome pucciniana*, p. 30.

²⁸ Arturo Andrés Roig señala que "(...) quien exaltó y valorizó la idea del vagabundo, originario de una patria ideal y obviamente inexistente llamada Bohemia, fue en efecto George Sand. A ella le corresponde el mérito de haber creado el mito, por el simple hecho de haberle puesto nombre a un estado de espíritu". (Roig, *Diccionario del pensamiento alternativo*, p. 75.)

²⁹ Enrique López Castellón, *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, p. 72.

igualmente se le opusiera, y Murger, a través del discurso literario confeccionara los modelos de un nuevo tipo de artista y de alguna forma “burlara” a la sociedad burguesa alcanzando laureles con un texto que se fincaba en la tipología de una raza que le desprecia, la brecha se extenderá en un momento conocido como la bohemia refractaria³⁰, antesala de la finisecular y propia de los autores que hoy conocemos como simbolistas.

Aunque antes de la fama de *Escenas de la vida bohemia* Murger vivió en la pobreza entre los *buveurs d'eau* que inmortalizara en su obra, incluso él disfrutaría del éxito que vaticinó en ella como uno de los caminos posibles para el artista bohemio. Sería un caso muy distinto el de la bohemia finisecular, pues para sus protagonistas ese camino parecía velado, y el deseo de ruptura (que había comenzado como una postura estética, y atavíos y disfraces que escandalizaran al burgués), al fin satisfecho:

En su última manifestación, la bohemia se convirtió, empero, en una sociedad de vagabundos y proscritos, en un grupo de desesperados (Rimbaud, Verlaine, Tristan Corbière, Lautréamont) que no sólo renegó de la burguesía, sino de toda la cultura europea, y que buscó, con Thomas Hood, con Poe y con el propio Baudelaire, «cualquier lugar que no estuviese en el mundo». La falta de domicilio fijo dejaba de ser un modelo de vida para convertirse en una huida constante de sus airados acreedores. Baudelaire, Verlaine, y Toulouse-Lautrec fueron alcohólicos crónicos, Rimbaud y Van Gogh no disfrutaron nunca de un hogar familiar. Verlaine y Rimbaud murieron en hospitales para pobres, Van Gogh y Toulouse-Lautrec fueron a parar a un manicomio, y la mayoría de sus congéneres pasó su vida en cafés, teatros de variedades, burdeles, hospitales, o simplemente en la calle. Destruyeron en su persona cuanto podía ser útil a la sociedad.³¹

Ese verdadero hastío y repulsión por la sociedad en auge lo encontramos en la concepción del *spleen*³² que nos ofrece Baudelaire, en el auténtico “horror a la patria” que siente Rimbaud, en el desprecio por la gloria que manifiesta Verlaine. La relación arte-

³⁰ Acerca de ella, comenta Jaime Álvarez Sánchez: “La oposición al orden burgués ya sugerida inocentemente por las *Escenas de la vida bohemia* adquiere ahora tintes reivindicativos que no se quedan en lo puramente literario, sino que se manifiestan también en las calles formando parte de movimientos insurrectos contra los poderes establecidos. No obstante, el fiasco y la marginación de esta bohemia refractaria vienen de la mano del fracaso de la Comuna de París, momento a partir del cual la bohemia empieza a ser considerada como una patología social que debe ser erradicada”. Jaime Álvarez Sánchez, *Emilio Carrere: ¿un bohemio?*, p. 34.

³¹ Enrique López Castellón, *op. cit.*, p. 73.

³² En el tratamiento que Baudelaire dio a ese término más o menos intraducible cercano a la melancolía y al hastío, reside otra importante aportación del padre del simbolismo a la constitución del bohemio. El *spleen* en cierto modo engloba los posicionamientos de Rimbaud y Verlaine y puede asociarse con la labor ociosa y llena de desdén del dandi balzaquiano.

utilitarismo adquirió distancias en muchos casos insalvables; la bohemia, tintes trágicos, pero en el fondo, las mismas sendas propuestas por Murger.

1.3 Adaptación de la bohemia en Italia: *scapigliatura*

Como se ha visto, la bohemia es un constructo propio del siglo XIX que tuvo un origen bastante identificable, tanto así que el autor de *Escenas de la vida bohemia* señala en el prefacio de la misma obra que “la bohemia ni existe ni puede existir fuera de París”.³³ Sin embargo, el fenómeno tuvo repercusión en toda Europa, sirva de ejemplo la magna obra de Puccini que será abordada con mucho mayor énfasis en los siguientes capítulos de esta tesis.

He referido la panorámica continental decimonónica, pero es necesario ahora acercarse al clima cultural italiano a fin de entender los tintes que adopta el carácter bohemio en la obra de Puccini. El siglo XIX, en general, no es considerado por las historias literarias italianas como abundante en obras de gran envergadura.³⁴ Como se ha visto, se trata de un contexto profundamente marcado por el arte romántico, y aunque en Italia autores de la talla de Vittorio Alfieri y Ugo Foscolo habían allanado brillantemente este sendero en los albores del siglo, no es sino hasta Leopardi y Manzoni que podemos hablar de un romanticismo italiano y de obras realmente fundamentales.³⁵ Sin embargo, la vinculación de los autores

³³ Henry Murger, *Escenas de la vida bohemia*, p. 19.

³⁴ Coincido con Mario Andrea Rigoni cuando señala esta situación, además de resaltar la importancia de la ópera y del libreto en este ámbito: “Altro elemento aggregante e unitario nella nostra tradizione culturale e artistica tra la metà del Seicento e l'Ottocento è il melodramma. Considerata a torto o a ragione priva di romanzo, benché di fatto in quei secoli fossero stati pubblicati centinaia di titoli e priva di teatro nazionale, benché potesse vantare le commedie di Goldoni e le tragedie di Alfieri, l'Italia trova nell'opera una propria, originale e tipica espressione nazionale: l'Italia è per eccellenza – come suona il titolo di un noto libro di Bruno Barilli – «il paese del melodramma», il paese nel quale il teatro si afferma come nuovo e grande genere in virtù della musica e nel quale le arie d'opera vengono cantate perfino dal popolo analfabeta, mentre l'italiano del libretto e del canto conquista al pubblico europeo”. “Otro elemento agregado y unificador en nuestra tradición artística y cultural desde la mitad del siglo XVII hasta el XIX es el melodrama. Considerada con razón o sin ella falta de novela, aunque de hecho, en aquellos siglos haya sido publicada una centena de títulos, y carente de teatro nacional, aunque pudiese ostentarse de las comedias de Goldoni y las tragedias de Alfieri, Italia, encuentra en la ópera una propia, original y típica expresión nacional: Italia es por excelencia -como apunta el título de un famoso libro de Bruno Barilli -«el país del melodrama», el país en el que el teatro se erige como nuevo y gran género en virtud de la música y en el que las arias de ópera son cantadas incluso por el pueblo analfabeta, mientras que el italiano de los libretos y del canto conquista al público europeo”. Mario Andrea Rigoni, *Chi siamo: Letteratura e identità italiana*, p. 22. Ciertamente, comparada con la influencia de los músicos de ópera italianos, quienes realmente detentaban la égida de dicho arte en el ámbito europeo (y por lo tanto mundial), la influencia de los literatos italianos del XIX parece escasa.

³⁵ Menciona Annunziata Rossi: “A partir de la publicación de *Los novios* surgió un sinfín de novelas históricas, interesantes en el contexto de la literatura italiana, pero ninguna a la altura de *Los novios*. Fue hasta 1884 que vio la luz otra obra maestra: *I vicerè* (Los virreyes) del napolitano Federico de Roberto”. Annunziata Rossi, *Grandes figuras de la literatura italiana en los siglos XIX y XX*, p. 17. Esto nos dice bastante acerca del panorama de la novelística de la época. En primera instancia, se nos menciona la abundancia de la novela de corte histórico, de una factura que no llega a lo notable sino hasta 1884, en opinión de Annunziata Rossi con la obra de Federico de Roberto. Cabría cuestionarse acerca de que otro tipo de novelas toman forma durante ese periodo y cuales resultarán sus alcances y su importancia.

italianos más notables del siglo con tal corriente artística resulta tan singular, que muchos se cuestionarán acerca de la naturaleza del romanticismo italiano, tal como lo hace Benedetto Croce:

Ebbe la letteratura italiana, nel periodo detto romantico, vero romanticismo? Può dubitarsene, se si prende il romanticismo in quello dei suoi significati, che non è certo né il meno popolare né il meno importante: come, cioè, una particolare condizione di spirito, squilibrata, perplessa, straziata da antitesi, turbata da fantasmi, premuta in ogni parte dal senso del mistero. È, forse, in questo significato, veramente romantico il Manzoni, che risolve tutti i contrasti nella fede cristiana e in essa acqueta l'animo? È romantico il Leopardi con quel ragionato pessimismo, che già negli ultimi anni di lui metteva capo a un programma di fratellanza umana, di confederazione degli uomini contro la nemica natura? L'uno e l'altro si traggono fuori del dubbio e dell'agitazione, e concludono. L'anima italiana tende, naturalmente, al definito e all'armonico.³⁶

Vemos que los dos grandes románticos italianos parecen pertenecer a un romanticismo poco convencional. Ante este panorama, una nueva generación de artistas considerará que sólo un romanticismo de otra línea (tal como el romanticismo francés o el alemán) pudiera tener como natural sucesión el paso hacia un arte verdaderamente moderno y europeo. En consecuencia, deciden cancelar la influencia de dichas figuras, y enfrentados al vasto, desolado e inédito paisaje de la modernidad, se vuelcan en un programa que tiene por modelo otras literaturas europeas, pretendiendo así subsanar dicha “orfandad” o “anomalía”.

Cuando este proceso comienza a efectuarse, uno de los paradigmas de mayor relieve es el triunfo del Romanticismo en Francia. Dicha corriente terminaría configurando una estética reaccionaria que conjugaría postura vital y postura artística, contando entre sus resultados con el surgimiento de la figura del bohemio.

³⁶ “¿Tuvo la literatura italiana, durante el período conocido como romántico, verdadero romanticismo? Puede dudarse, si se toma el término en una de sus acepciones, que ciertamente no es la menos popular ni menos importante, un estado de ánimo particular, desequilibrado, perplejo, desgarrado, preocupado por la fantasmagoría y acuciado en cada parte de la sensación de misterio. ¿Es, tal vez, en este sentido, muy romántico Manzoni, que resuelve todos los conflictos con base en la fe cristiana y en ella disipa ese estado de ánimo? ¿Es romántico Leopardi con ese pesimismo razonado, que ya en los últimos años aspiró a un programa de fraternidad humana, una confederación de los hombres contra la naturaleza? El uno y el otro se alejan de la duda y de la agitación, y concluyen. El alma italiana tiende naturalmente a lo definido y armonioso”. Benedetto Croce, *La letteratura italiana: La letteratura contemporanea*, p. 256.

Apuntando hacia tales antecedentes, debe añadirse que a mediados de siglo, en Italia surgió el término *scapigliato*, el cual se constituyó como sinónimo de *bohémien*, y dicha equivalencia fue aceptada gustosamente por los denominados *scapigliati*. Se trataba de un grupo que detentaba una fuerte voluntad de europeización que “modernizara” la literatura italiana y creían que la clave de ello residía en una lectura de un romanticismo bien distinto al de Manzoni.³⁷ Ellos, por otro lado, se identificaban con los *Jeunes-France*, es decir, la primera bohemia de Gautier y su estandarte, el emblemático *l’art pour l’art* que llegaría a simbolizar la postura del artista moderno frente al orden utilitarista. Además de dicha influencia, pusieron especial atención en los románticos alemanes y los escritores franceses situados en el último romanticismo y el umbral del simbolismo, particularmente Charles Baudelaire.

El grupo floreció en la Italia septentrional, siendo la ciudad de Milán la sede por excelencia del movimiento *scapigliato* (Turín también fue importante), el cual contó con artistas como Arrigo y Camillo Boito, Carlo Dossi, Emilio Praga, Iginio Ugo Tarchetti, Cletto Arrighi, Amilcare Ponchielli, Tranquillo Cremona y Daniele Ranzoni. En el ámbito nacional, uno de los ídolos del grupo fue Giuseppe Rovani.

El término que da nombre al grupo tiene su primera aparición en una novela de Cletto Arrighi y define al *scapigliato* en estos términos:

In tutte le grandi e ricche città del mondo incivilito esiste una certa quantità di individui di ambo i sessi, fra i venti e i trentacinque anni, non più; pieni d’ingegno quasi sempre; più avanzati del loro tempo; indipendenti come l’aquila delle Alpi; pronti al bene quanto al male; irrequieti, travagliati,... turbolenti – i quali – o per certe contraddizioni terribili fra la loro condizione e il loro stato – vale a dire fra ciò che hanno in testa e ciò che hanno in tasca – o per certe influenze sociali da cui sono trascinati – o anche solo per una certa particolare maniera eccentrica e disordinata di vivere – o, infine, per mille altre cause, e mille altri effetti, il cui studio formerà appunto lo scopo e la morale del mio romanzo – meritano di essere classificati in una nuova e particolare suddivisione della grande famiglia sociale, come coloro che vi formano una casta sui generis distinta da tutte le altre.³⁸

³⁷ De Sanctis dice con respecto a Manzoni: “Egli si presenta come negazione del classicismo senza metter i piedi nel romanticismo”. Pudiera ser también ésta la perspectiva de los *scapigliati*, los cuales no solamente no verían en Manzoni a un romanticismo europeo, sino que no lo considerarían como un escritor romántico, lo cual, concordaría también en cierta forma con las apreciaciones de Benedetto Croce.

³⁸ “En todas las ciudades grandes y prósperas del mundo civilizado existe una cierta cantidad de individuos de ambos sexos, entre los veinte y los treinta y cinco años, no más; casi siempre llenos de ingenio; más avanzados que su tiempo; independientes como el águila de los Alpes; prestos tanto al bien como al mal; inquietos,

Se encuentra en tal definición una convergencia importante con el espíritu bohemio, incluso con su estilo de vida, y sobre todo, con esa gran contradicción entre el deseo y las posibilidades de ejecución, problema ampliamente abordado por Balzac (y ganado para el tema del bohemio) en novelas como *La Peau de chagrin*.³⁹

Volviendo a la inminente influencia de la propuesta manzoniana, la cual se erigió como una fuerza propagadora que a mediados de siglo incitaba a promulgar y en cierta medida a seguir sus postulados estéticos, o por el contrario a intentar superarlos o refutarlos, apunto hacia un contexto donde los modelos hegemónicos eran ineludibles: por un lado la figura literaria de Manzoni residiendo en la cumbre del discurso artístico italiano pero contiguamente a ella, se encuentra también la gloria musical de Giuseppe Verdi.

Con respecto a Verdi, es preciso mencionar que aunque el propio *scapigliato* Arrigo Boito fue un conspicuo colaborador suyo, los renovadores italianos sentían una mayor predilección por Richard Wagner⁴⁰, lo cual respondía en gran parte a la admiración que le profesaba Charles Baudelaire, quien lo consideraba no solamente uno de los mejores poetas de su tiempo, sino “el más célebre de los maestros”. En dicha postura, podemos rastrear en primera instancia esa voluntad de ruptura con la tradición nacional con vistas a un arte italiano más “europeo”, así como el interés por la confluencia de las artes impulsada por el compositor germano, y la cual, entre otras cosas, resultaría en una conformación del cenáculo *scapigliato* como un punto de encuentro entre practicantes de diversas artes (Arrigo Boito poeta, libretista y músico, Emilio Praga poeta y pintor, Iginio Ugo Tarchetti, Carlo Dossi y Giovanni Camerana escritores, Tranquillo Cremona y Daniele Ranzoni pintores, etc.), más o menos a la manera del *petit cénacle* de Gautier.

preocupados, turbulentos ... - que - o en ciertas contradicciones terribles entre su condición y su estado - es decir, entre lo que tienen en la mente y lo que tienen en los bolsillos - o en ciertas circunstancias sociales que los han arrastrado - o incluso sólo por una particular manera excéntrica y desordenada de vivir - o, por último, por otras mil razones, y otras mil causas, cuyo estudio formarán justamente el objeto y la moral de mi novela - merece ser clasificado en una nueva división particular de la gran familia social, ya que forman una casta sui generis distinta de todas las demás”. Cletto Arrighi, *La Scapigliatura: Romanzo Sociale Contemporaneo*, pp. 133-134.

³⁹ Probablemente, la citada obra de Balzac ofrezca el ejemplo más claro de dicha pugna en la figura de Raphaël de Valentin, las circunstancias que lo orillan al suicidio y su vínculo con el talismán. Sin embargo, en la *Comédie humaine* se encuentran también otras figuras que experimentan dicho enfrentamiento, tales como Lucien de Rubempré, el príncipe de la Palferine y Rastignac.

⁴⁰ Comenta Mary Jane Phillips-Matz: “Nevertheless, many of the unreconstructed *Scapigliati* still had ‘Wagner’ and ‘Germany’ written in their hearts. Well into 1890s, they continued to promote German music and denigrate many creative figures in Italy”. Mary Jane Phillips-Matz, *Puccini: A Biography*, p. 33.

Ante tal marco, es posible hablar del movimiento *scapigliato* como la primera tentativa artística que realmente pretende dissociarse tanto del movimiento neoclásico como del romanticismo manzoniano, acercándose así a la modernidad europea propia de mediados y finales de siglo.

Sin embargo, para críticos como Walter Binni, dicho movimiento carece de bases sólidas para la efectiva apropiación y canalización del discurso artístico europeo preponderante (simbolismo, romanticismo místico, último romanticismo o postromanticismo), y lo ubica como una lectura llanamente epigonal y una suerte de periodo de transición entre Manzoni y el decadentismo, encarnado por la figura de Gabriele D'Annunzio:

Y es justamente en esa falta de personalidad donde mejor podemos ver su importancia funcional, su importancia como momento máximo de desequilibrio, de equívoco entre las formas deterioradas del romanticismo y las cualidades de la nueva poesía, de desarraigo voluntario de la tradición hacia un espíritu nuevo apenas entrevisto, hacia una tentativa de europeización y de modernidad. Porque el máximo esfuerzo de esta Italia, apenas unificada, es por desprovincializarse, por hacerse europea, por no quedarse en la serenidad áulica del pasado.

Los *scapigliati* sintieron enérgicamente esta exigencia de modernidad, de avanzar a todo costo; y dieron un salto en el vacío y cuyo valor residía en sí mismo, en el programa en cuanto tal, ya que les faltaba algo concretamente nuevo.⁴¹

Considero esta una generalización difícil de aplicar a todo el grupo sin un análisis pormenorizado de las obras de los protagonistas de esta tentativa por “europeizarse”. No obstante, independientemente de los alcances que tuvo su lectura de Baudelaire, Gautier y otros autores a los que admiraron, lo cierto es que los *scapigliati* también estaban fuertemente interesados por el estilo de vida de dichos artistas, esto es, un estilo de vida bohemio. Así se deja sentir en la devoción que el grupo manifestaba por Giuseppe Rovani, a quien consideraban como el sucesor de Manzoni en las cumbres del canon italiano:

A la atracción por la bohemia francesa y a la admiración especial por Baudelaire, se añadió la idealización de la figura de Giuseppe Rovani (1818-1874), escritor milanés, que llevaba una vida desordenada, miserable y provocadora, escritor de tragedias, novelas históricas y artículos de

⁴¹ Walter Binni, *La poética del decadentismo*, p. 59.

periódicos sobre literatura y arte etc. Su obra más significativa es *Cento anni*, una novela que comprende un largo periodo de historia contemporánea, protagonizado por varias familias a lo largo de varias generaciones sucesivas. Rovani, dice Dossi «tuvo siempre una gran inclinación hacia la taberna, la casa de quien no tiene casa. La taberna se convirtió para él en una aula de universidad...Era el dios que llevaba consigo su templo... Donde iba Rovani iba... toda la 'Scapigliatura' artística de la ciudad...» Rovani bebía para poder hablar. Su cansada fantasía tenía necesidad de estimulantes. Desde la taberna ejerció su magisterio e influyó de un modo decisivo. Para sus admiradores era un innovador de la novela, el guía genial que había arrebatado el puesto a Manzoni, un modelo de europeización de la cultura literaria, de un nuevo lenguaje y, sobre todo, de una restauración de la relación arte-vida.⁴²

Es probablemente antes que el literato Rovani, el personaje de Rovani quien interesa al grupo *scapigliato*, y en particular su restauración de la dicotomía arte-vida, eje dual que es finalmente uno de los bastiones de la vida bohemia.

⁴² Graciliano González Miguel, *Historia de la literatura italiana: Desde la unidad nacional hasta nuestros días*, p. 17.

CAPÍTULO 2. La creación de *La Bohème*

2.1 El libreto y los libretistas

Un aspecto de importancia superlativa para el acercamiento a *La Bohème* de Puccini y a la figura del bohemio presente en ella está en la comprensión de las particularidades que ostenta el discurso de un libreto. En primera instancia hablo de un discurso literario que puede ser confeccionado por el propio compositor, por un poeta, por un dramaturgo o por algún otro artista que encarne la figura del *librettista* para la ópera en cuestión. Vale la pena decir que son pocos los compositores que han afrontado (con fortuna) la tarea de trazar sus propios libretos. Entre los casos más notables se encuentran Richard Wagner (el músico alemán se refería a sus libretos como poemas dramáticos, lo cual debió ser al lado de otras tantas razones, uno de los argumentos que Baudelaire tenía para considerarlo un poeta de la más alta categoría) y el propio Ruggero Leoncavallo, quien fue amigo y posteriormente rival de Puccini, y que enfrentó en solitario a *La Bohème* del artista de Lucca con una obra del mismo título, estrenada en 1897.⁴³

No obstante la señalada naturaleza literaria del libreto, debe recordarse que se trata de un elemento que adquiere su mayor fuerza discursiva cuando está apoyado por la música, la escenografía y revestido por el canto y la gestualidad de los intérpretes. Al respecto menciona Vittorio Coletti:

Ma anche quando le ragioni letterarie sembrano avere il sopravvento (come al tempo di Zeno e Metastasio), il libretto è sempre un testo confezionato per la sua messa in musica e per una musica teatralmente efficace, «drammatica». Neppure la forma dei perfetti drammi del Metastasio si spiegherebbe senza la loro destinazione specifica; un loro impiego come teatro di parola renderebbe assurda la struttura stessa attraverso la quale si articolano (narrazione e dialogo in versi sciolti che precedono sistematicamente un paio di strofette isometriche). Il libretto è uno dei componenti primari dell'opera, ma è la morfologia di questa, in quel dato momento storico, a dettarne la struttura e, non di rado, persino il soggetto.⁴⁴

⁴³ Debe recordarse que ambos compositores trabajaron paralelamente sobre la fuente de *Escenas de la vida bohemia*, lo cual suscitó una competencia no sólo entre ellos, sino entre los editores Ricordi y Sonzogno.

⁴⁴ “Incluso cuando la causa literaria parece portar la égida (como en tiempos de Zeno y Metastasio), el libreto es en cualquier caso un texto confeccionado para musicalizarse y para una música que debe ser teatralmente eficaz, «dramática». Ni los dramas perfectos de Metastasio podrían explicarse sin el rumbo musical; su uso como *teatro di parola* haría absurda la propia estructura mediante la cual se articulan (narración y diálogo en

A pesar de que estas características pueden traducirse como una dependencia del libreto como parte del engranaje del discurso operístico, considero que un análisis focalizado en dicho elemento puede ofrecer interesantes resultados, por ejemplo cuando se pone en relación con el texto fuente y se observan los elementos temáticos comunes a ambos. Puede ser una muestra de la importancia de los trabajos realizados en torno al libreto el análisis ejecutado en Italia por Mario Lavagetto y titulado *Quei più modesti romanzi: il libretto nel melodramma di Verdi* (1979), donde justamente, pone su atención en el gran músico italiano y dicho constituyente del discurso operístico. Coincido con el crítico cuando en las primeras páginas de su estudio menciona:

Il progetto, appena enunciato, costringe a prevedere una obiezione significativa. Abbiamo convenuto che il libretto non è autonomo. È possibile studiarlo a parte, isolandolo da quella struttura complessa e unitaria in cui occupa una posizione subordinata? Potremmo rispondere che studiare il funzionamento dell'ipofisi è perfettamente lecito, anche se non possiamo attenderci da un simile studio la spiegazione completa ed esauriente del metabolismo e tanto meno della vita umana. Ma è meglio dire che ogni ricerca si garantisce accettando dei limiti territoriali e che, nel nostro caso, tale accettazione comporterà tutta una serie di cautele. Ad esempio: non bisognerà dimenticare che il libretto è costruito per la musica e che paga quindi un debito anticipato, un debito (...) che Verdi ricordava imperiosamente ai suoi collaboratori; l'azione ne risulterà modificata, subirà rallentamenti o spinte vertiginose, procederà per ellissi o per espansioni che potranno deformare la struttura drammatica e renderla poco riconoscibile tutte le volte che scoccherà il momento della romanza o della cabaletta, tutte le volte che le voci dovranno sovrapporsi e cantare insieme. Nei duetti, nei terzetti, ecc. il personaggio verrà oltrepassato in modo molto più deciso di quanto Eliot osservasse parlando della *Riunione di famiglia*, e questo porterà a una provvisoria eclissi dei singoli e delle loro funzioni, così come il coro potrà imporre le proprie leggi e oscurare - in diversa misura - il destino individuale e la *fabula* che lo realizza. Ma neppure queste e altre cautele potranno cancellare il fatto fondamentale: che ogni singolo risultato è soggetto a verifica e a correzione attraverso uno studio simmetrico e complementare delle partiture, di cui un musicologo volesse assumersi il compito e di cui posso soltanto augurarmi la realizzazione.⁴⁵

versos sueltos que preceden sistemáticamente un par de estrofas isométricas). El libreto es uno de los constituyentes principales de la ópera, pero es su morfología, en dado momento histórico, capaz de dictar la estructura y, no pocas veces, incluso la trama". Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini: Introduzione all'opera italiana*, p. 25.

⁴⁵ "El proyecto, apenas enunciado, nos obliga a prever una objeción importante. Hemos convenido en que el libreto no es autónomo. ¿Es plausible estudiarlo por separado, aisándolo de la estructura compleja y unitaria donde ocupa una posición subordinada? Podríamos responder que el estudio del funcionamiento de la hipófisis es absolutamente válido, a pesar de que no podemos esperar de tal estudio la explicación completa y exhaustiva

Dichas consideraciones pueden valer, al menos parcialmente, para esta tesis dado el peso que se le otorga al libreto en detrimento del ensamble artístico que supone *La Bohème* como un melodrama.⁴⁶ La naturaleza de esta clase especial de discurso no es pasada por alto. No obstante, reiteraré mi punto de atención en la figura del bohemio, la cual se presenta en el libreto como un constructo fuertemente ligado a su texto fuente y registrándose como una figura en primer término literaria (aunque de estrecho vínculo con el panorama social y cultural) que hizo su aparición en el paisaje operístico hasta las obras de Puccini y Leoncavallo.

Ante el hecho del libreto como producto de necesidades musicales y dramáticas puede observarse una diferencia notoria entre su discurso y el de otro tipo de manifestaciones propiamente narrativas. Resulta bastante ilustrativa la observación de Giuseppe Verdi que Mario Lavagetto recoge: “Il librettista è vincolato, ha firmato una cambiale in bianco: non può fare quello che vuole, non è libero di inventare se non ciò che la musica richiede. Egli deve ricordarsi in ogni momento che «un recitativo troppo lungo, una frase, una sentenza che sarebbe bellissima in un libro, ed anche in un dramma recitato, fan ridere in un dramma cantato»”.⁴⁷

Contiguamente a la referida “dependencia” del libreto, se encuentra también su carácter vital en el discurso operístico. En el caso de *La Bohème*, debo resaltar no solamente la elección de tema (la cual en mi opinión se liga poderosamente al clima cultural propio de

del metabolismo y menos aún de la vida humana. Será mejor decir que toda investigación se salvaguarda aceptando los límites territoriales y que, en nuestro caso, dicha aceptación conlleva una serie de precauciones. Por ejemplo: no hay que olvidar que el libreto está hecho para la música y por lo tanto paga una deuda anticipadamente, una deuda (...) que Verdi recordaba imperiosamente a sus colaboradores; las acción resultará modificada, estará sujeta a ralentizaciones o a embestidas vertiginosas, tendrá elipses o expansiones que podrán mutar la estructura dramática y volverla difícil de reconocer toda vez que se presente el momento del romance o de la *cabaletta*, toda vez que las voces deban solaparse y cantar juntas. En duetos, tríos, etc. el personaje se verá sobrepasado incluso más bruscamente de lo que Eliot observara hablando acerca de *Riunione di famiglia*, y esto dará lugar a un eclipse provisorio del personaje y de sus funciones, así como el coro podrá imponer sus leyes y oscurecer - en diversos grados - el destino individual y la fábula que lo lleva a cabo. Sin embargo ni estas ni otras precauciones podrán cancelar el hecho fundamental: que cada resultado individual está sujeto a corroboración y corrección a través de un estudio simétrico y complementario de la partitura, del cual un musicólogo quisiera hacerse cargo y con respecto al cual yo solamente puedo esperar su realización”. Mario Lavagetto, *Quei più modesti romanzi: il libretto nel melodramma di Verdi*, pp. 5-6.

⁴⁶ Se pretende que este estudio con énfasis en el libreto pueda enriquecer posteriores análisis de la figura del bohemio en sus registros musical y dramático.

⁴⁷ “El libretista está obligado, ha firmado un cheque en blanco: no puede proceder a sus anchas, no es libre de crear sino aquello que requiere la música. Él debe recordar en todo momento que «un recitativo demasiado largo, una frase, una sentencia que sería perfecta en un libro, e incluso en un drama hablado, hace reír en un drama cantado»”. Mario Lavagetto, *Quei più modesti romanzi: il libretto nel melodramma di Verdi*, p. 17.

la panorámica que he intentado esbozar), sino también el trabajo conjunto de Giacomo Puccini, Luigi Illica y Giuseppe Giacosa. Dicho proceso debe definirse como una excelsa confluencia creativa entre el compositor y sus libretistas. *La Bohème* fue la segunda de las cuatro colaboraciones de esta triada, en la que Giacosa deberá llevar a cabo la versificación mientras que Illica se encargará del aspecto dramático.

Resulta bastante interesante observar las particularidades de la formación de cada uno de los libretistas. Giacosa era un poeta que gustaba de los temas históricos y probablemente su obra más notable fue (aparte de sus libretos) *Una partita a scacchi* (1873), con la que alcanzó fama. Estuvo ligado al grupo de los *scapigliati*, y fue en especial cercano a Arrigo Boito, a quien se dice que envidiaba por ser libretista de Verdi. Así mismo fue gran amigo de Antonio Fogazzaro. Con respecto a sus obras y amistades es posible resumir:

Comme Fogazzaro, G. Giacosa, né en 1847 à Colleretto Parella (Piémont), fait des études de droit; durant les années passées à Turin il se lie d'amitié avec les poètes «baudelairiens» de la «Scapigliatura» piémontaise et lombarde: Faldella, Camerana, Tarchetti et Praga. Comme Fogazzaro, c'est d'abord vers la poésie qu'il s'oriente, mais assez rapidement il se tourne vers le théâtre. Ses premières œuvres sont essentiellement lyriques et dramatiques. S'inspirant de la tradition romantique des pièces-proverbes de Musset en vogue à son époque, il écrit successivement: *Chi lascia la vita vecchia per la nuova, la quel che lascia, non sa quel che trova* (1870), *A can che lecca cenere non gli fidar farina* (1872) et *Non dir quattro se non l'hai nel sacco* (1872), ainsi que *Storia vecchia* (1872).⁴⁸

Protegido de Giosuè Carducci y concedor también del ambiente *scapigliato*, Luigi Illica firmó su primer libreto *La Wally* (1892) para Alfredo Catalani marcando el inicio de su notable colaboración con Giulio Ricordi, la cual lo convertiría en un referente obligado del panorama operístico italiano del XIX:

¿Y Luigi Illica? Poeta y guionista prestigioso a las órdenes de Casa Ricordi, pero también cabeza loca, arrebatado y genial a la hora de llevar una novela a la ópera. Sus libretos son aclamados en toda Europa, Italia está orgullosa de este republicano ferviente, los países jóvenes de América le hacen encargos –como la Argentina, por caso, que le encarga la ópera «Aurora» junto al maestro Panizza– de aquí que tantos escolares le deban esa canción de versos herméticos dedicada a la

⁴⁸ Jean Jacques Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens: Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga*, p. 95.

bandera. Se puede decir que ha renovado el lenguaje del teatro lírico, –aunque según bromea Giacosa– escriba en «illicasílabos».⁴⁹

La colaboración entre dichos artistas se inauguró ante las dificultades a las que se enfrentó Puccini mientras escribía *Manon Lescaut* (1893). Inicialmente Giulio Ricordi pensó que Ruggero Leoncavallo podría trabajar en la elaboración del libreto al lado de Puccini, sin embargo desiste de esta idea y el compositor de Lucca colabora con Marco Praga, hijo del artista *scapigliato* Emilio Praga y a ellos se une, por petición de Marco, el poeta Domenico Oliva. En un principio, la colaboración parece ser fructífera, pero finalmente, Puccini no queda satisfecho con el libreto y exige a Praga correcciones que este último se niega a efectuar. Ante esta situación, Praga y Oliva abandonan el proyecto y Ricordi gestiona la colaboración de Illica y Giacosa con Puccini, marcando el inicio de la brillante convergencia creativa que daría como fruto, además de *Manon Lescaut* y *La Bohème*, también *Tosca* (1900) y *Madama Butterfly* (1904).

El hecho es incuestionable, como que la pareja de libretistas, robusto, sólido, con lengua barba, el poeta; más magro e incisivo, el periodista, se completaba a las mil maravillas, bajo la rigurosa, inflexible vigilancia del músico. Esto aparte de que si ninguno con el ritmo ininterrumpido que Puccini deseaba, la actividad de Illica era mayor, ya que Giacosa, poeta de fácil inspiración, le culpan por su pereza, le llaman el «Buda giacosiano» y le dedican muy expresivas aleluyas: «La giornata di Giacosa – è una lunga, strana cosa».⁵⁰

Como podemos notar, más allá de la diferencia de personalidades, figuras, e incluso, los ritmos de trabajo de dichos artistas, la tercia funciona magistralmente. No obstante el conocido y elevado grado de exigencia y perfeccionismo de Puccini,⁵¹ el grupo se mantiene durante cuatro óperas, y como resultado tenemos el pasaje artístico más glorioso en la carrera del compositor de Lucca.

⁴⁹ Daniel Martínez Rubio, *Cartas a Elvira*, pp. 62-63.

⁵⁰ Antonio Fernández-Cid, *Puccini: El hombre, la obra, la estela*, p. 15.

⁵¹ “No hemos de insistir en la característica de rigor, de exigencia, de minuciosidad aplastante, peculiar en Puccini”. Antonio Fernández-Cid, *op. cit.*, p. 46.

2.2 La fuente

Giulio Ricordi, atraído por el gran éxito de *Cavalleria rusticana* (1890) de Pietro Mascagni, inspirada en la obra de Giovanni Verga, había gestionado con el escritor siciliano una colaboración, en la cual se pretendía, transformar en ópera su *novella* “La lupa” (1880). El editor encomendó a Puccini tal empresa, y éste comenzó a trabajar en ella con cierto entusiasmo. Sin embargo, había otro texto que interesaba al músico por esa misma época (*Scènes de la vie de Bohème*). Dicho interés se unió a los pormenores de un viaje realizado a Catania a fin de entrevistarse con el escritor verista y conocer de primera mano el escenario en el que se desarrollaba “La lupa”. La entrevista no fue particularmente fructífera, por el contrario, generó bastantes reservas con respecto al proyecto. Durante el viaje de retorno, Puccini tuvo la oportunidad de entablar conversación con la condesa Blandine Gravina, hija de Cosima Wagner, la cual mostró gran aversión por la empresa de “La lupa”. Una vez reinstalado en Torre del Lago, el compositor escribe:

Carissimo signor Giulio [Ricordi],
ho tardato a scriverle perché volevo riflettere seriamente alle cose che sto per dirle. Dopo ritornato dalla Sicilia e dopo le conferenze con Verga, invece di essere animato per *La Lupa* le confesso che mille dubbi mi hanno assalito e mi fanno decidere a temporeggiare la decisione di musicarlo sino all'andata in scena del dramma. Le ragioni sono la “dialogicità” dell libretto spinta al massimo grado, i caratteri antipatici, senza una sola figura luminosa, simpatica che campeggi [...].⁵²

Todas estas circunstancias terminaron por sepultar la colaboración con Giovanni Verga y abrir paso al trabajo en torno al texto de Henry Murger. La elección se presenta, también, como registro del interés que poseía el compositor italiano por textos relacionados con la literatura francesa, como se constata al recordar que había ya trabajado con *Les Willis* (1852) de Alphonse Karr (obra a su vez inspirada en la pieza de ballet *Giselle* (1841) cuyo libreto corrió a cargo de Théophile Gautier), *La coupe et les lèvres* (1831) de Alfred de

⁵² “Estimado señor Giulio [Ricordi], He demorado en escribirle porque quería pensar seriamente en lo que estoy por decirle. Luego de regresar de Sicilia y de la reunión con Verga, en vez de estar entusiasmado por *La Lupa* le confieso que me han asaltado miles de dudas que me hacen aplazar la decisión de musicalizarlo, hasta la puesta en escena del drama. Las razones, son la "dialogicidad" del libreto llevada al máximo, personajes antipáticos, sin una sola figura luminosa, simpática que destaque [...]”. Daniele Martino, *Catastrofi sentimentali: Puccini e la sindrome pucciniana*, p. 31.

Musset para *Edgar* (1889), la obra del abate Antoine François Prévost, *L'histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) para su propia *Manon Lescaut* (1893) y *La Tosca* (1887) de Victorien Sardou. A ello, añadiré la identificación que sentía Puccini con los personajes de Murger, dado que él mismo experimentó la vida bohemia durante sus años en el conservatorio de Milán:

Puccini fue una especie de *scapigliato*, un bohemio. Más tarde, recordaba con agrado aquellos “indómitos” años de juventud. Esa tarde lluviosa, cuando vio citado en la novela de Murger el café “Momus”, donde el autor hace pasar horas gozosas a los bohemios, recordó el establecimiento del cual él mismo había sido parroquiano. Don Gigi, su dueño, le había puesto un nombre un tanto rimbombante: “Excelsior”. Era el refugio de los artistas jóvenes y de aquellos que se contaban entre ellos. Fuera de una ideología independiente, la característica que los unía era sobre todo la falta de dinero, que imponía a su independencia ciertos límites naturales. Para ellos el “Excelsior” era un punto de reunión ideal. Pretender abonar enseguida una comida tomada allí hubiera significado una ofensa para Don Gigi. Cuando alguien se juntaba inesperadamente con algún dinerito, por ejemplo, si llegaba a su poder un billete casi legendario de diez liras, la costumbre permitía emplear una parte en la cancelación de la deuda acumulada durante varias semanas, pero de tal modo que quedara suficiente para otros fines, como por ejemplo un insignificante regalo para la mujer idolatrada. El tema de conversación obligado en el Excelsior era de preferencia el arte y, entre sus múltiples formas y géneros, la ópera. De lo contrario, estaba permitido hablar a lo sumo del amor; pero, en contraposición al arte, éste se tenía por un asunto sumamente privado.⁵³

Incluso la elección temática podría poner en jaque el consenso general acerca de la pertenencia del compositor italiano al verismo, o cuando menos la preponderancia de dicha corriente, tanto en el clima cultural italiano como en el discurso del propio Puccini, sugiriendo un aire de la época marcado por la preocupación que existía en el dintel de la modernidad con respecto a la posición del artista, posición puesta de manifiesto en la figura del bohemio.⁵⁴ Se trata de un ánimo finisecular que ha refinado el último romanticismo transitando hacia corrientes como el simbolismo o el decadentismo, las cuales se alejan del

⁵³ Kurt Pahlen, *op. cit.*, p. 207.

⁵⁴ Menciona Kurt Pahlen acerca de esta problemática: “Este estudio no sólo arroja una luz, para algunos insospechada, sobre la bohemia parisiense, sino que nos muestra también que el libro de Murger pertenece a su segunda época, la romántica. Y esta comprobación es para nosotros de una significación musical que no se debe desestimar que no se debe subestimar, pues la obra de Puccini se atribuye la mayoría de las veces a la ópera “verista” (...) pero aquí ya parece claro que todavía debe clasificarse decididamente en la sucesión del Romanticismo”. Kurt Pahlen, *op. cit.*, p. 210.

tono positivista (asociado con el utilitarismo) que supone la postura de corrientes como la naturalista y la verista.

Siguiendo con la elección hecha por Puccini, es plausible constatar una voluntad de vincularse con el espíritu bohemio y sintetizarlo, recogiendo la obra más conocida que hasta entonces había abordado el tema. En el capítulo “Cosmopolitanism and decadence” del estudio que David R. B. Kimbell dedica a la ópera italiana, se menciona la decisión de Puccini en estos términos:

Given the spiritual identity of the Milanese *scapigliatura* of the 1860s and 70s and the Parisian *Bohème* of the 1830s and 40s, one can hardly fail to close this chapter with a few words on Puccini’s best-loved opera. The composer was too young to have been closely associated with the original *scapigliati*, but the biography of his student days in Milan in the early 1880s records anecdotes enough to suggest that he lived very much in the ‘bohemian’ manner which they had brought into fashion.⁵⁵

A mi juicio, es también el clima del *fin de siècle* el que se manifiesta en la distancia de los temas veristas preponderantes en el repertorio italiano y que se liga a la tendencia hacia lo europeo en detrimento de lo local, fenómeno que se erige como una suerte de legado recibido de los *scapigliati*, con quienes, por otra parte, también se coincide en esa vinculación con el espíritu bohemio.

Se mencionó ya la elección temática y la obra elegida como pretexto para la elaboración del libreto: dado este paso, me encargaré de hablar acerca de la labor a la que se enfrentaron Puccini y sus libretistas al abordar tal referente.

Scènes de la vie de bohème, es un texto narrativo al que su autor deslinda del marbete de novela, en cambio propone llamarlo “boceto de costumbres”. La obra relata las andanzas de un grupo de artistas que traban amistad, gracias a una serie de contingencias en las que ellos vislumbran una mano providencial. La narración se inaugura cuando el músico Alexandre Schaunard se encuentra incapacitado para saldar sus deudas con el casero y, enfrentado al desalojo y sin recursos, sale a las calles de París en busca justamente de la providencia, algún guiño de Fortuna, alguna casualidad. Acuciado por el hambre, el músico se enfila hacia un local llamado La Mère Cadet, donde conoce al filósofo Gustave Colline.

⁵⁵ David Kimbell, *Italian Opera*, p. 588.

La charla y las copas, los llevan a continuar su velada en el café Momus, donde Colline reconoce a Rodolphe, un joven al que adivina literato por su atavío, y al que se encuentra de continuo en la biblioteca. Luego de una discusión con un parroquiano del Momus, Rodolphe termina en la mesa de Schaunard y Colline, quejándose de las pocas miras de su interlocutor, e impresionado por la pipa del músico le ofrece tabaco y, ante esta generosidad, Colline contesta con más bebida. El encuentro les permite informarse acerca de sus respectivas actividades, en las cuales hallan coincidencia, e, incitado por estos ánimos, Schaunard les invita a seguir con la tertulia en su morada, olvidándose de que se encuentra falto de domicilio. Espoleados por Baco, los artistas se dirigen a la antigua vivienda del músico, en la que ahora se aloja un joven pintor llamado Marcel, quien entiende las circunstancias del anterior inquilino e invita al trío a pasar y, como es de esperarse, terminan por entenderse a las mil maravillas. De este modo, es como se gesta el cenáculo bohemio, agrupando al músico Schaunard, al poeta Rodolphe, al pintor Marcel y al filósofo Colline. Posteriormente irán apareciendo amantes, así como amigos y admiradores.

Puccini, Giacosa e Illica recuperan para el libreto a los cuatro artistas, y aunque en el texto de Murger figuran las compañeras de cada uno de ellos (incluyendo a Phémie Teinturière, y una modista, pareja de Colline), en la ópera solamente aparecen Mimì y Musetta que, como se verá más adelante, cobran una importancia superlativa y son prueba de la relevancia que Puccini solía otorgar a sus figuras femeninas.

Otros personajes como Carolus Barbemuche, el escultor Jacques y su amada Francine, están ausentes en la ópera. Sin embargo, la historia de estos dos últimos aparece en *La Bohème* protagonizada por Rodolfo y Mimí, sirviendo como base para el primer y el cuarto acto, en el cual la musa del bohemio volverá a la buhardilla donde comienza la ópera solamente para morir en los brazos de su amado y cerrar la obra, marcando al mismo tiempo el final de la estada bohemía para los miembros del cenáculo.

Puccini también nos presenta el tránsito de Rodolfo y compañía, por el denominado aprendizaje artístico; sin embargo, a diferencia de Murger que parte del nacimiento del cenáculo como inicio para su narración, el italiano inaugura su obra con una escena *in medias res*, donde la cofradía artística ya está más que constituida. Una buhardilla en París es el escenario donde el poeta Rodolfo y el pintor Marcello sufren la crueldad del frío en

Nochebuena, y que los hace pensar en sacrificar el poco mobiliario del que disponen, incluyendo sus preciadas obras, a fin de alimentar la chimenea:

MARCELLO

Aspetta...

Afferrando una sedia e facendo l'atto di spezzarla
sacrifichiam la sedia!

RODOLFO

Ad un tratto Rodolfo esce in un grido
di gioia ad un'idea che gli è balenata.
Corre alla tavola e ne leva un voluminoso scartafaccio.
“Eureka!”

MARCELLO

Trovasti?

RODOLFO

Sì. Aguzza
l'ingegno. L'idea vampi in fiamma.

MARCELLO

Additando il suo quadro.
Bruciamo il Mar Rosso?

RODOLFO

No. Puzza
la tela dipinta. Il mio dramma...
L'ardente mio dramma ci scaldi.

MARCELLO

Con comico spavento.
Vuoi leggerlo forse? Mi geli.

RODOLFO

No. In cener la carta si sfaldi
e l'estro rivoli ai suoi cieli.⁵⁶

⁵⁶ MARCELLO

Espera...

Asiando una silla y con intenciones de despedazarla
sacrificamos la silla!

RODOLFO

De pronto Rodolfo emite un grito de alegría ante una idea que lo acomete.
“¡Eureka!”

MARCELLO

¿Se te ocurre?

RODOLFO

Sí. Aguza el ingenio.
La idea arde en las llamas.

MARCELLO

(Señalando su cuadro)
¿Quemamos el Mar Rojo?

Aunque Rodolfo arroja al fuego su drama, este desesperado acto solamente servirá para salvar por un tiempo a los bohemios del frío (y no así del hambre furiosa que les aqueja), por lo que necesitarán ser salvados por Schaunard, quien llega poco después con provisiones. Una vez abastecidos, los amigos se preparan para festejar Nochebuena como es debido. Sin embargo, antes de que puedan enfilarse a departir al café Momus, deberán burlar a su perenne acreedor, el casero Benoît, lo cual logran con una astucia muy propia del personaje bohemio, tan hábil en la prestidigitación verbal.⁵⁷ Salvados de la imperiosa deuda (también por breve tiempo), los amigos son libres de encaminarse al festín, pero Rodolfo insiste en terminar su editorial para *Il Castoro*, periódico en el que trabaja (al igual que en el texto de Murger). Ensimismado en esta labor, el poeta es sorprendido por una bellísima joven que acude a él para volver a encender una vela apagada que la deja sin luz. Se trata de la vecina, una mujer que se presenta a sí misma como Mimì, y que de pronto empalidece, aparentemente aquejada por alguna enfermedad.⁵⁸ Rodolfo la auxilia y le ofrece un poco de vino y, advirtiéndole su

RODOLFO

No. Apesta el lienzo pintado.

Mi drama...

Mi ardiente drama nos calentará.

MARCELLO

Con susto cómico

¿Quieres leerlo? Me congelo.

RODOLFO

No. En cenizas el papel se irá

y la inspiración retorna a los cielos. *Libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, pp. 1579-1580.

⁵⁷ Ejemplos de esto, son abundantes en la obra de Murger, y al parecer, también considerados por Puccini como constituyentes importantes de la personalidad del bohemio. Un antecedente sumamente relevante de esta habilidad, se encuentra en el retrato de dicho personaje ya abordado por Balzac en la figura de la Palferine: “– Quelques traits de mon ami la Palferine vous mettront à même de le juger, reprit Nathan. La Palferine trouve un de ses amis, l’ami était de la Bohême, en discussion sur le boulevard avec un bourgeois qui se croyait offensé. La Bohême est très insolente avec le pouvoir moderne. Il s’agissait de se battre. – « Un instant, dit la Palferine en devenant aussi Lauzun que Lauzun a jamais pu l’être, un instant, monsieur est-il né ? – Comment, monsieur ? dit le bourgeois. – Oui, êtes-vous né ? Comment vous nommez-vous ? – Godin. – Hein ? Godin ! dit l’ami de la Palferine. – Un instant, mon cher, dit la Palferine en arrêtant son ami, il y a les Trigaudin. En êtes vous ? (Étonnement du bourgeois.) – Non. Vous êtes alors des nouveaux ducs de Gaëte, façon impériale. Non. Eh ! bien, comment voulez-vous que mon ami, qui sera secrétaire d’ambassade et ambassadeur, et à qui vous devez un jour du respect, se batte ! Godin ! Cela n’existe pas, vous n’êtes rien, Godin ! Mon ami ne peut pas se battre en l’air. Quand on est quelque chose, on ne se bat qu’avec quelqu’un. Allons, mon cher, adieu !”. Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, VI, pp. 825-826.

⁵⁸ Esta imagen de Mimì alude claramente al arquetipo romántico de una figura femenina de una belleza “enferma”, tal como la Ligeia (1838) y la Berenice (1835) de Edgar Allan Poe, o la misma Pauline de *La Peau de chagrin*, que aunque no referida propiamente como enferma, se antoja así por momentos en el retrato de las privaciones que sufre. Menciona Montserrat Galí i Boadella: “El cuerpo, en especial el femenino, es un campo privilegiado para el estudio de la difusión de la sensibilidad romántica. Es relativamente fácil entender que la belleza femenina del Romanticismo sea una belleza enferma, pálida y ojerosa”. Montserrat Galí i Boadella, *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*, p. 492.

belleza, dilata su encuentro fingiendo no encontrar las llaves. De pronto, sus manos se encuentran y los futuros amantes se presentan mutuamente. Rodolfo y Mimì son acometidos por ese rayo del que hablaría Baudelaire en “A une passante”, y se enfilan al café Momus con el resto del grupo para darle fin al primer acto.

Una vez en el local, se presenta la antigua amante de Marcello, acompañada por un hombre viejo, burgués y referido como “pomposo”, el cual no sólo pierde a su acompañante, sino que salda la cuenta de los bohemios, quedando doblemente burlado.

El tercer acto nos presenta una situación que en primera instancia es difícil de entender sin el conocimiento de la fuente literaria, pues nos deja ver a Rodolfo y a su musa ya separados. Ella pedirá ayuda a Marcello para lidiar con los terribles celos del poeta. Sin embargo, Mimì se entera de que tal actitud es solamente una fachada para alejarla de las terribles condiciones de vida que privan en su morada de bohemio y que seguramente son de terrible efecto para su enfermedad. Una vez que esta situación es aclarada, los amantes deciden permanecer juntos hasta la llegada de la primavera, sin importar las consecuencias.

El final del libreto nos ofrece la escena de la trágica muerte de Mimì asistida por Rodolfo, la cual reúne a todos los bohemios (Marcello y Musetta se encontraban también separados). Ello contrasta con la obra de Murger, en la cual el poeta no es capaz de llegar a tiempo para presenciar los últimos instantes de vida de su amada.

En general, encontramos bastantes diferencias entre la obra de Puccini y la fuente murgeriana. No debe desestimarse la evidente diferencia en cuestiones de extensión que puede presentarse entre un libreto de cuatro de actos y una obra narrativa de veintitrés capítulos. Al mismo tiempo, debe añadirse a la necesidad por la síntesis del texto base, la voluntad de Puccini por distinguirse del arquetipo, dados sus intereses y necesidades estéticas, en contraste con sus libretistas, especialmente el dramaturgo: “Illica, lo sappiamo da alcune sue appassionate, intelligenti lettere, difendeva strenuamente la fedeltà all’originale. Puccini voleva (e ottenne) invece un sostanziale rinnovamento della natura della fonte”.⁵⁹ Entre las divergencias más notables, es pertinente hablar de esa fusión de personajes e historias a la que ya se había aludido, pues la pareja principal, es decir, Rodolfo y Mimì, viven una historia que el Rodolfo murgeriano (o el propio Murger) solamente había

⁵⁹ “Sabemos, por algunas apasionadas e inteligentes cartas de Illica, que defendía a ultranza la fidelidad al original. Puccini en cambio quería (y obtiene) una renovación sustancial con respecto a la fuente”. Daniele Martino, *op. cit.*, p. 32.

escuchado de su amigo Jacques. Eso probablemente ocurre debido a la carga dramática que Puccini desea otorgar a su Mimì, así como una mayor idealización de la figura femenina, en concordancia con el modelo romántico.

No obstante las inevitables diferencias con el modelo, la ópera de Puccini porta algunos de los constituyentes más importantes de la bohemia: el estilo de vida del artista crápula y en “desorden”, el afán por la creación, el amor, el festín, la astucia (usada la mayoría de las veces en contra del burgués), y algunos otros, y llega a configurarse como un referente incluso más importante que el propio arquetipo, en cuanto a la temática bohemia.

Por ahora, bastará con señalar estas relaciones entre el libreto de *La Bohème* y el texto de Murger, pues en el tercer capítulo de este trabajo, otras tantas merecerán atención de forma más detenida.

CAPÍTULO 3. Notas para una tipología del bohemio

3.1 Definición del bohemio: el hombre de la quimera

Ma soeur, côte à côte nageant,
Nous fuirons sans repos ni trêves
Vers le paradis de mes rêves!

Charles Baudelaire

Ya que esta tesis está enfocada a la configuración temática del bohemio en el libreto de la obra de Puccini, cabe aquí profundizar en sus antecedentes y en los motivos que lo constituyen. Volviendo a la fuente literaria, el propio Murger se encarga de esbozar su linaje, citando entre sus ancestros a personajes tan ilustres como Homero y François Villon:

En la antigüedad griega, por no remontarnos más en su genealogía, existió un bohemio célebre que vivía al azar de cada día y recorría las campiñas de la floreciente Jonia comiendo el pan de la limosna, y se detenía al caer la noche para colgar en el lar de la hospitalidad la lira armoniosa que había cantado los amores de Helena y la caída de Troya. (...) maese François Villon, el amante de la «hermosa armera». ¡Ese sí que era poeta y vagabundo por excelencia! Y siempre le andaba pisando los talones a su poesía, cuya holgada imaginación se debía sin duda a esos presentimientos que los antiguos atribuían a sus *vates*, una singular preocupación por el patíbulo, donde al tal Villon estuvieron un día a punto de ponerle la corbata de cáñamo por haber querido mirar a distancia demasiado corta los escudos del rey. Ese mismo Villon, que más de una vez dejó sin resuello a toda la guardia que lo perseguía, ese huésped pendenciero de los cuartuchos de la calle de Pierre-Lescot, ese gorrón del patio del duque de Egipto, ese Salvator Rosa de la poesía, rimó elegías cuyos conturbados sentimientos y acentos sinceros enternecen a los más duros de corazón y les hacen olvidar al malandrín, al vagabundo, al libertino cuando se ven reflejados en esa musa que llora a mares las mismas lágrimas que ellos.⁶⁰

A pesar de registrarse su presencia en numerosos episodios artísticos y en biografías de individuos de extracción no ficcional (como se refirió al inicio de mi estudio), puede hablarse de un consenso con respecto a sus dos apariciones más notables: en las obras de

⁶⁰ Henry Murger, *op. cit.*, pp. 11-13.

Murger y de Puccini. El primer caso llevó a la posteridad a un escritor semidesconocido, mientras que la ópera ayudó a consagrar al músico ya entonces afamado.

El bohemio es una figura, como se ha señalado, surgida del complejo paisaje decimonónico y estrechamente vinculada al arte. Se trata del individuo que antepone la praxis artística sobre cualquier otro móvil, y ello se constata en los gustos refinados (que requieren de pequeñas fortunas para su ejercicio) que poseen muchos bohemios, y de los cuales se sustraen con tal de vincularse al procedimiento de la vida bohemia. Menciona Henry Murger en el prefacio a su obra, y el que es reproducido por Giacomo Puccini en el libreto:

Cuando es necesario, [los bohemios] saben practicar la abstinencia con toda la virtud de un anacoreta; pero, si les cae algo de dinero entre las manos, los vemos en el acto caracolear a lomos de las más ruinosas fantasías, amar a las más hermosas y más jóvenes, beber los vinos mejores y más añejos y andar siempre faltos de ventanas para tirar el dinero por ellas. Luego, cuando su último escudo está ya muerto y enterrado, vuelven a cenar en la casa de comidas del azar donde siempre tienen el cubierto puesto y, en pos de una jauría de argucias y cazando furtivamente en todas las industrias que tengan que ver con el arte, acosan de la mañana a la noche a esa fiera a la que se ha dado en llamar moneda de cinco francos.⁶¹

Otro rasgo distintivo y fundamental del bohemio está en cómo concibe el arte, pues es un individuo que se compromete con éste de una forma que tiende a rozar lo inverosímil; se trata del hombre del ideal que rechaza abruptamente la realidad, pero que establece con ella un diálogo y en muchos casos desea también ejercer peso sobre ella, transmutarla, volverse su alquimista (como en algún tiempo pretendió Rimbaud). A ello se suma una naturaleza generalmente contestataria en oposición a los poderes temporales; la academia, el estado, la sociedad, etc., y un afán por distinguirse frente a la generalidad del hombre cada vez más inclinado a la estandarización, tendencia a diferenciarse del bando enemigo (el burgués, el “filisteo”), la cual trasciende el ámbito estético para permear en la propia imagen del bohemio.⁶²

⁶¹ Henry Murger, *op. cit.*, p. 27.

⁶² En dicha tendencia a la distinción, y ante el contexto aludido, es posible entrever que la relación entre el bohemio y el dandi es bastante estrecha, pero sobre ella he de volver más adelante.

En resumen; su forma de asumir el arte es indisoluble de su manera de concebir la vida, esgrime una poética que trasciende el terreno de lo estético para constituirse en *modus vivendi*.⁶³

La vida del bohemio está dictada por la tendencia hacia esas empresas que para otros hombres pertenecen al ámbito de lo irrealizable, y las fronteras entre lo escrito y lo vivido son casi imperceptibles: “En brazos del azar el alma queda a merced de la fantasía y de la imprevisión; estará regida por la trama de los ensueños y la vida se le antojará una fantástica novela que habrá de vivir en lugar de escribirla”.⁶⁴

A esta predilección por la fantasía en detrimento de lo real, de lo exuberante sobre lo pragmático, habrá que llamarle impulso por lo quimérico.⁶⁵ Esta actitud se atisba en la presentación de Rodolfo, la cual, da buena cuenta del proceso de configuración de la figura del bohemio, en la famosísima aria “Che gelida manina” donde el poeta afirma:

⁶³ Un ejemplo claro de esta postura está en la estampa que Gautier ofrece de Balzac, al cual dibuja como un hombre en el que la influencia de su propio arte se filtra a través de la praxis vital: “Hacia aquella época había escrito Balzac para una revista *Facino Cane*, la historia de un noble veneciano que, prisionero en los Pozos del palacio ducal, al hacer un subterráneo para evadirse, había caído en el tesoro secreto de la República, buena parte del cual se había llevado con ayuda de un carcelero comprado. Facino Cane, vuelto ciego y dedicado a tocar el clarinete con el nombre vulgar de “el padre Canet”, había conservado la doble vista del oro, a pesar de su ceguera; lo adivinaba a través de las paredes y de las bóvedas, y ofrecía guiar al autor, en una boda del arrabal Saint-Antoine, si quería pagarle los gastos de viaje, hacia aquél inmenso montón de riquezas cuyo nacimiento había hecho que la caída de la República veneciana se perdiese en el olvido. Conforme hemos dicho, Balzac vivía sus personajes, y en aquel momento era Facino Cane en persona, excepto por la ceguera, pues jamás centellearon en rostro humano ojos más refulgentes. Así, pues, no soñaba más que con toneladas de oro, montones de diamantes y carbunclos, y por medio del magnetismo, con cuyas prácticas estaba de mucho atrás familiarizado, hacía que las sonámbulas buscasen el sitio de los tesoros sepultos y perdidos. Pretendía haber sabido de la manera más precisa el sitio donde, cerca del límite de la Pointe-à-Pitre, había hecho enterrar Toussaint-Louverture su botín, por negros en seguida fusilados. El escarabajo de oro, de Edgar Allan Poe, no iguala en grandeza de inducción, en claridad de plan, en adivinación de detalles, al febril relato que nos hizo de la expedición que debía intentarse para hacerse dueño de aquel tesoro, mucho más rico que el enterrado por Tom Kidd al pie del Talipot de la cabeza del muerto.

Rogamos al lector que no se burle en sumo grado de nosotros, al confesarle con toda humildad que bien pronto participamos del convencimiento de Balzac. ¿Qué cerebro hubiera podido seguir su vertiginosa palabra? Bien pronto fue también seducido Jules Sandeau; y como hacían falta dos amigos seguros, dos compañeros resueltos y robustos para hacer las excavaciones nocturnas siguiendo la indicación del vidente, Balzac se dignó admitirnos por la cuarta parte a cada uno en el reparto de aquella prodigiosa fortuna. Una mitad le correspondía a él por derecho, como descubridor de la cosa y director de la empresa.

Teníamos que comprar zapapicos, azadones y palas, embarcarlas en secreto a bordo de un buque, dirigirnos al punto designado por caminos diferentes para no incitar sospechas, y, dado el golpe, traspardar nuestras riquezas a un *brick* fletado de antemano; en una palabra, toda una novela, que hubiere sido admirable si Balzac la hubiese escrito en vez de hablarla”. Théophile Gautier, *Retrato de Balzac*, pp. 51-53.

⁶⁴ Enrique López Castellón, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁵ Menciona Gaston Bachelard “los verdaderos intereses poderosos son los intereses quiméricos, los intereses que se sueñan, y no los que se calculan”. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*, p. 115.

Chi son? Chi son? Son un poeta.
Che cosa faccio? Scrivo.
E come vivo? Vivo!
In povertà mia lieta, scialo da gran signore
rime ed inni d'amore.
Per sogni e per chimere e per castelli in aria
l'anima ho milionaria.⁶⁶

Se registra aquí la preconización de las facultades creativas del artista, los loores acerca de la imaginación propia del creador, la corroboración de que los bienes que le son preciados al bohemio están en el ámbito de las correspondencias celestes (o intereses quiméricos) y en definitiva no pertenecen al mundo utilitario.

Tomando en cuenta el tópico de lo de quimérico, me parece conveniente mencionar a Luigi Capuana, quien titula “La chimera” un apartado de sus *Cronache letterarie*, obra en la cual habla de la facultad imaginativa común al artista joven y de ese umbral donde se gesta la idea como un esbozo vislumbrado entre sombras, y cuya esencia se derrama huidiza por la escalinata de la mente creadora:

Quando sento dire d'un giovane: - È serio, assennato, non ha chimere pel capo - subito mi domando:
- Ma è proprio giovane costui? - Mi sembra impossibile: non so figurarmi la giovinezza senza chimere pel capo.

La chimera ordinariamente è l'ideale; il nuovo che sta per schiudersi e che si fa intravedere appena: il sogno che si agita per divenire realtà; il feto che si matura nel seno oscuro, dove succhia tutti gli elementi della vita e dà nausea, dolori, malessere sui generis, alla creatura gestante di cui è sangue del sangue, carne della carne. Una giovinezza che non rincorre l'alata chimera dell'ideale, che non sogna e non si agita dietro i primi luccicori dell'avvenire che sta per schiudersi, che non sente in sé

⁶⁶ ¿Quién soy? Soy un poeta.

¿Mi oficio?. Escribo

¿Cómo vivo? ¡Vivo!

En querida pobreza, mas dilapido como un barón

Himnos y rimas de amor.

En sueños, en quimeras y en castillos en el aire

Mi alma es millonaria. Burton D. Fisher, *Puccini's la Boheme: Opera Classics Library*, p. 59.

il malessere intellettuale di una gestazione potente, è inferma, senza rimedio, di vecchiezza precoce.⁶⁷

El bohemio es, en suma, para la época en la que la retoma Puccini en su ópera, la constatación de la búsqueda del ideal (la cual ocurre justamente en la juventud, como lo apunta Murger): se trata del hombre de la quimera.

⁶⁷ “Cuando oigo decir de un joven: - Es serio, razonable, no guarda quimeras en la cabeza - inmediatamente me pregunto: - ¿Pero es joven realmente? – Me parece imposible: no puedo imaginarme una juventud que no piense en quimeras. La quimera normalmente es el ideal; lo inédito que está por revelarse y que apenas se vislumbra: el sueño que se cierne para convertirse en realidad; el feto que en el oscuro vientre madura, donde se nutre de todos los elementos de la vida, de la náusea, del dolor, del malestar sui géneris, de la criatura que la gesta y de la cual es sangre de la sangre, y carne de la carne. Una juventud que no persigue la alada quimera del ideal, que no sueña y que no se agita ante los prístinos resplandores del futuro que está por revelarse, que no siente en sí misma el malestar intelectual producto de una poderosa gestación, está enferma, y sin remedio, de vejez anticipada”. Luigi Capuana, *Cronache letterarie*, p. 126.

3.2 La identificación con el bohemio: el héroe artista y la literatura bohemia como modelo de formación

Oscar Wilde decía que el día más triste de su vida era el día en el que vio el suicidio de Lucien de Rubempré.

Mario Lavagetto

Referido por autores de la talla de Balzac, empatado con la figura de importantes artistas como Gautier e inmortalizado por las obras de Murger y de Puccini, el bohemio pasó a convertirse en un modelo para muchos jóvenes artistas.

Recordando el famoso caso del Werther de Goethe, que desató una moda por el suicidio entre sus apasionados lectores, quienes llegaron a un grado categórico de empatía con el personaje y su sentir, podría parangonarse una lectura de la “literatura bohemia” en similar tesitura. Los rasgos, el atavío, la ideología y en general la postura del bohemio fueron adoptados por una parte importante de su público, en particular, aquella que pretendía lanzarse al terreno del ejercicio artístico y que ya no concebía éste en otros términos.

Incluso Puccini⁶⁸ encontró en las andanzas de los bohemios relatadas por Murger un paralelismo con su formación en pos de hacerse artista, se identificó con el modelo y abandonó el proyecto verista de “La lupa” para inmortalizar el prototipo delineado por el escritor francés, y durante el trabajo de creación de su obra, fundó en Torre del Lago una especie de cofradía, en la que se reunía a departir con sus amigos a la manera bohemia (*Amici del Club di Bohemia*).⁶⁹

⁶⁸ Como una curiosa ironía, más que con la figura del bohemio, diversos críticos y biógrafos han reconocido en el compositor la estampa del burgués, juicio apoyado por algunas colaboraciones en ciertas empresas lucrativas con Giulio Ricordi y su industria cultural. A ello, me permito oponer que en “lenguaje romántico” el burgués es el hombre que antepone por sobre todo el brillo de los escudos, proponiendo esto como una meta en sí misma; por el contrario, el bohemio estima por sobre cualquier otra cosa su arte, y el músico de Lucca, desde que se trasladó a pie desde su pueblo natal hasta Pisa para luego ingresar subrepticamente al teatro, solamente para caer en éxtasis ante la representación de la *Aida* de Verdi y confirmar que nada le apartará del camino artístico, hasta que, ya consagrado, deja en claro que no ha de componer nada acerca de algo que no conmueva su alma de artista, pasando por su estadía en el conservatorio, durante la cual acepta toda privación con tal de procurarse la mejor formación musical posible, siempre se comprometió con su arte como el más bohemio de los bohemios.

⁶⁹ Acerca de las reuniones del grupo: “In risposta all’invito del maestro, i membri del Club della Bohème si presentarono a Torre del Lago pronti a festeggiare l’occasione alle grande: giunti alla stazione, il gruppo dei virtuosi viaggiatori si trasformò in un insieme di personaggi, che parevan usciti da un corteo di maschere. Vestiti da turchi, da guerrieri medievali, da ammiragli ingalloniati o da pazzi sublimi salgono su una vettura che li porta

Además de los protagonistas de las obras referidas, y de los nombres de Balzac, Gautier y Murger, debemos recordar otros también notables, que ayudaron a perpetuar este modelo, entre ellos Charles Baudelaire, Gérard de Nerval, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, y en particular en Italia (mencionado por Carlo Dossi) el ídolo de los *scapigliati* Giuseppe Rovani. En resumen, se trata de una voluntad por confundirse en el traje del artista bohemio, como derivado de una lectura que intenta transgredir los límites entre vida y arte.

Resulta curioso que, análogamente a los suicidios suscitados por la obra de Goethe, el ejercicio de la bohemia se constituye como un potencial ejercicio de muerte cuando seguimos la sentencia profética de Murger: “La bohemia es el aprendizaje de la vida artística; es el prefacio de la Academia, del hospital o de la morgue”.⁷⁰ Son útiles para comprender esta operación las consideraciones hechas por Mario Lavagetto en *Freud la letteratura e altro*:

Lo spettatore di teatro: seduto in platea, assiste a una rappresentazione che fa scorrere sotto i suoi occhi le vicende di Edipo o di Amleto, di Lear o di Faust, o di mille altri personaggi segnati da un grande destino. Si identifica con loro, dice Freud: senza esporlo a rischi, i grandi personaggi gli mettono a disposizione una identità e parole che nella vita quotidiana non si fanno, o non si possono, pronunciare.⁷¹

Es de interés la mención a ese gran destino propio del héroe que, en el caso del bohemio, se identifica con las aspiraciones de triunfo artístico que ostenta dicho personaje. Por otra parte, cuando la identificación llega a ese punto límite en el que el personaje literario

sino alla villa di Puccini, eccetto uno di loro che, vestito da prete, attraversa il paese impartendo benedizioni. Nel bel mezzo della confusione generale, il compositore è obbligato a vestirsi da romano e cingere una corona d'alloro: alla fine della festa, bevute tutte le bottiglie, l'alloro è l'unica cosa che rimane in piede”. “En respuesta a la invitación del maestro, los miembros del Club della Bohème se presentaron en Torre del Lago dispuestos a celebrar la ocasión a lo grande: llegados a la estación, el grupo de virtuosos viajeros se convirtió en una turba de personajes, que parecían provenientes de un baile de máscaras. Vestidos de turcos, de guerreros medievales, de almirantes condecorados o de locos sublimes, fueron transportados por un coche que les lleva hasta la villa de Puccini, excepto a uno de ellos, que disfrazado de sacerdote, recorrió el pueblo repartiendo bendiciones. En medio de la confusión general, el compositor es obligado a ataviarse como romano y ceñirse una corona de laurel: al final de la fiesta, libadas todas las botellas, el laurel es el único que resta en pie”. Octavio Aceves, *Puccini y el eterno femenino*, p. 41.

⁷⁰ Henry Murger, *op. cit.*, p. 19.

⁷¹ “El espectador de teatro: apostado en la platea, assiste a una representación que pone ante sus ojos los pasajes de Edipo o Hamlet, Lear o Fausto, o de otros mil personajes marcados por un gran destino. Se identifica con ellos, dice Freud: sin exponerse a los riesgos, los grandes personajes le conceden una identidad y palabras que en la vida cotidiana no se saben, o no pueden ser dichas”. Mario Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, p. 287.

realmente es tomado como modelo de vida, opera el contagio con la “invulnerabilidad” del héroe (la cual le permite a éste arrostrar las grandes tareas a las que está predestinado), mas no así la garantía real de ella. Cuando se piensa en el ejercicio de la vida bohemia, es posible aludir a una identificación que también porta el síntoma “nulla ti può accadere”⁷² y donde el destinatario, investido por la confianza en el promisorio destino que supone ser un artista destinado a la gloria, suspende la realidad entregándose a un ejercicio heroico, el cual en este caso no está exento de los peligros sugeridos por Murger y que son constatados tanto en las andanzas de sus personajes y en los de la ópera de Puccini, como en la mayoría de las biografías de los artistas bohemios “reales”, dado que el tablero de juego es una zona limítrofe entre el arte y la vida. Habrá que recordar como ejemplo en el libro de Murger la triste historia de Jacques y Francine, la cual será tomada como modelo por Puccini para presentar la dramática muerte de su heroína Mimì al lado del poeta Rodolfo. Por otro lado, ya se habló de algunos de los conflictos que enfrentaron bohemios como Baudelaire o Verlaine, y los cuales, en gran medida les condujeron a la muerte.

Tomando como punto de partida estas consideraciones, sería plausible parangonar la recepción de la literatura bohemia con aquella de la novela de formación o *Bildungsroman*.⁷³ Ya Murger y Gautier postulan la bohemia como aprendizaje artístico, y por ello no resulta extraño que muchos aspirantes a artistas y “filisteos” con deseos de serlo hayan encontrado en la lectura de textos como *Scènes de la vie de bohème* su propio modelo de formación. Así

⁷² Lavagetto habla del tal proceso en estos términos: “Compiacenti delegati autorizzeranno «una ripetizione attiva delle esperienze passive»; il dispiacere verrà convertito in piacere; l'emulazione infantile dell'adulto offrirà un calco della successiva emulazione dell'eroe. Inoltre la formula «è soltanto un gioco» permetterà da un lato di mettersi in ogni momento al sicuro oltre la linea di confine; dall'altro, con quella garanzia, di indossare tranquillamente abiti prometeici”. Gustosos delegados autorizarán “una repetición activa de las experiencias pasivas”; el desagrado se convertirá en placer; la emulación infantil del adulto ofrecerá un modelo de la próxima emulación del héroe. Además, la fórmula “sólo es un juego” permitirá por un lado situarse en todo momento resguardado más allá de la línea fronteriza; por el otro, con esa seguridad, es posible portar tranquilamente disfraces prometeicos”. Mario Lavagetto, *op. cit.*, p. 288.

⁷³ “De esta forma, la palabra *Bildungsroman* nació para designar la obra que se consideraría como prototipo de los *Bildungsromane*, el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, y las otras obras en las que se advierte el modelo genérico de esa obra. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* aparece por vez primera en una Alemania de finales del siglo XVIII (la primera publicación es de 1795-6) desmembrada, burguesa, ilustrada y altamente preocupada por la educación de sus ciudadanos, y en el seno de un movimiento literario —el Romanticismo— que propende a la revelación del yo”. María de los Angeles Rodríguez Fontela, *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa hispánica*, p. 34. Como uno de los productos del Romanticismo, no será difícil atisbar la importancia que tendría este tipo de literatura durante el siglo XIX, registrándose su influencia en trabajos de artistas tan importantes para el contexto como Balzac o Stendhal.

mismo, debe considerarse la importancia e influencia del llamado *Bildungsroman* en el entorno artístico del siglo XIX.

Se ha dicho que en muchos casos, este tipo de experiencia artística no se remite solamente a la lectura y pasa a convertirse en experiencia vital, producto de una identificación límite. Sin embargo, ¿qué tipo de formación propone el ejercicio de la bohemia? En forma similar a diversos textos propios del canon de la novela de formación,⁷⁴ la idea del viaje se constituye como un elemento de suma importancia. En principio, este viaje es representado por la separación del núcleo familiar, y posteriormente, del orden social establecido (tal como lo experimentan los miembros del cenáculo de Gautier), cuyo destino es la inserción en la vida bohemia, cuyos escenarios son el café, la taberna, el barrio latino, entre otros. Al mismo tiempo, existe otro destino de viaje que está vinculado al primero, pero que ostenta tintes de diversa naturaleza, me refiero a la estadía en los *paradis artificiels*. Esta segunda travesía se origina en la voluntad de eludir los senderos lineales propuestos por la sociedad burguesa. Ante esa sed de *champagne* dorado, de ansia por encontrar “cualquier lugar que no estuviese en el mundo”, del ímpetu de persecución de la quimera, brota lo que Rimbaud referiría como “le dérèglement de tous les sens”, a fin de hacerse vidente, la clase de poeta a la que aspira llegar a ser, es ese su aprendizaje artístico, un viaje del cual se retornará con otros ojos: “Je reviendrais, avec des membres de fer, la peau sombre, l’œil furieux: sur mon masque, on me jugera d’une race forte. J’aurai de l’or: Je serai oisif et brutal. Les femmes soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds”.⁷⁵ De forma análoga a este retorno y a esta estadía en tierras feroces y exuberantes, los miembros de la primera bohemia (jóvenes que escapaban del orden familiar y social) en muchos casos podían regresar a la vida “establecida” después de su estancia en los cafés, las tertulias y los conocidos barrios parisinos que tradicionalmente albergaban al bohemio. Algunos otros simplemente “volverán” del periplo con nuevas perspectivas para ejercer el quehacer artístico.

Considerando el caso particular de la apreciación de la obra de Puccini, ya se había mencionado que el discurso operístico en Italia goza de tal popularidad que llega tanto a los

⁷⁴ Algunos ejemplos pueden encontrarse en novelas de la época como *Illusions perdues* (1837) de Balzac, que presenta el viaje hacia París en pos de la gloria artística, *La Chartreuse de Parme* (1839) de Stendhal, o *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838) de Edgar Allan Poe, enigmática obra que se destacó entre otras cosas, por la multiplicidad de interpretaciones que recibió, entre ellas la del viaje de “formación” al que se lanzan sus protagonistas Arthur y Augustus después de su primer encuentro con el mar.

⁷⁵ Arthur Rimbaud, *Poésies*, p. 180.

escalafones sociales más elevados, como al público analfabeta, y que en general, el italiano de los *libretti* se difunde y se canta por todo el país. Considero que no se trata solamente de una cuestión de lengua, también podría hablarse de una voluntad por “formar”, de promover un discurso de “aprendizaje”, y ¿qué mejor que el género italiano con mayores alcances y difusión durante el XIX? Por una parte, la bohemia era un fenómeno plenamente identificado y de alguna forma “apropiado” por parte de la cultura, mientras que por la otra, permanecía la preocupación por intentar definir el rol del artista (aunque con una visión más desencantada y “realista” que la que tenía Murger y sus contemporáneos plenamente inmersos en el Romanticismo), y al erigirse *La Bohème* como la actualización de dicha problemática (y a la postre la más afamada y por tanto duradera), sirvió, aun desde otra perspectiva, también como “aprendizaje” y como modelo y reflejo de esta sintomatología.

Finalmente, la lectura de obras como las de Murger y Puccini en relación con la novela de aprendizaje constituye sólo una vía más entre sus posibles lecturas. En mi opinión, una consideración importante para optar por una interpretación, en esta clave o en otra, radica en definir en qué medida el personaje actúa en contra de la sociedad o, por otra parte, cuál es la capacidad que demuestra para “formarse” y regresar a ella. En distinta tesitura, podría considerarse otro tipo de “formación”, una exclusiva para el artista, cuyo punto de focalización no estriba tanto en su postura con respecto de la sociedad, sino que residiría fundamentalmente en su formación como artífice.

Conjuntamente a los héroes que enfrentan los peligros de la navegación, a aquellos que resuelven crímenes de abrumadora complejidad, a los que marchan a la guerra, o incluso a los que tienen velado este camino y se lanzan a la empresa de la seducción de mujeres de alta jerarquía social, surge el héroe artista, que es justamente el bohemio.

3.3 La búsqueda de distinción: el bohemio y el dandi

Combien de gens ont un habit de cent francs, un diamant à la pomme de leur canne, et dînent à vingt-cinq sous?

Honoré de Balzac

Entre leones, dandis, traperos, *buveurs d'eau*, ladrones, *gentlemen*, falsos y verdaderos artistas, burgueses disfrazados, y demás personajes del escenario decimonónico, a veces resulta difícil distinguir al bohemio.

En un principio, deseo apuntar hacia el evidente vínculo entre la figura del bohemio y la del artista. Dicha asociación será dictada por la nueva forma en la que se conciben los términos relativos al arte (ya se tuvo oportunidad para hablar del “héroe artista”). Sin embargo, sería un error afirmar que la denominación de “artista” es un sinónimo de bohemio e incluso no es posible corroborarlo a la inversa. No obstante, sí resulta sencillo entender que, ante la decadencia de la aristocracia, el auge de la burguesía y el final del mecenazgo, la postura del artífice en muchos casos fue contraria al nuevo sistema, pues su labor parecía irreconciliable con el utilitarismo y exiliada, a menos de que se convirtiera en un producto. Frente a esta panorámica, le quedaron a los artistas del XIX pocas vías para desarrollarse en su ejercicio (si bien no francamente opuestos) sin ostentar una mirada recelosa hacia la burguesía, sus gustos y sus maneras. Con respecto a esta oposición, Paul Bénichou apunta “todo cuanto brillaba fulminó contra ellos. ¿Era, pues, imposible una literatura burguesa elevada? Hay que creerlo, es decir reconocer como auténtico y profundo el divorcio que señalamos, y que se prolongó obstinadamente a lo largo de varias generaciones”.⁷⁶

La ideología burguesa considera al arte como una actividad distante a la noción de trabajo. Dada esta situación, muchos artífices le toman la palabra y hacen del arte una suerte de religión restringida a los elegidos, una *elite* inaccesible al hombre medio inmerso en la ramplonería.⁷⁷ De esta concepción de saberse un elegido, y “distinto” del común, surge el

⁷⁶ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 390.

⁷⁷ La definición de ese hombre sería: “«burgués» significaba en lenguaje romántico persona que antepone los valores económicos a los artísticos, que carece de sensibilidad, que prefiere la «prosa» a la «poesía» de la vida. Gautier escribe que «los burgueses eran casi todo el mundo: los banqueros, los agentes de bolsa, los notarios, los negociantes, los tenderos, etc., todos los que no formaban parte del misterioso cenáculo y se ganaban prosaicamente la vida», mientras que Banville por su parte, precisaba en los comentarios de una de sus *Odas funambulescas* que «en lenguaje romántico, burgués significaba el hombre que no tiene otro culto que el de la moneda de cinco francos, otro ideal que la conservación de su pellejo, y a quien, en poesía, le gusta la romanza

ideal del hombre liberado de toda atadura y con la capacidad de dedicarse enteramente al ocio más absoluto⁷⁸ (recordemos que el arte no es un trabajo, por lo que pasa a ser un “algo” distinto), y así entregarse a lo que Balzac llama la “vida elegante”, lo cual sería el ejercicio de “un superhombre que vivía sin trabajar, para no confundirse con la masa de los seres vulgares. Su lema era bien sencillo: el trabajo es asunto de la masa, y la elegancia el privilegio del ocioso. «Los hombres disciplinados por el trabajo –dogmatizaba Balzac con ‘señorial’ desdén– actúan todos de la misma forma, y no tienen nada de individual.»⁷⁹

Dice también el genio de Tours:

El artista es una excepción en todo: su ociosidad es un trabajo, y su trabajo un descanso; unas veces es elegante y otras descuidado; cuando le apetece se reviste el blusón del labrador, y decide qué frac deberá llevar el hombre que quiera estar a la moda; él no sigue modas, las impone. Tanto si se ocupa de no hacer nada, como si medita una obra maestra sin parecer ocupado; tanto si conduce un caballo con bocado de madera como si guía con grandes riendas los cuatro caballos de un *britscka*; tanto si no tiene ni cinco céntimos propios como si reparte oro a manos llenas, él es siempre la expresión de un gran pensamiento y como tal domina la sociedad.⁸⁰

Ese superhombre tiene varias vías para desarrollarse en la senda de lo no lineal, fuera del sistema utilitario. Teniendo en cuenta que tal especie preconiza facultades como la sensibilidad, el talento, la ausencia de compromisos, el ocio, la imaginación y la libertad en su más amplia acepción, al mismo tiempo que reniega de los valores promulgados por el utilitarismo, no es difícil advertir como vertientes del mismo linaje (el rebelde, tal vez) tanto al bohemio como al dandi:

Pero estos dos conceptos del dandismo y la bohemia, pese a la distancia que media entre ellos, son frecuentemente asimilados o imbricados o bien confundidos (...). Ambas manifestaciones, que

sentimental y, en las artes plásticas, la litografía de colores»”. Pedro Piñero Ramírez, Rogelio Reyes Cano, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁷⁸ Esta condición, genera ese *spleen* que se encarna en figuras que a toda costa buscan deslindarse de lo homogéneo, como la del dandi “decadente” protagonista de *Contra natura*: “Des Esseintes subía a un imponente púlpito, desde donde les predicaba un sermón acerca del dandismo, rogando encarecidamente a sus zapateros y sastres que se ciñeran estrictamente al espíritu de sus pastorales enseñanzas en lo relativo a corte y confección, amenazándolos a su vez con penas de excomunión pecuniaria, de no seguir al pie de la letra las advertencias formuladas en sus amonestaciones y encíclicas. De este modo se hizo acreedor a una considerable reputación de excéntrico”. Joris Karl Huysmans, *Contra Natura*, p. 43.

⁷⁹ Antonio Millán-Puelles, *Sobre el hombre y la sociedad*, p. 173.

⁸⁰ Honoré de Balzac, *Tratado de la Vida Elegante*, pp. 24-25.

alcanzan sus primeros y más paradigmáticos ejemplos en Francia o Inglaterra, son consecuencia del malestar del artista en un medio social que no lo comprende, aunque sus sentidos son en principio dispares y hasta opuestos. La bohemia, pese a ser asumida como actitud voluntaria, nace de la necesidad económica, de la miseria y se liga a los submundos del hampa, la prostitución, la droga, mientras que el dandismo está inevitablemente unido al lujo que permite la originalidad de indumentaria y la excentricidad de pensamiento y acción. Más allá de eso, sin embargo, la bohemia, como el dandismo constituye, en último caso, una postura, una fachada que, asentada en unos condicionantes socioeconómicos, no deja de ser una opción, una construcción artificial, una manera de representación en que el afán de sorprender, provocar y el esnobismo están siempre presentes y sirven de punto de contacto con la primera tendencia. La bohemia prototípica es el círculo de la “*bohème*” parisina, grupo de “conspiradores profesionales” –en palabras de Benjamin– que lleva una vida desarreglada de visitas a tabernas, descuido personal y trato con toda ralea de gentes. Por tanto, se trata de mostrar no sólo en la escritura sino en la vida la discrepancia, la disidencia frente al mundo burgués mediante la compleja y disciplinada elaboración de una identidad destructiva, “épatante”. “Lo raro”, pues, como lo define Darío en su magnífica colección de artículos sobre escritores, cualesquiera que fueran sus manifestaciones, bien la bohemia, bien el dandismo, es una defensa a ultranza del individuo y su diferencia respecto al colectivo social y tiene su expresión en el decadentismo, en la soledad, en la pérdida de un ideal colectivo o en la caída de un modelo político o religioso.⁸¹

Así mismo, debe mencionarse que la constante que se registra en ambas figuras es el ánimo de distinción, y en esa búsqueda de lo individual se advierte una preocupación vinculada al contexto decimonónico y tan propia al Romanticismo; ese deseo de no sentirse devorado por la homogeneidad de la gran urbe y del nuevo sistema. La acometida por deslindarse del común hermanará a los protagonistas de *La Bohème* con personajes tanto literarios como reales: Julien Sorel, Andrea Sperelli, Rodión Románovich Raskólnikov, Raphaël de Valentin, Des Esseintes, Beau Brummel, Oscar Wilde, Gabriele D’Annunzio, Paul Verlaine, Lord Byron,⁸² entre los más notables. Con sus evidentes variaciones, un fuerte nexo entre ellos emana de la premisa expuesta en el tratado del protagonista de *Crimen y castigo*: “Las personas se dividen en materia y en individuos de categoría superior, de situación tan elevada, que no hay ley escrita para ellos; al contrario, son ellos quienes dictan

⁸¹ María José Bruña, *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. p. 65.

⁸² En el tercer capítulo de este trabajo, algunos aspectos de esta suerte de linaje saltarán a la vista en relación con el elemento temático de Lord Byron.

las leyes a la otra gente, a la materia, es decir, a la purriela”.⁸³ Esta visión, además de afirmar la distinción de dichos personajes, compagina con las prerrogativas que el artista se atribuye y esos “abiti prometeici” de los que habla Lavagetto.

Los bohemios de Puccini no solamente encajan con ese retrato del artista, esbozado por Balzac en su tratado, desenvolviéndose (o intentándolo) de la misma forma, tanto si deben practicar esa “abstinencia de anacoretas” o si por el contrario, Fortuna les bendice con un burgués al cual esquilmar un festín.⁸⁴ También cabalgan con la convicción de su pertenencia a un linaje que los eleva por encima de la “purriela” y que se vislumbra en el orgullo que Rodolfo trasluce en su presentación a la musa Mimi. Orgullo, afán de distinción, confianza vehemente en su talento, desprecio por el burgués son las principales características que empatan al dandi con el bohemio en el paisaje del *fin de siècle*.

⁸³ Fedor Dostoievski, *Crimen y castigo*, p. 501.

⁸⁴ Si en el primer acto, Rodolfo y Marcello están helándose en la inclemencia del frío en su buhardilla, sin un bocado en la boca y sin bebida alguna que pueda refrescar sus labios, el segunda cuadro presenta al grupo bebiendo y catando opíparo festín mientras que el último acto les devuelve a la inopia en la que se bastan con “escenificar” un supuesto banquete.

3.4 El bohemio como figura marginal

¡Así viven los poetas, amigo lector!
Quizás tú pienses que todo esto sea peor
Que tus diarios débiles y vanos esfuerzos,
Que tu charco pequeño burgués.

No, querido lector, mi crítico ciego
Por lo menos los poetas tienen
Sus musas, sus nubecillas, su Siglo de Oro,
¡Todo lo que para ti es inaccesible...!

Tú estás a gusto contigo mismo, con tu esposa,
Con tu vida reducida,
Pero los poetas sufren de dipsomanía mundial
Y para ellos es poco una vida así.

No importa que mueran, como perros, tras la valla
O que la vida los haya enlodado.
Crean que algún Dios los trajo aquí
Para que besaran la ventisca y la nieve...

Aleksandr Aleksándrovich Blok

Menciona Theodor Adorno en alusión a una de las constantes en la obra de Balzac: “La desilusión, que dio nombre a una de sus más grandes novelas y a un género literario, es la experiencia de la falta de coincidencia entre los hombres y su función social”.⁸⁵ Dicha falta de coincidencia fue experimentada por el bohemio quien, en forma similar a los protagonistas de la obra del padre del realismo referida por Adorno o como el mismo Raphaël de Valentin, se encuentra en una encrucijada terrible entre el deseo de una vida dedicada al arte y la desestimación de su quehacer por parte de la sociedad utilitarista, desestimación (aludida en el primer capítulo de este trabajo) que tenderá hacia la marginalidad, sobre todo en el caso de la segunda bohemia. Complementariamente, esta problemática también trasluce en la oposición expuesta por Cletto Arrighi entre lo que los *scapigliati* traen en la mente y lo que portan en los bolsillos.

No obstante que el bohemio pueda encontrar sus orígenes en escenarios sumamente antiguos, como lo ha señalado el propio Murger, en el contexto que nos atañe el rol del artista está marcado por la desilusión ante los frutos de los movimientos sociales acaecidos que derivaron en la instauración definitiva del orden utilitarista burgués.

⁸⁵ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 137.

Como punto de contraste, recojo la percepción de los románticos de principios de siglo con respecto a los roles del artista y del arte:

No será difícil el paso que lleva a concebir el arte como órgano de la visión intelectual y al artista como un sabio o bien como un vidente. Blake, por ejemplo, fue uno de los primeros poetas románticos en aspirar a la visión supraterrrenal que Platón y los neoplatónicos habían reservado al filósofo. O bien puede suceder que el arte se conciba como una relación divina y el artista asuma papeles que lo acercan o lo hacen coincidir con el sacerdote. La gracia y el don de creación teológicos. Para Goethe es el artista, y no el sacerdote, “el ungido del Señor”. Para Hölderlin le extiende al pueblo “los dones celestiales cubiertos por el canto”.⁸⁶

Es esa la posición que el bohemio pretende recuperar. Y ante las dificultades para lograrlo, surge la distancia entre él y el hombre burgués, la conciencia de ser distinto y una marginalidad, cuando no forzosa, buscada.

Esta percepción perdida en el ámbito finisecular que pone en jaque la idea del poeta como el ungido o el ministro, presenta como salida al conflicto la creación de la figura del bohemio. Elizabeth Wilson, apoyándose en la noción de mito según Roland Barthes, se refiere a este proceso argumentando:

The figure of the bohemian personifies the ambivalent role of art in industrial society; and Bohemia is a cultural *Myth* about art in modernity, a myth that seeks to reconcile Art to industrial capitalism, to create for it a role in consumers society. The bohemian is above all an idea, the personification of a myth.

Roland Barthes has suggested that in modern society a myth arises as the imaginary solution of a problem or conflict the society cannot solve, its function to reconcile impossibilities. It is an ideological statement that papers over the cracks of a conflict that, because it is unresolved and unresolvable, must be disguised and hidden. The myth of the bohemian represents an imaginary solution to the *problem* of art in industrial Western societies. It seeks to resolve the role of art as both inside and outside commerce and consumption, and to reconcile the economy uncertainty of the artistic calling with ideas of the artist's genius and superiority.⁸⁷

⁸⁶ Esteban Tollinchi, *Romanticismo y Modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX, I*, pp. 229-230.

⁸⁷ Elizabeth Wilson, *Bohemians: The glamorous outcasts*, p. 3.

Este intento de reconciliación de contrarios resultará familiar cuando se retoman ciertas dicotomías como las de arte-vida, Romanticismo-realismo, bohemio-burgués, y algunas otras ya anteriormente sugeridas y a las que el clima de la época de alguna forma obliga. Podría decirse que el “remedio” funciona en pocos casos. En muchos otros, la figura del bohemio se envuelve en una verdadera marginalidad irreconciliable con el sistema:

Aunque en una de las ilustraciones de *La fisiología del flâneur* que L. Hart publicó en 1841, el caminante urbano aparecía “vestido de punta en blanco”, “sombbrero de copa y bastón de paseo”, esto es, como un auténtico dandy, su destino le condenaba irremediamente a la vida bohemia. La sociedad burguesa no podía apreciar que con su acción poética el merodeador ocioso estaba “convirtiendo en oro el barro de la ciudad” y terminaba castigando su ociosidad con la miseria. Es interesante destacar cómo la bohemia empezó siendo un divertido disfraz para acabar convirtiéndose en un estrato social depauperado y marginal.⁸⁸

Como se ha señalado, esa primera bohemia de Gautier en la mayoría de los casos hacía uso del llamado aprendizaje artístico, pero finalmente solía ejercer un retorno, el cual no era posible ya en la segunda mitad del siglo. Estamos situados ante esa bohemia del desencanto, y cuando se llega al punto del pauperismo no resulta extraño pensar en el linaje saturniano aludido y representado por Verlaine.⁸⁹

En su fugaz encuentro, Verlaine respondió a Rubén Darío que la gloria era execrable, cuando este último intentaba ensalzarlo en un francés poco fluido.⁹⁰ El sátiro hablaba por muchos de los bohemios de ese entonces que, si bien poseían una aspiración más o menos velada a la luminosidad del triunfo artístico que derivara en el reconocimiento del público (o cuando menos de un cierto público), la postura que exhibían en la superficie era justamente ese desinterés por los reflectores, pues el aplauso parecía demasiado burgués: “Dédaigneux du Succes et de la Gloire au point qu'il avait l'air de défier ces deux imbéciles d'émouvoir un

⁸⁸ Enrique López Castellón, *op. cit.*, p. 71.

⁸⁹ “Según la tradición medieval de la Astrología, los nacidos bajo el signo de Saturno solo miran los aspectos contradictorios y atormentados de la vida. Verlaine aprovecha el término y lleva a sus poemas la visión de la corrompida ciudad de París”. Isaac Felipe Azofeifa, *Literatura universal: introducción a la literatura moderna de occidente*, p. 436.

⁹⁰ “Fue precisamente Sawa quien presentó a Darío a Paul Verlaine en el café D’Harcourt. La anécdota la cuenta también Rubén en su *Autobiografía*. Cuando éste quiso expresar al maestro su admiración, hablándole de la gloria, Verlaine exclamó irritado: «La gloire, la gloire! Merde, Merde encore...»”. José Luis Cano, *Historia y poesía*, p. 91.

instant de pitié pour eux !.”⁹¹ Así se refiere Pauvre Lelian con respecto a Tristan Corbière, señalando una característica que de alguna forma atribuye a todo el “grupo” de los poetas malditos, corroborándose dicha valoración en su entrevista con el vate del modernismo.

Si la distinción es un mecanismo importante para el bohemio, éste se encuentra también en la separación, el aislamiento; el principio de la marginalidad ocurre en primera instancia a través de la escisión del núcleo familiar y posteriormente del núcleo social establecido, significa ese regreso al observatorio donde es posible partir de un nuevo inicio, donde es plausible volver a percibirlo todo con ojos de novedad y que Baudelaire parangonaría con la infancia y con los estadios no ordinarios referidos en *Les Paradis artificiels* (1860). Para el bohemio este observatorio solamente puede presentarse gracias a la inserción en la vida bohemia, cuyos escenarios son el cenáculo, el barrio latino, el café, la calle, la taberna. Pedro Cerezo menciona que las actividades del bohemio “implican, una ruptura con el mundo de la experiencia práctico-utilitaria de cada día, a la vez que una forma de liberación de sus presiones y coacciones”.⁹²

La bohemia propone un deslindamiento de la vida pragmática, con la intención de fundar un tercer espacio que sea una vida totalmente vinculada y, por decirlo de alguna forma, calibrada en función del ejercicio artístico, suspendiendo así las ataduras del orden utilitarista. Se da un nuevo sentido a la función social, a la experiencia artística y vital.

La postura bohemia no niega la realidad, por el contrario, su acusado idealismo no hace sino proponer una nueva, y en ello se verifica esa intención de “ejercer peso en el mundo”: tal es el ánimo del bohemio que, como Puccini, gloría la belleza de la gran urbe de Milán pero al unísono exclama “Maldita miseria”.⁹³ El artista inmerso en la ciudad sufre una suerte de exilio imbuido en la marginalidad y la miseria, aun cuando se considera por encima del común en virtud de su talento y desea recobrar su posición privilegiada.

Así mismo, la transformación de la realidad pretendida por el artista se finca fundamentalmente en la libertad para enunciar su discurso, superar el escollo del atrofiado gusto burgués que, como sugiere Baudelaire, antes de deleitarse con el perfume prefiere los

⁹¹ Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, p. 637.

⁹² Pedro Cerezo Galán, *El mal del siglo: el conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, p. 582.

⁹³ Antonio Fernández-Cid, *op. cit.*, p. 8.

deshechos.⁹⁴ Sin embargo, puede resultar paradójico que dicha libertad discursiva pareciera garantizarse no sólo a través de un triunfo de orden artístico (reconocimiento por el gremio artístico, y potencialmente por parte de editoriales, teatros, etc.), sino del triunfo monetario que permita pagar los costos de edición de sus propios libros, adquirir teatros para representar óperas y obras dramáticas, montar exposiciones y galerías, etc.

En *Scènes de la vie de bohème*, Murger presenta a sus personajes triunfantes luego del aprendizaje artístico, incluso inmiscuidos en asuntos de política: “salvados”. Sin embargo Puccini no nos muestra el resultado de la estadía bohemia, sea por la extensión del libreto o porque su interés radique mayoritariamente en el drama de Rodolfo y Mimì, o debido a que este camino está clausurado en la desencantada panorámica finisecular. Las posibilidades quedan abiertas.

Lo cierto es que en la figura del bohemio, la condición de marginalidad da pie a una compleja relación con el dinero. Por una parte se dijo que, a diferencia del dandi, el bohemio suele ser un individuo asediado más ferozmente por las deudas y el azar pecuniario, en parte debido a una cierta asociación de estos valores con el sistema (de forma similar a la idea de esa gloria que es despreciada por Verlaine) y a la aversión hacia el culto desmedido que le profesa el burgués. Por otro lado los escudos son necesarios en múltiples ocasiones, no solamente a fin de atraerse la satisfacción de las necesidades más básicas y, como se ha dicho, “garantizar” su libertad discursiva, pues también resulta necesario al bohemio “darse la gran vida” y montar la ruinosa fantasía de Baco “sin freno, ni espuelas, ni brida”, dando como resultado una vinculación ambigua con el “poderoso caballero”. Si en la obra de Murger ya existen numerosos momentos en los que el dinero se vuelve un elemento clave de la acción narrativa, y se menciona la forma en la que el bohemio se relaciona con él desde el prefacio, cuando se acude al libreto se registra de nuevo la constante. Es posible apreciar este curioso nexo en el momento en el que el músico Schaunard llega a la buhardilla acompañado por un par de mozos que aparecen con provisiones de cigarrillos, leña, *Bordeaux* y comida. La

⁹⁴ “Et le chien, en frétilant de la queue, ce qui est, je crois, chez ces pauvres êtres, le signe correspondant du rire et du sourire, s’approche et pose curieusement son nez humide sur le flacon débouché; puis, reculant soudainement avec effroi, il aboie contre moi en manière de reproche.

« — Ah ! misérable chien, si je vous avais offert un paquet d’excréments, vous l’auriez flairé avec délices et peut-être dévoré. Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public, à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l’exaspèrent (...)”. Charles Baudelaire, *Obra poética completa*, p. 376.

actitud del bohemio resulta triunfante, y así lo demuestra desperdigando algunos escudos que Colline se apresura a recoger, sin embargo Marcello parece prestarles menor interés y afirma que solamente se trata de piezas de lata. Es de hacerse notar tal postura dadas las circunstancias en las que se encontraba el mismo Marcello poco antes, tiritando de frío y pensando en arrojar los propios muebles al fuego para calentarse un poco. Ante tal respuesta, Schaunard muestra el escudo, el cual tiene grabada la efigie del rey Luis Felipe, y aquí entra un elemento que aclara la postura del bohemio; Rodolfo menciona: “Luiggi Filippo! M’inchino al mio Re!” Y luego sus compañeros señalan: “Sta Luiggi Filippo ai nostri piè!” Dando a entender que son el dinero y el sistema aquellos que se encuentran al servicio del artista, y no al contrario.

La alineación en los márgenes por parte del bohemio frente a la sociedad burguesa ocurre no solamente por las facultades portentosas y las prerrogativas que se atribuye; el rol del artista no es la única posición perdida: ante el resquebrajamiento de un mundo anteriormente regido por la aristocracia, incluso parte de la nobleza se une a estas figuras marginales y no es poco común encontrar nostalgias o aspiraciones aristocráticas, como en el caso del dandi. Ante este escenario, hay que decir que todo mundo perdido, que transita a la categoría de los mundos posibles no realizados, subyace como un vestigio bajo los cimientos del mundo efectivamente concretado. Por ello, la figura del bohemio se convierte en ese reducto marginal frente al mundo utilitarista, y, en dicha labor, se acerca a otras figuras también residentes de esos escombros.⁹⁵

También debe señalarse que la idea del retorno (luego de la estadía bohemia) implica la construcción de una nueva realidad, que en la visión de Murger y de la primera bohemia sería la reinscripción a una suerte de vida adulta (pues la bohemia es solamente posible durante la juventud). Sin embargo, todo viaje es portador de presagios: se vuelve de él con nuevas y portentosas facultades, que, retomando la lectura de Luigi Capuana, serían las facultades que después de la juvenil persecución de la quimera, hacen de ella una realidad para aquél que sabe moldearla a través del artificio y logra retornar con los “ojos furiosos” de los que habló Rimbaud. Ya se mencionó que en forma análoga el propio Puccini ha experimentado la

⁹⁵ Casi por las mismas razones, podríamos considerar que Baudelaire no muestra dificultades para vincular al artista tanto con el dandi como con el traperero, lo cual, particularmente se constata en el apartado de *Les Fleurs du mal* (1857) dedicado al vino.

travesía de la vida bohemia para posteriormente transformar dicha vivencia en su connotada obra.

En este principio, reside también la capacidad transformadora del arte, del arte como nueva religión que es capaz de transmutar la vida, recuperando así para el artista su función de puente entre los ámbitos terreno y celeste que postula la teoría de las correspondencias, pero que, dada la violencia de la visión utilitaria de finales del siglo XIX cuya naturaleza se inclina abrumadoramente hacia la “prosa” en detrimento de la “poesía”, genera ella misma la posición del bohemio, la cual se erige no solamente como esa solución ficticia en forma de mito, sino también como un genuino intento por reajustar el equilibrio obturado entre ambos planos, cuya tentativa responde en muchos casos con la misma violencia que la fuerza opresora ante el panorama de desilusión que recorre la Europa finisecular.

En su naturaleza de modelo del tema bohemio y producto del Romanticismo, es posible hablar del libro de Murger como un retrato idealizado del fenómeno de la bohemia. Con respecto a la pieza de Puccini, es interesante ver que, aunque pese casi medio siglo de distancia entre ella y la fuente murgeriana y aunque su contexto sea el de la bohemia marginal y la impresionista, si el libreto no es fiel a *Scènes de la vie de bohème* en muchos puntos sí que lo es en su espíritu romántico y en su idealización de la figura del bohemio.

CAPITULO 4. Temas y motivos en el libreto de *La Bohème* en torno a la figura del bohemio

4.1 El elemento temático del bohemio

Cuando se habla de *La Bohème*, un presupuesto recurrente es pensar que su tema es el bohemio y su estilo de vida, es decir, la bohemia. Sin embargo, me parece que no se trata de una apreciación que se corrobore con facilidad. Debe tenerse en cuenta que el situar un tema determinado como eje de la obra artística, es una operación de abstracción, jerarquización y síntesis en la que una amplia gama de factores entra en juego. Clarificador con respecto a esta problemática, puede ser lo considerado por Werner Sollors, cuando, analizando las posibilidades de tematización en *The Wife of his Youth* (1899) de Charles Chesnutt, da cuenta de la multiplicidad de temas que pueden desprenderse de una obra (los cuales son advertidos según la competencia del lector y su punto de focalización en el acercamiento hacia el texto), además de las dificultades para jerarquizarlos.⁹⁶ Es importante observar que la primacía de ciertos temas sobre otros se constituye como un criterio que puede depender de factores tales como el contexto y los intereses del crítico, como se ve también en el estudio que Yves F.-A. Giraud dedica a la figura de Dafne comentado por Manfred Beller de la siguiente manera: “La idea de la metamorfosis impera tanto en Giraud que a veces hasta ignora el núcleo temático de su argumento, el poder de Eros, y la agonía del amor desencadenada por la flecha dorada y la flecha de plomo”.⁹⁷

⁹⁶ En su estudio, Sollors refiere en primera instancia las tematizaciones más comunes a la narración de Chesnutt, que eran las que consideraban al protagonista del relato, Ryder, enfrentado a su pasado como esclavo, y que tenían desde luego implicaciones raciales, para luego presentarnos otros puntos de vista en los que el tema ni siquiera recae en Ryder, por el contrario, ven en la emisaria del pasado; Liza Jane al actante y depositario de las tematizaciones: “También podría ser Liza Jane la que escogiese su ropa, bien anticipándose al reconocimiento (esto fortalecería el tema de Liza Jane como agente) o bien haciendo un guiño al dicho popular: «Marry un gray, you will stray away» (Si te casas de gris, te saldrás del buen camino). ¿Es a pesar de todo una consecuencia lógica del motivo mágico de que Liza Jane tiene que haber reconocido y manipulado a Ryder desde el principio? Sundquist, quien acepta el tema del conjuro, cree que Liza Jane aparentemente *no* sabe quien es Mr. Ryder (...) Y de forma más explícita, Ann DuCille, que veía el matrimonio –más que la esclavitud– como el tema central de la historia, escribe: «Gracias a la historia que ella cuenta, Ryder la reconoce como a “la esposa de su juventud”; ella, sin embargo, no le reconoce». Espero que haya quedado claro que es el contexto respectivo el que determina el reconocimiento de los detalles del argumento y que incluso puede ofrecer elemento temáticos que no están representados en el texto”. Cristina Naupert, *Tematología y comparatismo literario*, p. 75.

⁹⁷ Cristina Naupert, *op. cit.*, p. 115.

Cuando se parte de la idea del bohemio como “núcleo temático” de la obra de Puccini, debe admitirse que esto es en gran medida resultado de la ineludible relación de ésta con *Scènes de la vie de bohème*, obra que efectivamente presenta al bohemio como tema preponderante (y que en su despliegue se constituye como modelo de dicho tema). Sin embargo, cuando se realiza un acercamiento más detenido al libreto del compositor italiano, es posible apreciar la coexistencia de otros elementos como el amor (asociado a su vez a figuras y estados como la musa, el idilio y la *femme fatale*) cuya importancia no debe desestimarse. En el siguiente apartado haré algunas consideraciones acerca de tal elemento, pero antes es necesario ahondar en torno al tema del bohemio.

Se recordará que este trabajo ha utilizado el término tema, por ejemplo, para hablar de la elección realizada por el artista de Lucca cuando optó por abandonar el proyecto de musicalizar un texto de Giovanni Verga y decidió, por el contrario, esbozar una ópera que recurría a las andanzas de un grupo de artistas del París de los años 30 y con las que se asume que Puccini se sentía identificado.⁹⁸ Debe decirse que, hasta aquí, mi tratamiento alude a “tema como hiperónimo para designar el conjunto de los objetos de estudio de la tematología”.⁹⁹ En segunda instancia, debe apuntarse la posibilidad de utilización del marbete *Stoff* dada su condición de término proveniente de la primera tradición tematológica y que se define como:

una fábula que ha recibido ya cierta configuración, forma y estructura antes de convertirse propiamente en texto literario. Esta fábula puede resultar de una vivencia del propio creador, puede preexistir en forma de un relato o de una información sobre un acontecimiento histórico contemporáneo, como fábula histórica, mítica o religiosa. También puede tratarse de una creación poético-literaria preexistente.¹⁰⁰

Además cabe destacar cierta coincidencia, pues cuando se habla de la relación entre un libreto de ópera y su fuente, es común citar a ésta como argumento, lo que empata también con el marbete de *canovaccio*, usual en la ópera, y el cual alude a los elementos base que

⁹⁸ Con respecto a esto, se refirió entre otras cosas, que David R. B. Kimbell consideró una identidad espiritual de la bohemia parisina con la milanesa de los *scapigliati*, y que parece llegar a Puccini por ambas vías, confluyendo a su vez, con las vivencias del músico.

⁹⁹ Cristina Naupert, *La tematología comparatista entre teoría y práctica*, p. 96.

¹⁰⁰ Cristina Naupert (2001), *op. cit.*, p. 79.

condensan la trama, y que por otra parte, se acerca a la acepción de *Stoff* como entramado además de como tejido o tela.

No obstante, decido decantarme por la propuesta de Raymond Trousson al permitir evidenciar un rasgo que me será de suma utilidad para esbozar la definición del tema del bohemio (distinción entre tema de situación y tema de héroe), y que además utiliza el término tema en detrimento de *Stoff* presentándose como una terminología más estandarizada a nivel mundial.¹⁰¹

A fin de comprenderla un poco mejor, debe señalarse que Trousson finca su propuesta en la dicotomía tema-motivo, y lo hace en estos términos:

Convenons d'appeler ainsi l'expression particulière d'un motif, son individualisation, ou, si l'on veut, le passage du général au particulière. (...) C'est-à-dire qu'il y aura thème lorsqu'un motif, qui apparaît comme un concept, une vue de l'esprit, se fixe, se limite et se définit dans un ou plusieurs personnages agissant dans une situation spécifique, et lorsque ces personnages et cette situation auront donné naissance à une tradition littéraire.¹⁰²

Tomando esto en cuenta, si se desea denominar al bohemio como tema, y alinearlo en el ámbito de lo particular, quedará implícita la presencia de un motivo, o varios que se concretan en dicho tema. Acerca de los distintos tipos de temas según el crítico belga debe considerarse que:

[existe] una distinción entre dos clases de temas, partiendo del peso respectivo del personaje (héroe) o de la situación (*ibid.*: 43-46). Según este criterio, en los casos en los que la situación (la constelación de los personajes) es lo determinante, debemos hablar de «temas de situación». Un ejemplo muy apropiado para esta categoría sería el tema de Edipo: se trata de una «historia» que se desarrolla en una fuerte dependencia de un contexto determinado, de una serie de circunstancias necesarias, esto es, Edipo por sí solo no es «tema», necesita estar inmerso en la situación conflictiva frente a Layo y Yocasta, necesita estar frente a la Esfinge, frente al oráculo de Delfos, etc.

Por otra parte, en los casos en los que el peso recaiga sobre la personalidad del héroe se trataría de un «thème de héros». Aquí, la situación y las circunstancias concretas en las que encontramos al

¹⁰¹ En relación a esto, debe citarse brevemente que el término *Stoff* es preferido por la tradición de tematólogos germana (encabezada por Elisabeth Frenzel), mientras que el término tema es recurrente en comparatistas de diversas tradiciones erigiéndose como una propuesta más extendida.

¹⁰² Raymond Trousson, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*, p. 13.

héroe se convierten en elementos secundarios al retroceder a un segundo plano ante el impacto del propio personaje como símbolo («un sens symbolique résumé dans le héros»). Así, por ejemplo, encontraríamos en Prometeo un tema de héroe frente al tema de situación encarnado por Edipo. La figura de Prometeo destaca por su autonomía y polivalencia: Prometeo por sí solo significa libertad, genio, progreso, conocimiento y rebelión (*ibid.*: 44).¹⁰³

Ante esto, resta la tarea de situar el tema del bohemio en una de estas dos vertientes y, tomando en consideración la categórica importancia de la presencia del femenino (musa o *femme fatale*), del cenáculo, el escenario del café, el ejercicio báquico, la odisea del hambre, etc., frente al peso del héroe bohemio en solitario, me parece una elección más adecuada hablar de un “tema de situación”. La presencia de un poeta llamado Rodolfo no parece tener una carga simbólica suficiente para constituirse como un tema. Es una constelación de personajes (un grupo de artistas, sus amantes, los antagonistas burgueses) y un estilo de vida dictado por su concepción del ejercicio artístico aquello que configura este tema de situación que denomino como el tema del bohemio. Complementariamente, además de la diversidad de condiciones y escenarios que se vislumbran como una necesidad para esta clase de héroe, en contraste con el ejemplo de Prometeo como “thème de héros”, la figura del bohemio se atisba como un tema de una trayectoria relativamente escasa (tanto así que surge por vez primera hasta los mencionados ejemplos propios del arte del XIX), por lo que resulta difícil pensarlo como una figura con una independencia temática similar a la de Prometeo. Coincidentemente, el bohemio converge también con dicho tema al esgrimir valores o conceptos como la libertad, la rebelión e incluso el progreso: está cargado de estos materiales que será justo denominar como motivos, incluso se había ya referido la tendencia de la figura del bohemio por adoptar *abiti prometeici* (según lo propuesto por Lavagetto). Lo prometeico se vislumbra como un constituyente del bohemio, la rebeldía de Prometeo será un motivo de dicho tema. Tomando en cuenta esto, parece emerger una doble constatación: un fuerte nexo con uno de los temas más prolijos de la literatura universal, así como la dificultad para considerar al bohemio como instancia temática “independiente”.¹⁰⁴

¹⁰³ Cristina Naupert (2001), *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁴ Estas apreciaciones podrían incluso hacer plausible que este tema de situación sea denominado el tema de la bohemia. Sin embargo, preferiré conservar también aquí la denominación de “tema del bohemio” marcando mi focalización en este personaje capaz de englobar los elementos que suponen este particular estilo de vida.

Retomando la jerarquización del material temático en el libreto de *La Bohème*, me parece especialmente útil recordar los extractos que Puccini y sus libretistas colocaron al inicio de éste a modo de proemio:

«...pioggia o polvere, freddo o solleone, nulla arresta questi arditi avventurieri...

La loro esistenza è un'opera di genio ogni giorno, un problema quotidiano che essi pervengono sempre a risolvere con l'aiuto di audaci matematiche...

Quando il bisogno ve li costringe, astinenti come anacoreti, ma se nelle loro mani cade un po' di fortuna, eccoli cavalcare in groppa alle più fantasiose materie, amando le più belle donne e le più giovani, bevendo i vini migliori ed i più vecchi e non trovando mai abbastanza aperte le finestre onde gettar quattrini; poi, l'ultimo scudo morto e sepolto, eccoli ancora desinare alla tavola rotonda del caso ove la loro posata è sempre pronta; contrabbandieri di tutte le industrie che derivano dell'arte, a caccia da mattina a sera di quell'animale feroce che si chiama: *lo scudo*.

La Bohème ha un parlare suo speciale, un gergo... Il suo vocabolario è l'inferno della retorica e il paradiso del neologismo...

Vita gaia e terribile!...»¹⁰⁵

Los primeros dos párrafos conceden especial importancia al carácter aventurero del bohemio, incluso lo sugieren y delinean como una suerte de héroe (pero se hace manifiesto que sus empresas pertenecen a lo cotidiano). Inmediatamente después aparece una concentración de algunos de los principales constituyentes que acompañan a Rodolfo, Marcello y compañía: primordialmente, el conflicto entre deseo y ejecución, el vaivén entre una abstinencia casi monacal y la disipación consumada,¹⁰⁶ lo cual deriva en la odisea del hambre y un cruento retorno a tierra luego de la estadía en los *paradis artificiels*. Es también

¹⁰⁵ ... Lluvia o polvo, frío o sol inclemente, nada detiene a estos arrojados aventureros... Su existencia es una obra de ingenio cada día, un problema cotidiano que logran solventar siempre con la ayuda de audaces matemáticas. Cuando la necesidad les obliga, abstinentes anacoretas, pero si en sus manos cae un poco de fortuna, prestos cabalgan a la grupa de las más fantasiosas materias, amando a las mujeres más bellas y a las más jóvenes, libando los mejores vinos y los más añejos y no encontrando nunca suficientemente abiertas las ventanas por las que arrojar monedas; luego, en cuanto el último escudo está muerto y sepulto, vuelven de nuevo a cenar en la mesa redonda del azar, posada que siempre dispuesta; contrabandistas de todas las industrias que derivan del arte, a la caza de la noche a la mañana de esa feroz bestia conocida como 'escudo'. La bohemia tiene su hablar especial, un argot... su vocabulario es el infierno de la retórica y el paraíso del neologismo. ¡Vida alocada y terrible! *Libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, p. 1574.

¹⁰⁶ Este tema ya había sido utilizado brillantemente por Balzac en el desarrollo de *La Peau de chagrin* donde la rigurosa disciplina de su protagonista es contrapunto del famoso festín que cierra "Le Talisman".

un choque que da pretexto para la rebeldía. Además, el referido vaivén se vincula al motivo del festín, el cual será referido en el último apartado de este estudio.

Por otro lado, cabe cuestionarse acerca de cuál es la importancia que estos extractos ostentan para el posterior desarrollo de la ópera. En primera instancia, coincido con Claude Bremond cuando apunta:

Si un autor comienza un poema diciendo: Canta, Diosa, la cólera de Aquiles, el hijo de Peleo, este primer verso del canto primero es un indicio semiológico que hay que tomar en consideración, porque su posición de *incipit* le confiere el privilegio de ser el primer ocupante en la conciencia aún virgen del lector, y porque la solemnidad de la anunciación compromete fuertemente la responsabilidad del aedo. No por ello deja de ser verdad que si alguien pretende leer la *Iliada* de Homero en tres días, esta primera afirmación puede ser reconsiderada, o incluso verse radicalmente discutida por influencias contrarias que aparecerán al hilo de las páginas: bien sea porque las indicaciones semiológicas convergentes y repetidas sugieran que el tema verdadero está en otro lado, y que el tema inicialmente anunciado era una pista falsa sobre la cual un autor torpe o taimado había querido poner a su lector; bien sea porque la activación de las categorías intelectuales, afectivas, perceptivas, estéticas del lector moderno conllevan una segmentación y una valorización diferente de los datos del texto, y por ello una elaboración temática diferente.¹⁰⁷

Las trazas de los citados extractos afirman la voluntad de Puccini por ligarse al modelo murgeriano, así mismo, la intención de destacar ciertos rasgos del bohemio (motivos que se concretan en su tema).

Tomando en cuenta el referido deseo de Puccini por vincularse con el texto de Murger, se abre otra problemática, pues, cuando se piensa en la asociación entre el libreto y la fuente, parece ineludible volver a citar esa suerte de “deuda” que el primero contrae con la segunda. Debe recordarse que, en general, el libreto parece un discurso que difícilmente goza de independencia: por un lado con respecto a la música (a fin de cuentas, su confección obedece a las necesidades musicales del compositor y a las características y limitaciones vocales de los cantantes), y en segunda instancia, por su breve extensión en contraste con la fuente (muchas veces una novela o un texto narrativo largo como en el caso de *La Bohème*) que obligan al libreto a presentarse como un discurso fragmentario cuando se le separa de

¹⁰⁷ Cristina Naupert (2003), *op. cit.*, p. 177.

dichos elementos.¹⁰⁸ Es aquí donde entra en juego el importante papel de la fuente, la cual llega a la ópera cargada de motivos que son retomados para ofrecer una nueva configuración del tema. Así mismo, la vinculación entre libreto y fuente propone una influencia mucho más marcada del tema en el desarrollo de una ópera que el caso de textos “aislados” como pudieran serlo dos novelas de diversos autores y pertenecientes a distintas tradiciones nacionales que ostenten el mismo núcleo temático (puede pensarse por ejemplo en *Il piacere* (1889) de Gabriele D’Annunzio y *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde con el tema del decadente).

Al recordarse la naturaleza del libreto como parte de un discurso dictado por lo musical y reforzado por lo dramático, no puede pasarse por alto que la identificación y configuración del tema del bohemio sólo alcanza su comprensión más profunda en atención al ensamble de todos estos elementos. No obstante, al evidenciar las trazas que el libreto propone se obtienen pistas importantes para la configuración del propuesto tema del bohemio. Como un ejemplo entre los tantos que existen en referencia a la fundamental relevancia de lo musical, puede mencionarse la ya citada e importante aria “Che gelida manina” en la cual Rodolfo se presenta a Mimì y donde además de ofrecer el retrato del bohemio, se concreta el vínculo entre el poeta y la musa. Acerca de este pasaje menciona Burton D. Fisher que “his words are underscored with the sweeping and sumptuous signature music of the opera”.¹⁰⁹

“Che gelida manina, se la lasci riscaldar”

Andantino affetuoso
RODOLFO



Che ge - li - da ma - ni - na, se la la-sci ris-cal - dar,
How cold your little hand is! Let me warm it for you.

¹⁰⁸ Apunta Lavagetto al respecto: “La *fabula* nei libretti è scorciata, procede a strappi e in modo tutt’altro che lineare: il pubblico deve realizzare subito che cosa sta accadendo per poter ricostruire e recuperare mentalmente una trama frammentaria (...)”. Mario Lavagetto, p. 21. La *fábula* en los libretos es fragmentaria, avanza a tientas y no es lineal en lo absoluto. El público debe captar rápidamente aquello que está ocurriendo para luego poder recuperar y reconstruir mentalmente la trama.

¹⁰⁹ Burton D. Fisher, *op. cit.*, p. 34.

Complementariamente, además de aludir a la disposición del libreto, cabe mencionar brevemente los pasajes vocales más relevantes en cada uno de los actos de la obra de Puccini a modo de referencia. El acto primero pone en escena el encuentro de Rodolfo con su amada y donde el poeta canta justamente la citada aria¹¹⁰ a la que la joven responde con “Sì, mi chiamano Mimi”. “Quando m'en vò soletta per la via”, ejecutado por Musetta domina el segundo acto, mientras que en el tercero son probablemente los de mayor relieve “Una terribil tosse” de Rodolfo (para aludir a la enfermedad de la musa) y “Dove lieta uscì” de Mimi. Por último, el cuarto cuadro presenta “Gavotta!”, donde interviene todo el cenáculo para representar un falso festín. El cierre de la ópera trae el *leitmotif* de Mimi a colación y un coqueteo con “Che gelida manina” (con cierta paradoja) compaginando con la importancia del elemento del manguito y las manos de la musa (que más adelante se verá, fueron “lo que más poderosamente atrajo la atención del bohemio” en su percepción de Mimi).¹¹¹

Retomando la relación entre el libreto y su texto base, habrá que decir que, no obstante su claridad, la identificación del tema resulta una operación que ofrece diversas posibilidades a lectores y espectadores,¹¹² como lo menciona Bremond luego de apuntar ciertas coincidencias entre un cuento egipcio llamado “Los dos hermanos” y un relato de Punjab:

Vaya, me digo, este tema lo conozco. Entonces puedo adoptar, según mi estado de ánimo, diversos comportamientos. Primero puedo quedarme con la impresión de *déjà-lu* [ya leído], sin intentar volver a evocar los detalles por los cuales el relato faraónico coincide o se opone al de Punjab; también puedo comparar los elementos del primer relato con los correspondientes en el otro (...) finalmente, puedo concebir los dos textos como manifestaciones de una entidad que los trasciende

¹¹⁰ “Palabra que literalmente significa aire pero que refiere a la melodía cantada de modo desarrollado por un cantante. El aria a tenido muchas formas a través del tiempo. En el siglo XVIII estaba dividida en tres partes y se denominaba *aria da capo*, porque la tercera parte era un retorno al principio (*da capo al fine*, se indicaba en las partituras, con las iniciales D.C.). En esta tercera parte el cantante podía añadir cuantos adornos vocales quisiera, incluso deteniendo la orquesta para emitir con mayor libertad toda clase de frases improvisadas por el mismo. En la época romántica el aria adquirió una forma en dos partes: el aria propiamente dicha y la cabaletta, generalmente más rápida, que se cantaba dos veces, en la segunda de las cuales el cantante podía también añadir ornamentaciones, pero en menor cantidad que en el *aria da capo*”. Roger Alier, *op. cit.*, p. 276.

¹¹¹ La importancia de las intervenciones musicales de Musetta y sobre todo de Mimi aquí sugeridas, se une a sus figuras en el libreto, dando pie a problematizar en torno a la jerarquización temática durante el segundo apartado de este capítulo.

¹¹² No debe olvidarse el fenómeno de recepción que supone el discurso operístico pues para el espectador, además de la asociación entre el libreto y el libro de Henry Murger, la puesta en escena resultará de suma importancia y propone una percepción particular del tema.

y puedo intentar aislar dicha entidad elaborando una definición que incluya los rasgos comunes a los dos relatos (...).¹¹³

En el caso de este estudio, puede contraponerse el ejemplo del capítulo XVIII de *Scènes de la vie de Bohème* “El manguito de Francine”, donde el protagonista nos narra las andanzas de su amigo el escultor Jacques, quien se enamora de una bella joven que acude a su morada bajo el pretexto de algo de fuego para poder encender la luz. Las circunstancias otorgan oportunidad para que los jóvenes se amen hasta que su vínculo se ve truncado por la muerte de Francine. También en la obra de Puccini una hermosa joven se presenta en la buhardilla del poeta Rodolfo y termina languideciendo en sus brazos. La cuestión de la vela y luego de la llave sirven a la dilación de su encuentro, el cual inevitablemente termina en la gestación de un vínculo amoroso. El idilio sufre idas y venidas que son consecuencia de la enfermedad que aqueja a la joven y que se agrava debido a las precarias condiciones que suele ofrecer la vida bohemia y que finalmente conducen a la muerte a la musa.

Es necesario establecer una conexión entre ambos textos, ya que de por sí las obras de Murger y Puccini refieren una relación que ha quedado abiertamente manifiesta desde los extractos colocados por el músico y sus colaboradores en el libreto. Debe resaltarse la presencia de dichos extractos como índice de la importancia que el compositor concede al texto del literato francés, y considerando por supuesto, el asunto de la ya mencionada e insalvable deuda que los libretos en general tienen con sus textos fuente.

Además de la clara ligazón entre *Scènes de la vie de Bohème* y *La Bohème*, las operaciones críticas propuestas por Bremond me parecen también aplicables a estos objetos de estudio. Por ello, resultará sumamente valiosa la definición de una entidad trascendente a partir de los rasgos comunes. En el caso específico de los pasajes aludidos es plausible considerar como constantes y directrices en ambas obras: el amor desmedido por el arte que se asocia con la vida sórdida del bohemio y la persecución de quimeras que pueden encarnarse en una mujer que frecuentemente se eleva a la categoría de musa. A mi juicio, son estos algunos de los principales materiales que confeccionan el tema, sin embargo, otros más serán analizados en los siguientes apartados a fin esbozar esa entidad trascendente a la que llamo el tema del bohemio.

¹¹³ Cristina Naupert (2003), *op. cit.*, p. 172.

4.2 La musa del bohemio

A mi lado
En la montaña de Kyoto
Flores de ciruelo floreciendo
Una amorosa diosa
Ha descendido esta mañana

Akiko Yosano

como castigo
por sus muchos pecados,
aquí estoy, ante el hombre,
con esta suave y fresca piel,
con este largo pelo negro...

Akiko Yosano

Como he intentado poner de manifiesto, el tema (tema de situación) del bohemio es el núcleo temático de la obra de Puccini, aunque a fin de corroborar esta teoría considero pertinente revisar el ya referido elemento del amor. En este registro, me permito mencionar la opinión de Mario Lavagetto cuando citando a Bernard Shaw señala: “il melodramma è «la storia di un tenore e di un soprano che vogliono andare a letto insieme e di un baritono che glielo impedisce»”.¹¹⁴ En su caso, Lavagetto utiliza esta apreciación para evidenciar una de las constantes en el melodrama verdiano, y en este estudio puede citarse para manifestar la importancia de la figura femenina en Puccini, y específicamente en este libreto. Al mismo tiempo, resulta útil para aludir al asunto del amor presente en *La Bohème*, el cual, siguiendo la terminología propuesta por Raymond Trousson, debería denominarse como el motivo del amor, en su naturaleza de categoría abstracta, que se manifiesta en las relaciones entre Rodolfo y Mimì, así como en el vínculo de Marcello con Musetta. El motivo del amor se liga a dos personajes femeninos; Mimì, cuya función sería la de la musa, y Musetta, que se presenta como la *femme fatale*. Con respecto a ese baritono que intenta frustrar el enlace de los amantes, se advierte a personajes como Alcindoro, pero, fundamentalmente, a la impronta del personaje colectivo de la sociedad burguesa.

¹¹⁴ Mario Lavagetto, *Quei più modesti romanzi: il libretto nel melodramma di Verdi*, p. 25.

También debe añadirse que el tema del bohemio, en su particularidad de tema de situación, demanda en cierta medida (o al menos sugiere) la presencia de la figura femenina, fundamentalmente la de la musa.

Un argumento que refuerza esta carga semántica, reside en la importancia que Puccini suele conceder a sus personajes femeninos, a los cuales muchas veces encontramos como ejes cardinales de su discurso. En referencia a ello, señala Daniele Martino:

Per quanto riguarda il teatro di Puccini, già Mosco Carner aveva proposto, primo fra tutti, il femminile come elemento pucciniano dominante, attribuendo a l'opera musicale tendenze nevrotiche proprie dell'uomo. Occorreva allora, dopo Carner, riconsiderare le forme e le metamorfosi cui l'elemento femminile andava via via predisponendosi nell'arco dell'opera (...) ¹¹⁵

Se advierte así que el interés del compositor italiano con respecto a dichas figuras, se apoya también en bases formales que se añaden a la necesidad del tema del bohemio por los motivos femeninos.

En relación a estas figuras, comenzaré por Musetta, para luego centrar mi atención en Mimì, personaje de gran relieve en *La Bohème* a la luz de algunas consideraciones temáticas.

La amante de Marcello (Musette en el texto de Murger) está desde su denominación ligada al arte, particularmente a la música pues el significado de su nombre en francés puede aludir tanto a un instrumento como a un género musical. ¹¹⁶ Los primeros versos que merece en el libreto provienen del acto inaugural en voz de Marcello quien, lidiando con el hostil frío de la buhardilla, exclama: “Ho ghiacciate le dita quasi ancora le tenessi / immollate, giù in quella gran ghiacciaia che è / il cuore di Musetta...”. ¹¹⁷

¹¹⁵ “En lo que toca al teatro de Puccini, ya Mosco Carner había propuesto, en primer término, el femenino como el elemento preponderante en Puccini, atribuyendo a la obra musical tendencias neuróticas propias del hombre. Era necesario entonces, según Carner, reconsiderar las formas y las metamorfosis en las cuales el elemento femenino iba predisponiéndose en el arco de la obra (...)”. Daniele Martino, *op. cit.*, p. X.

¹¹⁶ Debe señalarse que un nombre nunca es gratuito, como lo sugiere Luz Aurora Pimentel cuando aludiendo a la experiencia del protagonista de *À la recherche du temps perdu* cita y luego apunta: “El nombre de Parma, una de las ciudades donde más deseos tenía de ir, desde que había leído *La Cartuja*, se me aparecía compacto, liso, malva, suave (...) Aquí el narrador establece una relación motivada, a su parecer incluso necesaria, entre significante y significado. Para el soñador Marcel, el nombre de la ciudad como significante, oculta, en su materialidad misma, las formas sensoriales de la ciudad, como significado; de tal modo que la proyección del espacio diegético se nos propone como el significado del nombre –espacio, en verdad, puramente ideológico”. Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, p. 52.

¹¹⁷ “Tengo helados los dedos casi como si los hubiera / inmolado en el gélido témpano que es / el corazón de Musetta...”. Burton, D. Fisher, *op. cit.*, p. 42.

Cuando se pone atención en este inicio del acto en el que el pintor y el poeta están enfrentando las dificultades a las que su praxis en la estada bohemia los expone, es posible notar que la alusión al corazón desdeñoso de Musetta se solapa con la dureza del aprendizaje artístico. Luego mencionan:

Rodolfo:

L'amore è un caminetto che sciupa troppo.

Marcello:

... e in fretta!

Rodolfo:

... dove l'uomo è fascina...

Marcello:

... e la donna è l'altare...

Rodolfo:

... l'uno brucia in un soffio...

Marcello:

... e l'altra sta a guardare.¹¹⁸

Alusión al sacrificio en pos de los valores preconizados por el bohemio (amor, arte) y que tienden a lo quimérico. Esa suerte de vínculo tormentoso impregnado de indiferencia por parte de la amada se relaciona asimismo con la postura que la sociedad reserva al artista cuando se toman en cuenta las consideraciones que se hicieron acerca de la marginalidad de esta figura. Poco más adelante, los bohemios también comentan:

Rodolfo:

Zitto, si dà il mio dramma.

¹¹⁸ **Rodolfo:**

El amor es chimenea que voraz consume.

Marcello:

... velozmente!

Rodolfo:

... donde el hombre es su alimento...

Marcello:

... y la mujer el hogar...

Rodolfo:

... uno se quema de un soplo...

Marcello:

... y la otra contempla. *Ibid.*, p. 42.

Marcello:

... al fuoco.

Colline:

Lo trovo scintillante.

Rodolfo:

Vivo.

Colline:

Ma dura poco.

Rodolfo:

La brevità, gran pregio.¹¹⁹

Se hace presente esa visión de la vida como un sendero que debe recorrerse agotando toda posibilidad en pos de la consecución de la gloria artística y la cristalización del deseo aunque ello se traduzca en esa fugaz llamarada destinada a la pronta extinción.¹²⁰

La forma en la que estos artistas conciben su vida, su ejercicio y su obra, es también aquella que dicta la naturaleza de sus relaciones sentimentales dando pie a la aparición de la *femme fatale*, pues ella podría encarnar no solamente el motivo del amor sino también el de lo quimérico. Desde aquí la ligazón de esta figura femenina con el arte es innegable y opera por diversas vías, por lo que será posible considerar un importante nexo entre los siguientes elementos temáticos: arte, bohemio y *femme fatale*.

Retomando a Balzac, me parece de suma relevancia en la configuración de la *femme fatale* la perspectiva de Raphaël de Valentin: “J'avais sans doute le tort de désirer un amour sur parole, de vouloir trouver grande et forte dans un coeur de femme frivole et légère, affamée de luxe, ivre de vanité, cette passion large, cet océan qui battait tempêteusement dans mon coeur”.¹²¹ El joven artista retratado por Balzac, dado a una vida de privaciones en su buhardilla con la esperanza de labrarse un nombre en el mundo del arte, tiene la misma vocación que Marcello quien vive con idénticas aspiraciones y condiciones de vida. Si Raphaël encuentra en Fœdora a esa figura, Marcello halla sin falta en Musetta a la temida y deseada *femme fatale* que Balzac había nombrado la “femme sans cœur”.

¹¹⁹ Burton D. Fisher, *op. cit.*, p. 44.

¹²⁰ La apuesta de los bohemios no es muy distinta a la del referido protagonista de *La Peau de chagrin* y su pacto con el artefacto milagroso no obstante la solución fantástica al conflicto entre deseo y ejecución ofrecida por Balzac.

¹²¹ Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, IX, p. 84.

En el libreto se describe a la cantante de la siguiente forma: “bellissima signora dal fare civettuolo e allegro, dal sorriso provocante”¹²² quien viene acompañada del ya citado Alcindoro, personaje al que trata literalmente como a un perro. La utilización de este tema es peculiar tanto en Puccini como en Murger en contraste con Balzac pues nos muestran a una mujer que actúa con la libertad amorosa más consumada: “Fo all'amor con chi mi piace! / Non ti garba?”¹²³ (afirma la cantante mientras discute con el pintor luego de una escena de celos) y que desde luego no presenta ningún problema en utilizar el poder de su belleza para someter a Alcindoro pero que es también presentada como una mujer sensible, que demuestra preocupación tanto por sus amigos como por su antiguo amante. Dicha representación contrapuntea con la ausencia de sensibilidad que delinea el epíteto de la *femme fatale* balzaquiana. Puede hablarse de una evolución de este elemento temático en parte gracias a su combinación con el del bohemio, pues Musetta, artista ella misma que en ocasiones lleva el estilo de vida de los miembros del cenáculo y está siempre presta a embaucar al burgués, puede verse no sólo como *grisette* o compañera de estos artistas sino también como una versión femenina del bohemio.

Bastante más diversa resulta la amante del poeta Rodolfo, que en *La Bohème* es presentada en estos términos al inicio del libreto:

«...Mimi era una graziosa ragazza che doveva particolarmente simpatizzare e combinare con gli ideali plastici e poetici di Rodolfo. Ventidue anni; piccola, delicata... Il suo volto pareva un abbozzo di figura aristocratica; i suoi lineamenti erano d'una finezza mirabile...

Il sangue della gioventù scorreva caldo e vivace nelle sue vene e coloriva di tinte rosee la sua pelle trasparente dal candore vellutato della camelia...

Questa beltà malaticcia sedusse Rodolfo... Ma quello che più lo resero innamorato pazzo di madamigella Mimi furono le sue manine che essa sapeva, anche tra le faccende domestiche, serbare più bianche di quelle della dea dell'ozio».¹²⁴

¹²² “hermosa dama de maneras coquetas y alegres, de sonrisa sugerente”. *Libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, p. 1609.

¹²³ “Hago el amor con quien me place / ¿No te parece?”. Burton D. Fisher, *op. cit.*, p. 91.

¹²⁴ «... Era Mimi una grácil muchacha que debía simpatizar y coincidir particularmente con los ideales plásticos y poéticos de Rodolfo. Veintidós años; pequeña, delicada... Su rostro reflejaba el esbozo de una figura aristocrática; sus rasgos eran de una finura admirable...

La sangre de la juventud corría cálida y vivaz en sus venas y coloreaba con tinte rosáceo su piel transparente y del candor aterciopelado de una camelia...

En primera instancia es necesario señalar que este retrato de Mimì constituye el proemio al primer cuadro, por lo que queda manifiesta la importancia de esta musa, cuya influencia no cesa a lo largo de la obra, y de su idilio con el bohemio como elemento fundamental de dicho acto. Si el motivo del amor se había revelado ya como un constituyente trascendente encarnado por Musetta como *femme fatale*, Mimì otorga una cristalización distinta del motivo que se vuelve incluso de mayor preponderancia.

Es interesante en el análisis de estos elementos observar que también en la citada novela de Balzac el motivo amoroso tiene la necesidad de concretarse en estas dos facetas, pues, además de Fœdora, el protagonista encuentra en Pauline a la musa pucciniana: “dans la toilette la plus modeste; mais au moindre mouvement, sa taille souple et les attraits de sa personne se révélaient sous l'étoffe grossière. Comme l'héroïne du conte de *Peau-d'Ane*, elle laissait voir un pied mignon dans d'ignobles souliers. Mais ces jolis trésors, cette richesse de jeune fille, tout ce luxe de beauté fut comme perdu pour moi.”¹²⁵ Esta joven es también vecina del bohemio de Balzac aunque en este caso se trata de la hija de su casera y no de una *grisette*, sin embargo representa esa belleza frágil que no se reviste del lujo para traslucir su fulgor, una de sus mayores virtudes es estar dotada de sensibilidad, lo que se sugería acerca de Mimì en el proemio y que se corrobora en su presentación:

Sì. Mi chiamano Mimì, ma il mio nome è
Lucia.
La storia mia è breve. A tela o a seta ricamo
in casa e fuori.
Son tranquilla e lieta, ed è mio svago far gigli
e rose.
Mi piaccion quelle cose che han sì dolce
malia, che parlano d'amor, di primavera, che
parlano di sogni e di chimere,
quelle cose che han nome poesia.
Lei m'intende?¹²⁶

Esta belleza enfermiza sedujo a Rodolfo... Pero aquello que lo enloqueció de amor por la señorita Mimì eran las manos que ella sabía, no obstante las domésticas tareas, conservar más blancas que la diosa del ocio». *Libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, p. 1577.

¹²⁵ Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, IX, p. 95.

¹²⁶ Sí. Me llaman Mimì, pero mi nombre es

Lucia.

Mi historia es breve. Bordo de tela y seda
en casa y fuera.

Soy tranquila y alegre, y es mi pasatiempo hacer lirios
y rosas.

Amo las cosas que portan un dulce

Al mismo tiempo, cuando se vuelve atrás con respecto al tema del bohemio como encuadrado en los “temas de situación” y se atiende a la necesidad de lo femenino (musa, *grisette*, amante, *femme fatale*, etc.) como parte de dicho tema, podría pensarse en una menor relevancia de este elemento dada su dependencia con respecto al tema del bohemio. Sin embargo la problemática no termina aquí, pues al lado de la apreciación de Shaw para la ópera y la importancia del elemento femenino en Puccini según Martino, debe considerarse también el peso que recae en la figura de Musetta pero especialmente en la de Mimì, pues por una parte son ellas dos quienes condensan los constituyentes asociados al amor en oposición al texto de Murger, donde ya se había mencionado la existencia de otros personajes femeninos, mientras que, por otra, la musa muestra una complejidad particular que Illica y Giacosa mencionan de esta forma:

Chi può non confondere nel delicato profilo di una sola donna quelli di Mimì e di Francine? Chi quando legge delle «manine» di Mimì più «bianche di quelle della dea dell'ozio», non pensa al manicotto di Francine?

Gli autori stimarono di dover rilevare una tale identità di caratteri. Parve ad essi che quelle due gaie, delicate ed infelici creature rappresentassero nella commedia della *Bohème* un solo personaggio cui si potrebbe benissimo, in luogo dei nomi di Mimì e Francine, dare quello di: Ideale.¹²⁷

La amante del poeta en *La Bohème* se presenta como resultado de la unión de la Francine y la Mimì de Murger, dando lugar a un personaje más complejo que busca distinguirse de Musetta, marcando dos funciones muy distintas para cada una de ellas. En la obra del escritor francés la línea que las divide es apenas perceptible pues ambas, jóvenes y bellas mujeres que se cruzan en la vida de los bohemios, manifiestan un comportamiento bastante similar que las lleva a abandonar a los artistas por personajes socialmente mejor posicionados y junto a Phémie Teinturière conforman una triada más o menos uniforme.

conjuro, que hablan de amor, de primaveras, que
refieren sueños y quimeras,
Aquellas que se llaman poesía.

¿Me entiende? Burton D. Fisher, *op. cit.*, p. 60.

¹²⁷ “¿Quién no confundiría en el delicado perfil de una sola mujer los de Mimì y Francine? ¿Quién cuando lee de las «manecitas» de Mimì más «blancas que las de la diosa del ocio», no piensa en el manguito de Francine? Los autores tuvieron a bien señalar tal identidad de caracteres. Pareció a ellos que aquellas dos joviales, delicadas e infelices criaturas representan en la comedia de la *Bohème* un solo personaje al cual perfectamente, en lugar de los nombres de Mimì o de Francine, se puede dar el de: Ideal”. *Libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, p. 1577.

Aunque en el caso de Mimì existe en la ópera un guiño a dicha aventura, ésta se justifica ante las circunstancias de su enfermedad, y su retrato de musa revestida de belleza angelical, languidez, amor desmedido e incondicional no se completa sin su fusión con Francine cuyo resultado es bien llamado por los libretistas “Ideal”, desembocando en un tratamiento del tema bastante parecido al de la Pauline balzaquiana.

También cabe añadir que las arias más afamadas de la obra son producto de la interacción entre el poeta y su musa: “Che gelida manina” y “Sì, mi chiamano Mimì”. Complementariamente, la intervención de la *femme fatale* también será narrativa y musicalmente trascendente con su “Quando me'n vo” conocida también como Musetta's Waltz (aria en $\frac{3}{4}$).

Existe asimismo una asociación importante que se desprende de la figura de Mimì. Ella entra a la vida de Rodolfo como una mujer hermosa y frágil, de intereses que aspiran al arte, de rasgos que sugieren al hada o al ángel. Su retrato es sumamente contiguo al modelo de belleza del Romanticismo. El halo de belleza que Mimì porta, el utilitarismo lo cobra caro, física y debilitada por el ritmo y la privación que existen en la vida bohemia se trata de una flor predestinada a marchitarse fugazmente como la propia bohemia y las obras de sus protagonistas. Ya había mencionado Rodolfo, mientras quemaba su drama, “La brevità, gran pregio”. A fin de completar el esbozo de la musa y señalar su importancia, habrá que decir que en cierta medida, al igual que Musetta, Mimì vive también la vida de bohemia, en primera instancia por conducto de su vínculo con Rodolfo pero también cuando su oficio la coloca en una posición contigua a la del artífice, no obstante que la asociación ocurra más a un nivel metafórico pero que le permite ligarse al cenáculo que, como advertimos, admite entre sus filas solamente a los creadores; poeta, pintor, músico y filósofo. Al mismo tiempo es ostentada como musa por el propio Rodolfo, una musa de importancia superlativa que es elevada a la categoría de poesía:

Eccoci qui!
Questa è Mimì, gaia fioraia.
Il suo venir completa la bella compagnia.
Perché son io il poeta, essa la
poesia.
Dal mio cervel sbocciano i canti,
dalle sue dita sbocciano i fior,

dall'anime esultanti sboccia l'amor!¹²⁸

Mimì resulta sin duda un personaje no sólo relevante sino complejo que llega a constituirse como mensajera de la *vita orrida vera* y es también ella misma el sacrificio que antes fue metaforizado en la escena de la buhardilla, habría que recordar “todo lo bello se esfuma en vivaz llamarada”, su final marca también el epílogo de la vida bohemia por lo que no debe ser en absoluto desestimada.

Aunque Mimì podría verse como concreción del motivo del amor y elevarse a la categoría de tema (tema de la musa), considero incluso más conveniente verla como constituyente de este tema de situación que es el del bohemio. A mi juicio se trata de un asunto de focalización en la figura del bohemio (de una importancia también innegable que se evidenció en el primer apartado de este capítulo) pero que no olvida que Mimì es musa, es artífice, es poesía, es muerte, es belleza. En resumen, es dualidad del bohemio, dualidad amada, buscada y necesaria: es un motivo para este tema.

¹²⁸ ¡Aquí estamos!

Esta es Mimi, alegre florista.

Su presencia completa la bella compañía.

Porque yo soy el poeta, ella es la
poesía.

¡De mi mente brotan los cantos,
de sus dedos brotan las flores,

de las exultantes almas florece el amor! Burton D. Fisher, *op. cit.*, p. 68.

4.3 Constituyentes y motivos: Lord Byron, el artista, el festín, el rebelde

En la ópera de Puccini el bohemio resulta un tema al cual es posible otorgar preponderancia abordado desde más de una perspectiva (no obstante la citada importancia del amor y la musa, elementos que funcionarían como motivos del bohemio). Se trata de un trazo que contiene diversos matices, materiales que conviven con él, lo refuerzan, le dan forma, incluso que lo constituyen y lo relacionan con otros temas del arte y la literatura universales. En el tercer capítulo de este trabajo se hizo énfasis en algunos rasgos propios de esta figura que consideré importantes para intentar esbozar su retrato: distinción, rebeldía, marginalidad, heroicidad, tendencia por lo quimérico. Cuando se pone atención en estos elementos resulta una operación natural el asociarlos con otros temas y motivos, un ejemplo claro sería el ya citado tema de Prometeo.

Ante el escenario artístico del siglo XIX ha sido ineludible la referencia a Balzac y Baudelaire, debido a su importancia en la configuración y el desarrollo de las tendencias artísticas de su tiempo así como por su capacidad para ser emparentados con el personaje bohemio y por su aportación a tal tema en vida y obra. Sin embargo, para la tematóloga Elisabeth Frenzel hay otro personaje del mismo contexto que por su influencia es considerado un argumento de primer orden, tanto así que lo incluye en su famoso *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, me refiero al romántico por excelencia. Frenzel señala:

El autor romántico inglés, Lord Byron (1788-1824) no sólo influyó en la mitad del siglo XIX como escritor, sino que por su forma de vida se convirtió en una figura poética legendaria. El individualismo, el amor a la libertad, la ambición de destacar y de gloria, que le impulsaron a criticar la sociedad de Inglaterra, alistarse en Italia en la sociedad política secreta de los carbonarios y también a la participación en la guerra de liberación griega, donde encontró la muerte, a lo que hay que añadir sus pasiones sin freno frustradas en su amor juvenil por Mary Chaworth, y que le llevaron a un amor incestuoso con su hermanastra Aurora Leigh, a consecuencia del cual hubo de divorciarse y fue repudiado por la sociedad, y que finalmente le condujeron a una unión erótico-espiritual con la joven condesa Guiccioli, todo esto eran rasgos capaces de dar al tema del artista, tan popular en la literatura del siglo XIX, un desarrollo rico en colorido y también en dialéctica dramática.¹²⁹

¹²⁹ Elisabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, p. 68.

Esta última afirmación de Frenzel se corrobora indudablemente en el tema del bohemio, plagado de coincidencias con la estampa de Byron.¹³⁰ Cuando se recuerda la posibilidad de lectura de la literatura bohemia como una suerte de modelo de formación, la influencia del mito de Byron en el desarrollo del tema del bohemio resulta sumamente plausible pues el bardo inglés fue un referente obligado del canon romántico, mientras que la figura del bohemio es innegablemente un producto de dicha corriente. A ello habrá que añadir la fama particular que ostentaba Byron en Italia la cual podría volverlo doblemente significativo en el tema desplegado en *La Bohème* de Puccini:

Debido a su prolongada estancia en Italia, a su entusiasmo por este país y a su participación en el movimiento nacionalista italiano, el escritor inglés se ganó una consideración especial en la literatura italiana. A principios y mediados del siglo XIX se escribieron numerosos poemas que le celebraban como cantor de Italia, es decir, de la futura Italia unida, de la Italia «nuova». Se le relacionó con Tasso encarcelado y con el profeta Dante, y Missolonghi, el lugar de su muerte, se convirtió en santo y seña del pensamiento liberal (...) ¹³¹

La donzella greca alla tomba di lord Byron de Giuseppe Borghi¹³² y *Wanderings of Childe Harold* (1824) de John Harman Bedford (obras citadas por Frenzel) son prueba de la importancia del tema de Byron. En dichos textos el poeta puede ser considerado como un tema-personaje que alude también al héroe dado el peso de la figura byroniana que no puede ser encarnada por otro personaje que no sea el propio bardo (debe recordarse el carácter autobiográfico de *Childe Harold's Pilgrimage* de 1812). En la obra del músico italiano el tema de Byron puede ser visto como un elemento interrelacionado con el bohemio a través del llamado tema del artista, también mencionado por Frenzel.

La Bohème está plagada de referencias a la figura del artista. En congruencia con la referida ideología del bohemio, se trata de un mundo calibrado en función del arte. Son de particular interés con respecto a esto las primeras líneas de Marcello en el libreto y que inauguran la ópera:

MARCELLO

¹³⁰ También Raphaël de Valentin cuando refiere algunos de sus ensueños e ideales menciona: “Moi! j'ai souvent été général, empereur; j'ai été Byron, puis rien”. Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, IX, p. 85.

¹³¹ Elizabeth Frenzel, *op. cit.*, p. 69.

¹³² Fecha no citada.

Questo Mar Rosso mi ammolisce e assidera
come se addosso mi piovesse in stille.
Si allontana dal cavaletto per guardare il suo quadro.
Per vendicarmi, affogo un Faraone.¹³³

Tomando nuevamente como referencia el argumento de Bremond acerca del *incipit* que resulta el primer contacto para el espectador con la obra de arte, la trascendencia de elementos como lo son el del artista y su oficio se constatan en la pieza de Puccini que presenta a uno de los bohemios, el inseparable compañero de Rodolfo, el pintor Marcello ejerciendo su arte. Esta estampa inaugural abre paso a diversas consideraciones de importancia. En primer término se destaca que Marcello alude a la vinculación arte-vida, planteando que es su propia pintura la que lo empapa y lo deja tiritando de frío (en realidad son las condiciones de la vida bohemia inexorablemente ligadas a la praxis artística según la visión del bohemio), además de esgrimir una posible venganza en la que la figura faraónica del cuadro será ahogada, en lo que puede ser tomado como un guiño que apunta a la áspera relación del artista con el poder. Como corolario: se trata de un elemento que evidencia la dura situación en la que el quehacer artístico puede colocar a quien lo practica. Sin lugar a dudas, el tema del artista que se ve expuesto a un sinfín de privaciones y dificultades es una constante de la literatura bohemia que queda abundantemente constatada en la obra de Puccini hasta el final de la misma, donde la muerte de Mimì se presenta como el tiro de gracia y cierre verdaderamente trágico de un estilo de vida que colocó constantemente a los bohemios en situaciones límite.

El elemento del artista en *La Bohème* es tomado en su “acepción trágica”, es decir la del creador aislado, incomprendido y hecho mártir al servicio de su propia obra. Un tratamiento muy similar del tema se encuentra en *La Peau de chagrin*, donde Raphaël, el protagonista, a fin de redactar una brillante obra, se somete a casi idénticas privaciones que las sufridas por los artistas de la ópera de Puccini:

Voici mon plan. Mes onze cents francs devaient suffire à ma vie pendant trois ans, et je m'accordais ce temps pour mettre au jour un ouvrage qui pût attirer l'attention publique sur moi, me faire une

¹³³ MARCELLO

Este Mar Rojo me empapa y entume
como si encima me llovieran sus gotas.
Se aleja del caballete para mirar su obra.
Para vengarme, ahogaré a un Faraón. *Libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, p. 1578.

fortune ou un nom. Je me réjouissais en pensant que j'allais vivre de pain et de lait, comme un solitaire de la Thébaïde, plongé dans le monde des livres et des idées, dans une sphère inaccessible au milieu de ce Paris si tumultueux, sphère de travail et de silence où comme les chrysalides, je me bâtissais une tombe pour renaître brillant et glorieux. J'allais risquer de mourir pour vivre. En réduisant l'existence à ses vrais besoins, au strict nécessaire, je trouvais que trois cent soixante-cinq francs par an devaient suffire à ma pauvreté. En effet, cette maigre somme a satisfait à ma vie, tant que j'ai voulu subir ma propre discipline claustrale...¹³⁴

Incluso, el escenario en el que llevan a cabo la heroica empresa de la creación es el mismo:

Amplia finestra dalla quale si scorge una distesa di tetti coperti di neve. A sinistra, un camino. Una tavola, un letto, un armadietto, una piccola libreria, quattro sedie, un cavalletto da pittore con una tela sbazzata ed uno sgabello: libri sparsi, molti fasci di carte, due candelieri. Uscio nel mezzo, altro a sinistra.

RODOLFO E MARCELLO. *Rodolfo guarda meditabondo fuori della finestra. Marcello lavora al suo quadro: Il passaggio del Mar Rosso, con le mani intirizzite dal freddo e che egli riscalda alitandovi su di quando in quando, mutando, pel gran gelo, spesso posizione.*¹³⁵

Raphaël describe su buhardilla de la siguiente manera:

Rien n'était plus horrible que cette mansarde aux murs jaunes et sales, qui sentait la misère et appelait son savant. La toiture s'y abaissait régulièrement et les tuiles disjointes laissaient voir le ciel. Il y avait place pour un lit, une table, quelques chaises, et sous l'angle aigu du toit je pouvais loger mon piano. N'étant pas assez riche pour meubler cette cage digne des plombs de Venise, la pauvre femme n'avait jamais pu la louer. Ayant précisément excepté de la vente mobilière que je venais de faire les objets qui m'étaient en quelque sorte personnels, je fus bientôt d'accord avec mon hôtesse, et m'installai le lendemain chez elle. Je vécus dans ce sépulcre aérien pendant près de trois ans, travaillant nuit et jour sans relâche (...)¹³⁶

Además de la identidad del escenario, es de interés mencionar el paisaje que le es ofrecido a Rodolfo y que lo lleva a mencionar: “Nei cieli bigi / guardo fumar dai mille /

¹³⁴ Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, IX, p. 86.

¹³⁵ “Amplia ventana desde la que se distingue una gran extensión de tejados cubiertos de nieve. A la izquierda, una chimenea, una mesa, una cama, un armario, un pequeño librero, cuatro sillas, un caballete con un lienzo trazado y un taburete: libros esparcidos, muchos papeles, dos candelabros. En el centro, otra a la izquierda. RODOLFO y MARCELLO. Rodolfo observa meditabundo por la ventana. Marcello trabaja en su pintura: El paso del Mar Rojo, con las manos ateridas de frío, y que calienta soplando de vez en cuando, cambiando, por lo gélido, a menudo de posición”. *Libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, p. 1578.

¹³⁶ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 91.

comignoli Parigi”,¹³⁷ visión y escenario que afirman el doble aislamiento al cual se ve expuesto el artista bohemio, por una parte situado en las altas cumbres de un talento que le hace superior al “hombre común”, el burgués de la “prosa”, y por otra, las vicisitudes de vida en el gélido reducto aéreo que hace las veces de morada y estudio a los bohemios.

Es interesante ver cómo estas características resultan exacerbadas en el tema del bohemio que resultaría en cierta forma una variación del tema del artista.

Por ejemplo, Seymour Chatman, analizando “La primera pena” (1922) de Franz Kafka y “Una historia aburrida” (1889) de Anton Chejov¹³⁸ expone dos apreciaciones con respecto al tema del artista, acerca del relato de Chejov: “El tema central es, como de costumbre, que la vida de hombres y mujeres sensibles e inteligentes está irremediablemente separada de la del resto”.¹³⁹ Este factor resulta un elemento importante en el tema del bohemio pues Rodolfo y compañía viven efectivamente aislados en ese espacio que los hace marginales y al mismo tiempo “elevados” por sobre el común. La propia Mimì es partícipe de esta tematización cuando refiere una cierta soledad en su presentación al poeta y con la descripción de su oficio y aficiones. En ella se advierte la impronta del albatros baudelairiano, el elemento del artista incomprendido, lejano:

Mi chiamano Mimì,
il perché non so.
Sola, mi fo il pranzo
da me stessa.
Non vado sempre a messa,
ma prego assai il Signore.
Vivo sola, soletta
là in una bianca cameretta:
guardo sui tetti e in cielo;
ma quando vien lo sgelo
il primo sole è mio
il primo bacio dell'aprile è mio!
Germoglia in un vaso una rosa...
Foglia a foglia l'aspiro:
Cosi gentile
il profumo d'un fiore!
Ma i fior ch'io faccio,
ahimè,
il fior ch'io faccio
ahimè! non hanno odore.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 1578.

¹³⁸ Con respecto al relato de Chejov, Chatman toma la opinión de W.H. Bruford con la cual coincide y menciona como una formulación válida.

¹³⁹ Cristina Naupert (2003), *op. cit.*, p. 199.

Altro di me non le saprei narrare.
Sono la sua vicina
che la vien fuori d'ora a importunare.¹⁴⁰

En cuanto al texto de Kafka, Chatman menciona: “Los artistas, y los genios en general, son muy parecidos a los niños. Se involucran totalmente en su trabajo, el cual no diferencian del juego; la consecuencia es un narcisismo que acaba por envenenar sus vidas”.¹⁴¹ La tesis que Chatman extrae me parece bastante apropiada para los personajes de *La Bohème*, quienes tampoco parecen encontrar distancia alguna entre “trabajo” y “juego”, como puede apreciarse en el citado pasaje del “Mar Rosso” así como en otros momentos de la ópera, por ejemplo al inicio del último acto donde se representa y caricaturiza el festín en medio de cantos y duelos.

COLLINE
(Apre il cartoccio e ne estrae
un'aringa che pure colloca sul tavolo.)
È un piatto degno di Demostene:
un 'aringa...

SCHAUNARD
... salata.

COLLINE

¹⁴⁰ Me llaman Mimí,
la razón no la sé.
Sola me hago la comida,
por mí misma.
No voy siempre a misa,
pero le rezo bastante al Señor.
Vivo sola, solita
allá en una pequeña habitación blanca,
observo a los tejados y al cielo;
y cuando comienza el deshielo
el primer sol es mío
¡el primer beso de abril es mío!
Germina en un jarro una rosa...
Hoja tras hoja la aspiro:
¡tan delicado
el perfume de una flor!
Pero las flores que yo hago,
¡ay de mí!,
las flores que yo hago
¡ay! no tienen fragancia.
De mí, nada más puedo contar.
Soy su vecina,
que viene a importunar. *Libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, p. 1596.

¹⁴¹ Cristina Naupert (2003), *op. cit.*, p. 196.

Il pranzo è in tavola.

(Siedono a tavola, fingendo d'essere ad un lauto pranzo.)

MARCELLO
Questa è cuccagna
da Berlingaccio.

SCHAUNARD
(Pone il cappello di Colline sul
tavolo e vi colloca dentro una
bottiglia d'acqua.)
Or lo sciampagna
mettiamo in ghiaccio.

RODOLFO
(a Marcello, offrendogli del pane)
Scelga, o barone; trota o salmone?

MARCELLO
(Ringrazia, accetta, poi si rivolge
a Schaunard e gli presenta un altro
boccone di pane.)
Duca,
una lingua di pappagallo?

SCHAUNARD
(Gentilmente rifiuta, si versa un
bicchiere d'acqua poi lo passa a
Marcello; l'unico bicchiere passa da uno
all'altro. Colline, che ha divorato in
gran fretta la sua pagnotta, si alza.)
Grazie, m'impingua.
Stasera ho un ballo.¹⁴²

¹⁴² COLLINE

(Del paquete saca un arenque que
también coloca sobre la mesa)
Es un plato digno de Demóstenes:

¡Un arenque!...

SCHAUNARD

... salado...

COLLINE

La comida está servida.

(Se sientan a la mesa simulando
asistir a un banquete)

MARCELLO

Éste es un festín
propio de Berlingaccio.

SCHAUNARD

(Pone el sombrero de Colline sobre
la mesa y coloca dentro una
botella de agua)

Ahora, pongamos en hielo
la champaña.

A propósito del festín me parece justo mencionar que se trata de un motivo de relevancia significativa para configurar lo que se ha propuesto como el tema de situación del bohemio. Evidencia de ello, puede considerarse su registro en diversos ejemplos propios del tema; clarificador me parece el festín de Raphaël una vez pactado su vínculo con el talismán:

Corrió el vino de Madera. Luego apareció en toda su gloria el primer plato, que habría hecho honor al difunto Cambacères y merecido los elogios de Brillat-Savarin. Se sirvieron con regia profusión los vinos de Burdeos y Borgoña, blancos y tintos. Desde todos los puntos de vista se podía comparar aquella primera parte del festín con la exposición de una tragedia clásica. El segundo acto resultó un poco más locuaz. Cada comensal había bebido razonablemente, cambiando de vinos según su capricho, de modo que en el momento de retirar los criados aquel magnífico servicio, ya se habían entablado tempestuosas discusiones; algunas frentes enrojecían, varias narices empezaban a tomar los colores de la púrpura, se encandilaban los rostros y lanzaban chispas los ojos. Durante aquel albor de la de la embriaguez (...) El segundo plató halló, pues, los ánimos completamente caldeados. Comían todos hablando y hablaban comiendo, pero sin tener en cuenta la afluencia de los líquidos, de tan ardientes y aromáticos como eran y de tan contagioso como resultaba el ejemplo. Taillefer tomó a pecho animar a sus convidados e hizo salir a la palestra los terribles vinos del Ródano, el cálido Tokay, el añejo y licoroso Rosellón. Desenfrenados cual caballos de posta recién relevados, aquellos hombres fustigados por las pavesas del vino de Champaña, impacientemente esperado pero copiosamente vertido, dejaron galopar su ingenio por el vacío de los razonamientos que nadie escucha, se pusieron a contar las historietas que no encuentran auditorio, y repitieron cien veces las interpelaciones que no obtienen respuesta. Sólo la orgía desplegó su vozarrón compuesto de cien clamores confusos que subían de diapason como los crescendos de Rossini.¹⁴³

RODOLFO

(A Marcelo, ofreciéndole el pan)

Elija, barón... ¿trucha o salmón?

MARCELLO

(Lo agradece y acepta, luego se dirige a Schaunard y le presenta otro trozo de pan)

Duque,

¿una lengua de papagayo...?

SCHAUNARD

(Gentilmente declina, llena un

vaso de agua y lo pasa a

Marcelo; el único vaso pasa de uno

a otro. Colline, que ha devorado con

prisa su pan, se levanta.)

Gracias, me engorda.

Esta noche tengo un baile. *Libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, pp. 1639-1640.

¹⁴³ Honoré de Balzac, *La piel de zapa*, pp. 66-67.

No debe desestimarse este elemento, dado que, aun ante la rigurosa selección de pasajes del texto fuente para la confección del libreto, el festín permanece. El segundo acto no es solamente el reencuentro de Marcello con Musetta y la consecuente burla al burgués Alcindoro, también se trata de la aparición de este motivo, el cual llega a la ópera como una condensación temática de los múltiples pasajes que refieren los devaneos báquicos y las comilonas de los bohemios en las *Scènes de la vie de bohème*, incluso de las obras y hasta de las biografías que han trazado el tema del bohemio: ¿quién se imagina al bohemio falto de tales festines donde cabalga raudo a la grupa del vino? Se trata de un material infaltable a este tema de la misma forma en la que el oráculo de Delfos lo es al tema de Edipo.

Si el festín de la obra de Balzac significa la firma del contrato que ata la vida de Raphaël al talismán, la contraparte bohemia se presenta como consumación de otro convenio: el vínculo amoroso entre Rodolfo y Mimì (así como su entrada al cenáculo) y, en el caso de ambas obras, la entrada en escena de una *femme fatale*.

Otro motivo de gran relevancia debe considerarse: Byron, Balzac, Julien Sorel, Rodolfo y algunos otros ya citados esgrimen un elemento temático ya sugerido a lo largo de este trabajo: la rebeldía.

El material que Elisabeth Frenzel define como el motivo del rebelde puede citarse como una parcialidad importante del tema del bohemio, pues la actitud que define dicho motivo se registra en la figura a la que aludo, es decir, se encarna en ella. La teórica alemana menciona con respecto a dicho motivo:

Un rebelde «reanuda la guerra», se opone al vencedor, niega total o parcialmente la lealtad o la obediencia a una persona o cosa. Puede ofrecer una resistencia meramente pasiva no siguiendo las instrucciones dadas, pero puede también pasar a una resistencia activa y al empleo de la fuerza contra la autoridad que ya no es reconocida por él. Tras su rebelión no hay ningún plan ni programa, no es ni conspirador ni revolucionario, sino que su reacción nace espontáneamente de la sensación de que se ha infringido una norma innata en él dando lugar a la injusticia.¹⁴⁴

Sin lugar a dudas, el bohemio es partícipe del desacato a la normatividad prescrita por las instituciones y poderes temporales, a los que considera opresores e impregnados de injusticia. A través de su manera de vivir, se manifiesta en una forma que puede considerarse

¹⁴⁴ Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 285.

pasiva, sobre todo cuando se contrasta con la actitud de esa segunda bohemia cuyos miembros llegaron a las barricadas. El grupo de artistas que protagonizan la ópera de Puccini tiene la oportunidad de condensar el motivo del rebelde en la actitud que manifiestan cuando interactúan con los personajes que representan al orden establecido, es decir Benoît y Alcindoro. En el caso del primero el embuste ya mencionado, en el cual hacen que el casero se vanaglorie por una conquista extramarital para luego (falsamente) censurarlo y librarse de él:

MARCELLO

(con forza)

Quest'uomo ha moglie
e sconce voglie ha
nel cor!

GLI ALTRI

Orror!

RODOLFO

E ammorba, e appesta
la nostra onesta magion!

(Benoît, allibito, si alza e tenta
inutilmente di parlare)

GLI ALTRI

Fuor!

MARCELLO

Si abbruci dello zucchero.

COLLINE

Si discacci il reprobò.

SCHAUNARD

È la morale offesa
che vi scaccia!

BENOÎT

(Allibito, tenta inutilmente di parlare.)
Io di... Io di...

RODOLFO, COLLINE, MARCELO

(Circondano Benoît sospingendolo
verso la porta.)
Silenzio!

BENOÎT

(sempre più sbalordito)
Miei signori...

GLI ALTRI
(spingendo Benoît fuori dalla porta)
Silenzio ! Via signore!¹⁴⁵

Ciertamente esta oposición se aleja de aquella propia de otras ejemplificaciones del rebelde en cuanto a sus alcances e intensidad. Es plausible que esto ocurra dada la naturaleza del bohemio, quien, a diferencias de los héroes de la ópera wagneriana o personajes como el Fabrizio del Dongo de Stendhal o el Arthur Gordon Pym de Poe, se presentan como “héroes de lo cotidiano”, también marcados por la aspiración a un gran destino (la gloria artística), pero que se desarrollan en una realidad social que enfrenta al artista con el utilitarismo y que lleva a dichos personajes a experimentar proezas de orden más mundano y mucho menos imbuidas en lo épico como serían los festines, las conquistas amorosas y las huidas de los acreedores. Apunta también Frenzel: “El siglo XIX desarrolló el tipo de rebelde intelectual,

¹⁴⁵ MARCELLO
(con fuerza)
Este hombre tiene mujer
¡y guarda deseos impuros
en el corazón!
LOS OTROS
¡Qué horror!
RODOLFO
¡Y envilece, e infecta
nuestra honrada morada!
(Benoît, pálido, se levanta e intenta,
inútilmente, hablar)
LOS OTROS
¡Fuera!
MARCELLO
¡A quemar azúcar!
COLLINE
¡Y expulsar al réprobo!
SCHAUNARD
¡Es la moral ofendida
aquella que lo expulsa!
BENOÎT
(Conmocionado, intenta inútilmente hablar)
Yo... Yo...
RODOLFO, COLLINE, MARCELLO
(Rodeándolo y empujándolo,
hacia la puerta)
¡Silencio!
BENOÎT
(Cada vez mas aturdido)
Caballeros...
LOS DEMÁS
(Empujando a Benoît por la puerta)
¡Silencio!...¡Lárguese, señor!... *Libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, p. 1589.

en el que no se da de un modo inmediato el derramamiento de sangre, golpes de estado o una existencia de forajido, sino que se enfrenta de palabra y obra a su entorno y, aunque no se trate de una lucha armada, puede a su modo poner en peligro la vida”.¹⁴⁶ El bohemio pertenece a esta clase de rebelde como Julien Sorel o el príncipe la Palferine, quienes son capaces de esgrimir con talento la espada pero la mayoría de las veces prefieren servirse de otro tipo de talentos como la taumaturgia verbal. Se trata también de una rebeldía heredada por los románticos, pero que el contexto de la obra trasmuta y obliga a la variación mencionada por Frenzel. Así mismo será importante retomar la dicotomía libreto-fuente (breve extensión y discurso “fragmentario” en contra de la mayor dimensión de novelas y dramas), la cual establece que en el libreto en muchas ocasiones sólo es posible atisbar algunos motivos, ya que estos se encuentran “concentrados” e incluso sesgados, se entrevén como una correspondencia.

A mi juicio, todos estos elementos terminan por configurar un tema principal: es posible vincularlos al bohemio.

¹⁴⁶ Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 289.

CODA

Quise mostrar el escenario artístico del *fin de siècle* para remarcar que aunque su vaivén de posturas estéticas sea innegable, el arte finisecular está pautado por el Romanticismo. Dicha apreciación puede corroborarse a través del ejemplo de una de las obras cúspide en su género durante este periodo, como lo es desde luego el caso de *La Bohème* de Giacomo Puccini. Aspectos como la elección de tema, la evidencia de recursos considerados románticos en detrimento de los utilizados por la escuela verista en el rubro musical (punto abordado por ejemplo por Kurt Pahlen quien pone en duda también la pertenencia de Puccini al mencionado movimiento), las influencias del músico y de sus libretistas, así como las características del vínculo fuente-libreto, a mi juicio, apuntan hacia tal conclusión.

La referencia a lo que podría denominarse como fases de la bohemia, además de completar el marco contextual ha permitido que se encuentren coincidencias muy precisas entre estas posturas, sus protagonistas y sus obras con el despliegue de los personajes de la ópera de Puccini. Una constatación interesante surge cuando se observa que tanto el compositor italiano como sus bohemios, son más cercanos a la primera manifestación del fenómeno identificada con Théophile Gautier y su cenáculo, conocida como la bohemia romántica. De la misma forma, es posible encontrar que el músico de Lucca pasó por un aprendizaje artístico similar al de muchos de los miembros del *petit-cénacle* y que como ellos, cerró su vida bohemia provisto de materiales para la praxis artística y, aunque su estilo de vida cambió, su devoción por el arte permaneció intacta.

De la misma manera, se corroboró el nexo del compositor y de sus libretistas con los *scapigliati*, grupo que intentó configurar un discurso artístico más “europeo” y moderno, basado en la lectura de escritores como Gautier y Baudelaire. Recalco que me pareció sumamente acertada la apreciación de David R. Kimbell con respecto a la “identidad espiritual” que liga a los *Jeunes-France* con el cenáculo italiano y que toca a Puccini, en parte debido a la contigüidad de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica con tal movimiento.

He considerado justo hablar acerca de la figura del libretista dada su importancia en la configuración del discurso operístico, lo cual ha permitido observar con mayor detalle cuál fue el papel de los colaboradores de Puccini en la realización de *La Bohème*, además de dar

la pauta para reflexionar en torno a la naturaleza del libreto. En primer término se demuestra el rol fundamental de Giacosa e Illica, pues dichos artistas logran confeccionar un libreto que cumple absolutamente con los elevados niveles de exigencia de Puccini, mostrándose como una convergencia creativa magistral. En segunda instancia, referir la naturaleza del libreto, sus límites y su importancia no solamente deja corroborar los alcances de la mencionada convergencia creativa, sino también apuntar hacia la importancia del estudio de la ópera a partir del discurso literario que supone el libreto. Parafraseo brevemente a Mario Lavagetto para mencionar que el punto de focalización en dicho constituyente goza de pertinencia siempre y cuando no se olvide el carácter del libreto como producto íntimamente relacionado con necesidades musicales y dramáticas, pero cuyo estudio es capaz de otorgar valiosos resultados, por ejemplo, en la relación que tiende con otras obras literarias. Es ese mismo el tópico que busqué abordar con mi reflexión sobre el nexo entre la ópera de Puccini y *Scènes de la vie de Bohème* de Henry Murger. Dicha ligazón aparece como una muestra de la importancia de la literatura francesa en el escenario finisecular, sobre todo cuando se retoma a artistas como Honoré de Balzac y Charles Baudelaire, influencia notable para los *scapigliati*, para Puccini, sus colaboradores y el propio desarrollo y mitificación de la figura del bohemio.

Para realizar este estudio me di a la tarea de esbozar algunas notas para una suerte de tipología del bohemio. Al dar relieve a la naturaleza quimérica de dicha figura postulo una justificación para su devoción exacerbada por la praxis artística, mientras que referir el proceso de identificación que este personaje propone como alternativa a otro tipo de héroes en un panorama fuertemente influido por la literatura de formación, alcanza al proceso creativo del propio Puccini.

Si he mencionado con recurrencia que el bohemio posee un estrecho vínculo con su contexto, con la intención de corroborar este juicio dediqué un apartado para mostrar su confluencia con otra importante figura de este panorama: el dandi, cuya postura muestra importantes similitudes, entre las que destaca su afán por distinguirse, especialmente con respecto al hombre común, el llamado “burgués”.

La marginalidad es un punto que reforzará la tematización bohemia, en sus diversas variantes como la rebeldía, por lo cual, algunas páginas de mi estudio analizan esta circunstancia del bohemio.

La consideración del bohemio como un tema, en el sentido propio de la tematología, obligó a tomar postura dentro de un panorama complejo acerca de su terminología. Una vez solventado este paso, argumenté que el bohemio es un material al que puede observarse como un tema según la propuesta de Raymond Trousson, y en específico del tipo “tema de situación”. Mi opinión al respecto se finca en lo que consideré la escasa trayectoria del bohemio (tema surgido en el arte del siglo XIX) en contraste con “temas de héroe” con un bagaje tan vasto como Fausto, Prometeo y otros, además de observar una necesidad marcada por ciertos constituyentes en oposición a la independencia que ostenta un “thème de héros”.

Al señalar que la identificación de un tema no resulta una operación sencilla (desde luego tampoco en el caso de una ópera aunque el libreto otorgue una traza importantísima para este proceso), partí con la consigna de no aceptar sin reservas la preponderancia temática del bohemio en *La Bohème* de Puccini. Por el contrario, basado en una consideración que vale para el género y particularmente para la obra del compositor de Lucca, decidí dirigir mi atención hacia lo femenino. Al observar a Musetta y Mimì fue posible constatar la importancia de su construcción temática. Sin embargo, resulta plausible unirlos al tema del bohemio como constituyentes de este particular “tema de situación”.

Cuando analicé los que a mi juicio son los constituyentes más importantes que conforman la figura del bohemio (y su tema), pudo apreciarse una confluencia de elementos fundamentales del arte decimonónico. Como base se encuentra el artista, del cual el bohemio sería una variación, mientras que Lord Byron se une a otros importantes personajes del contexto como constituyente de primera línea para la construcción de la figura que he tomado como punto de interés. Por otra parte, la rebeldía se muestra como un motivo igualmente relevante y que se concreta en la postura de los bohemios de Puccini, así como en todos los personajes mencionados que comparten esta tematización. Por último, la alusión al festín permitió mostrar un importante vínculo entre la fuente, el libreto y otro importante caso del tema bohemio como lo es *La Peau de chagrin* de Balzac, obra en la que hallé una valiosa fuente de ejemplos para trazar el esbozo del tema.

En mi opinión, considerar a la figura del bohemio como tema permitió unir diversas consideraciones: el vínculo bohemio-*fin de siècle*, la importancia del libreto, nexo libreto-fuente, influencia de la literatura francesa en la obra de Puccini, importancia de lo femenino y preponderancia temática del bohemio.

Indudablemente observar el tema del bohemio en el ámbito musical inherente a *La Bohème* sería el complemento ideal para este estudio, pues no solamente reside allí la directriz del discurso operístico sino que “estudiar un tema sólo tiene sentido si nos esforzamos para rendir cuentas al mismo tiempo de su difusión en las artes plásticas, en la historia de la música, en la vida social y en las obras literarias”.¹⁴⁷ Sin embargo, considero este trabajo una parte de tal labor, una perspectiva y una cara de la moneda sujeta a la corroboración del estudio integral y que en esta ocasión se ha centrado en el libreto.

Finalizo manifestando mi deseo por haber realizado un aporte al estudio de esta importante figura y por recordar el gran relieve del discurso libretístico, sobre todo en un contexto como el del arte italiano del siglo XIX.

¹⁴⁷ Cristina Naupert (2003), *op. cit.*, p. 113.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVES, Octavio, *Puccini y el eterno femenino*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 1996.
- ADORNO, Theodor, *Notas sobre literatura*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal, 2003.
- ALIER, Roger, *¿Qué es esto de la Ópera?*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2008.
- ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Jaime, *Emilio Carrere: ¿un bohemio?*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2007.
- ARRIGHI, Cletto, “La Scapigliatura: Romanzo Sociale Contemporaneo”, en *Rebellion, Death, and Aesthetics in Italy: The Demons of Scapigliatura*, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1996.
- AZOFEIFA, Isaac Felipe, *Literatura universal: introducción a la literatura moderna de occidente*, San José, Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Trad. Alcira Saavedra. Murcia, Librería Yerba, 1995.
- , *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1861.
- , *Obra poética completa*, Trad. Enrique López Castellón. Madrid, Akal, 2003.
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Trad. Ida Vitale. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, VI, Paris, Gallimard, 1950.
- , *La Comédie humaine*, IX, Paris, Gallimard, 1950.
- , *La piel de zapa*, Trad. Laura Malera Moyá. Barcelona, Altera, 1995.
- , *Obras completas*, III, Trad. Rafael Cansinos Assens. Madrid, Aguilar, 1968.
- , *Tratado de la Vida Elegante*, Trad. Lluís Maria Todó. Madrid, Impedimenta, 2011.
- BÉNICHOU, Paul, *La coronación del escritor: Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, Trad. Aurelio Garzón del Camino. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- BINNI, Walter, *La poética del decadentismo*, Trad. Jaime Giordano y Giorgio Perissinotto. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

BRUÑA, María José, *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*, Berna, Peter Lang, 2005.

CANO, José Luis, *Historia y poesía*, Barcelona, Anthropos, 1992.

CASSAGNE, Albert, *La théorie de l'art pour l'art: En France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Editions Champ Vallon. 1997.

CAPUANA, Luigi, *Cronache letterarie* en <http://www.liberliber.it/online/autori/autoric/luigi-capuana/cronache-letterarie/> (Consultado: 07/12/2015).

CEREZO GALÁN, Pedro, *El mal del siglo: el conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2003.

COLETTI, Vittorio, *Da Monteverdi a Puccini: Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2003.

CROCE, Benedetto, *La letteratura italiana: La letteratura contemporanea*, Bari, Laterza, 1971.

DOSTOIEVSKI, Fedor, *Crimen y castigo*, México, Editorial Origen, 1983.

FISHER, Burton D., *Puccini's la Bohème: Opera Classics Library Series*, Miami, Opera Journeys Publishing, 2005.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *Puccini: El hombre, la obra, la estela*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.

FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976.

-----, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980.

GABAUDAM, Paulette, *El Romanticismo en Francia (1800-1850)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.

GALÍ I BOADELLA, Montserrat, *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*, México, UNAM, 2002.

GAUTIER, Théophile, *Histoire du Romantisme: suivi de notices romantiques, et d'une étude sur la poésie française*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, 1874.

-----, *Retrato de Balzac*, México, Editorial Sexto Piso, 2006.

GONZÁLEZ MIGUEL, Graciliano, *Historia de la literatura italiana: Desde la unidad nacional hasta nuestros días*, II, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

GRONDA, Giovanna, Paolo Fabbri (eds.), *Libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 2014.

HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Trad. Pablo Gianera. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2002.

HUYSMANS, Joris Karl, *Contra Natura*. Trad. José de los Ríos. Barcelona, Tusquets, 1997.

JARAMILLO RESTREPO, Gabriel Eduardo, *Introducción a la historia de la música: Curso de apreciación musical*, Manizales, Editorial Universidad de Caldas, 2008.

KIMBELL, David R. B., *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

LAUBRIET, Pierre, *L'intelligence de l'art chez Balzac: d'une esthétique balzacienne*, Genève, Slatkine, 1890.

LAVAGETTO, Mario, *Freud la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 2001.

-----, *Quei più modesti romanzi: il libretto nel melodramma di Verdi*, Torino, Edizioni di Torino, 2003.

LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique, *Simbolismo y Bohemia: La Francia de Baudelaire*, Madrid, Akal, 1999.

MARCHAND, Jean-Jacques, *Edouard Rod et les écrivains italiens: Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga*, Genève, Librairie Droz, 1980.

MARTINO, Daniele, *Catastrofi sentimentali: Puccini e la sindrome pucciniana*, Torino, Edizioni di Torino, 1993.

MARTÍNEZ RUBIO, Daniel, *Cartas a Elvira*, Buenos Aires, Editorial Turmalina, 2012.

MICHAUD, Stéphane, *La palabra arriesgada: la aventura de la poesía moderna (siglos xix y xx). Compendio de literatura comparada dirigido por Pierre Brunel e Yves Chevrel*, México, Siglo XXI Editores, 1994.

MILLÁN-PUELLES, Antonio, *Obras Completas: Sobre el hombre y la sociedad*, Madrid, Ediciones Rialp, 2014.

MURGER, Henry, *Escenas de la vida bohemia*, Trad. María Teresa Gallego. Barcelona, Alba Editorial, 2007.

NAUPERT, Cristina, *La tematología comparatista: Entre teoría y práctica*, Madrid, Arco Libros, 2001.

-----, *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros, 2003.

- OGG, Luis (ed.), *El mundo de la ópera*, VI, *El gran siglo italiano*, Madrid, Tiempo, 1993.
- PAHLEN, Kurt (ed.), *La Bohème / Giacomo puccini; libreto (italiano-español)*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1991.
- PHILLIPS-MATZ, Mary Jane, *Puccini: A Biography*, Boston, Northeastern University Press, 2002.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI, 2001.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro, Rogelio Reyes Cano, *Bohemia y literatura (de Bécquer al Modernismo)*, Salamanca, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993.
- RIGONI, Mario Andrea, *Chi siamo: Letteratura e identità italiana*, Napoli, La scuola di Pitagora, 2012.
- RIMBAUD, Arthur, *Una temporada en el infierno – Iluminaciones*, Barcelona, Montesinos, 1995.
- , *Poésies*, Paris, Gallimard, 1999.
- ROSSI, Annunziata, *Grandes figuras de la literatura italiana en los siglos XIX y XX*, México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2000.
- ROBERTO, Ernesto, *Notas para un ensayo sobre Charles Baudelaire*, Buenos Aires, Editorial Dunken, 2015.
- RODRÍGUEZ FONTELA, María de los Angeles, *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa hispánica*, Kassel, Edition Reichenberger, 1996.
- SPENCER, Clifford, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève, Librairie Droz, 1969.
- STRICKLAND, Geoffrey, *Stendhal: Education of a Novelist*, London, Cambridge University Press, 1974.
- TROUSSON, Raymond, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, Lettres Modernes, 1965.
- TOLLINCHI, Esteban, *Romanticismo y Modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, I, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, 1972.
- VILLENA, Luis Antonio, *Máscaras y formas del fin de siglo*, Madrid, Valdemar, 1988.

WILSON, Elizabeth, *Bohemians: The glamorous outcasts*, London, Tauris Parke Paperbacks, 2003.