



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

BOHEMIA SENTIMENTAL

DE ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO.

Edición crítica y anotada

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO
DE MAESTRO EN LETRAS (LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA: JORGE PÉREZ MARTÍNEZ

DIRECTOR DE TESIS:

GUSTAVO HUMBERTO JIMÉNEZ AGUIRRE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, octubre de 2016.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	III
1. LECTURAS DEL TEXTO	XI
1.1. ORIGEN Y EVOLUCIÓN TEMÁTICA DE LA BOHEMIA	XII
1.1.1. Tematología, tema y motivo (Notas para un estudio en torno a la bohemia)	XII
1.1.2. Antecedentes y definición	XV
1.1.3. Henry Murger	XVII
1.1.3.1. <i>Escenas de la vida bohemia</i>	XVII
1.1.4. Enrique Gómez Carrillo: <i>Tres novelas inmorales</i>	XXI
1.1.4.1. <i>Del amor, del dolor y del vicio</i> (1898)	XXI
1.1.4.2. <i>Bohemia sentimental</i> (1899)	XXVI
1.1.4.3. <i>Pobre clown</i> (1899)	XXX
1.1.5. Conclusiones	XXXV
1.2. INTERACCIÓN DE LOS CAMPOS SOCIALES EN <i>BOHEMIA SENTIMENTAL</i>	XXXVII
1.2.1. Campo de poder y campo artístico	XXXVII
1.2.2. <i>Bohemia sentimental</i>	XL
1.2.3. Comentario a las variantes de la primera edición	LI
1.2.4. Conclusiones	LIV
2. <i>BOHEMIA SENTIMENTAL</i> . EDICIÓN CRÍTICA Y ANOTADA	1
2.1. HISTORIA DEL TEXTO Y CRITERIOS DE EDICIÓN	2
2.2. <i>BOHEMIA SENTIMENTAL</i>	6
2.3. VARIANTES <i>BOHEMIA SENTIMENTAL</i> (1899)	99
REFERENCIAS	119

INTRODUCCIÓN

Enrique Gómez Carrillo nació en la ciudad de Guatemala el 27 de febrero de 1873. Su madre, Josefina Tible Machado, era de origen francés, su padre Agustín Gómez Carrillo, era abogado de profesión, ejerció también como historiador y biógrafo de políticos locales; además, fue asiduo colaborador de publicaciones periódicas, donde publicó artículos sobre literatura española. La carrera como escritor de Enrique comenzó a edad temprana. Debido a su indisciplina, pronto descartó continuar con su formación dentro de la academia, por lo que no dudó en aceptar la invitación de un amigo de su padre, Manuel Coronel Matus, para desempeñarse como corrector de pruebas en el diario *El Guatemalteco*, tras lo cual no tardó demasiado en conseguir empleo como periodista en *El Imparcial*.

Gómez Carrillo conoció a Rubén Darío (1867-1916) en 1890. Tras una abrupta salida de El Salvador, Darío arribó a Guatemala en donde fue arropado por el presidente en turno, Manuel Lisandro Barillas (1845-1907). Durante su primera etapa en Guatemala Darío se encargó de fundar y dirigir *El Correo de la Tarde*, diario publicado con apoyo oficial. El guatemalteco fue invitado por el propio Darío para colaborar como periodista en la nueva publicación. Luego de percatarse del talento literario en ciernes de su colaborador, Darío le consiguió una entrevista con el presidente Barillas, tras la reunión, el mandatario le otorgó una beca para continuar su formación en Europa. El acuerdo original con el mandatario consistía en que su protegido viajaría a Madrid, sin embargo, por consejo de Darío y gracias a su interés por la literatura francesa, decidió permanecer en París. Pocos días antes de cumplir 18 años, el joven escritor desembarcó en Le Havre para trasladarse inmediatamente hacia la capital francesa.

La pasión de Gómez Carrillo por la literatura francesa contrasta con su escaso interés por la tradición española. Sus primeras impresiones sobre París las recibió a través de las lecturas de las obras de escritores galos sugeridas por su tío materno, José Tible Machado, especialmente gracias a un libro adquirido por el propio escritor en una librería de Guatemala, *Escenas de la vida bohemia* del escritor francés Henry Murger (1822-1861). La lectura de esta novela acentuó en Enrique la idealización de la capital francesa como un lugar hedónico y pasional:

La locura parisiense me la comunicó más tarde en París mismo una novela que todos hemos leído en la adolescencia, y que a todos nos ha impresionado más o menos profundamente. Me refiero a *La vida de bohemia* de Murger. Yo la encontré una tarde en un puesto de libros viejos, no en el original, sino en una traducción mal impresa, firmada por un redactor de *El Imparcial* (*El despertar* 188).^I

A pesar del desprestigio de la bohemia generado en algunos intelectuales españoles e hispanoamericanos y de su evidente desgaste en la literatura francesa finisecular,^{II} el interés de Gómez Carrillo por el tema se mantuvo intacto hasta su primer contacto con París. El joven escritor comprobó a su llegada el descrédito en el que había caído el estilo de vida marginal hallado en las páginas de *Escenas de la vida bohemia*. Sin embargo, Alice, el primer amor parisino de Gómez Carrillo según cuenta en su biografía, le mostró la vigencia de la bohemia en el Barrio Latino. *Bohemia sentimental* es el testimonio del París que Gómez Carrillo encontró en 1891:

Y en el Barrio Latino, en una fonda del Bulevar Saint-Germain, me quedé. Desde mi ventana, que daba a una callejuela gótica, de esas que ya no existen sino en las inmediaciones de Nuestra Señora, veía un taller de costureras que parecía una pajarera. 10 o 12 muchachas vestidas como Mimí Pinson, con sus cofias blancas y

^I Habría que hacer dos precisiones en cuanto al comentario de Gómez Carrillo. En primer lugar, el título de la novela de Murger citado por el guatemalteco es erróneo, en realidad se refiere a *Escenas de la vida bohemia*; en segundo lugar, en cuanto a la ambigüedad del comentario sobre el lugar donde adquirió la obra de Murger, Gómez Carrillo consiguió la novela en Guatemala, antes de su partida hacia París. Esto se puede corroborar cuando el autor agrega: “Antes de leerla se la di [la novela] a mi tío, y mientras él se divertía con las aventuras encantadoras de Rodolfo y de Mimí, yo me puse a cumplir en encargo que don Manuel Coronel Matus [...] habíame dado” (*El despertar* 188). Los personajes mencionados pertenecen a *Escenas de la vida bohemia*: Mimí, una de las amantes de Rodolphe, fallece como consecuencia de su vida disipada. Por otra parte, Manuel Coronel encargó a Enrique una nota sobre su opinión acerca del reconocido escritor guatemalteco José Milla. La nota, publicada como artículo por Coronel en el periódico *El Día*, generó controversia entre la sociedad guatemalteca debido a las críticas emitidas por el autor a la obra de Milla.

^{II} Al respecto, existen dos ejemplos que confirman la idea mencionada. En el prólogo a la edición guatemalteca de *Bohemia sentimental*, el autor expone la agresiva reacción de Rubén Darío cuando un amigo suyo le llamó bohemio: “¡Bohemio yo! —gritaba con tono fiero el autor de *Azul*—. ¡Pues no faltaba más! Los bohemios no existen ya sino en las cárceles o en los hospitales” (*Bohemia sentimental*, 1899, 6). Otro ejemplo similar lo brinda el doctor Toledo, un compatriota de Gómez Carrillo instalado en París cuando el segundo arribó por primera vez a la capital francesa: “—Usted se figura —decíame— que aún estamos en tiempos de Murger... Ya se ve que acaba usted de llegar... Cuando lleve usted aquí años enteros, como nosotros, comprenderá lo cambiado que está todo... Hoy esos tipos de melenas y esas muchachas mal vestidas, ya no se ven sino en algunas cuevas de la plaza San Miguel, donde todavía se reúnen unos cuantos locos que se creen poetas. Hoy la literatura es un estudio igual a la medicina o al derecho y los verdaderos escritores van de chistera y de *jaquette*, cual nosotros” (*En plena*, 1999 63).

sus delantales prendidos en el pecho, cosían cantando y charlando. Yo las contemplaba en silencio, forjándome novelas sentimentales sobre cada una de las más bonitas (*En plena*, 1999 90).

Comparada con el número de textos dedicados a la crónica, la producción narrativa de Enrique Gómez Carrillo es menos prolífica. Dentro de este género sólo se pueden contar cuatro novelas escritas por el autor guatemalteco: *Del amor del dolor y del vicio* (1898), *Bohemia sentimental* (1899), *Pobre Clown* (cuya primera edición de 1899 llevaba el título de *Maravillas*) y *El evangelio del amor* (1922). Las tres primeras se enmarcan dentro del tema de la bohemia literaria: las historias se desarrollan en diversos lugares de París (café literarios, teatros, cabarés y las mismas calles parisinas) y sus protagonistas son personajes de marcadas características decadentes (escritores y artistas en la miseria económica, mujeres fatales, prostitutas, actrices, entre otros).

El interés de la crítica especializada en las últimas décadas por el estudio de la novela modernista ha permitido abordar la narrativa de Gómez Carrillo desde diversas perspectivas. Algunos de los trabajos más destacados en torno a *Bohemia sentimental* son: la tesis de doctorado de Nellie Bauzá Echeverría titulada *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo* (Temple University, 1997). En este trabajo la autora expone diversos puntos de intertextualidad entre *Bohemia sentimental* y *À rebours* (1884), de Joris Karl Huysmans (1848-1907) y *Sonatas* (1902-1905) de Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936). En el primer caso, se encuentra la inclinación del burgués René Durán, antagonista de Luciano, protagonista de *Bohemia sentimental*, por los objetos raros y extravagantes, característica que comparte con el protagonista de *À rebours*, Jean Floressas des Esseintes. Otra forma de intertextualidad en ambas obras está presente en la ilustre genealogía de Des Esseintes, equiparable a la de José Luis Gracián, compañero de Luciano. La dualidad religiosidad-erotismo, rasgo distintivo de *Sonatas* (1902-1905), se manifiesta en Violeta, personaje de *Bohemia sentimental*, en forma de castigo corporal como consecuencia de la negación de los impulsos provocados por Luciano. Bauzá abunda sobre el interés de Gómez Carrillo por representar en *Bohemia sentimental* el estilo de vida bohemio parisino en oposición al estilo de vida burgués predominante. *Escenas de la vida bohemia*, de Henry Murger es considerada por Bauzá como la influencia literaria de mayor importancia para el escritor guatemalteco. La estudiosa determina una relación entre la

situación real del autor y el protagonista de *Bohemia sentimental*: el joven escritor que arriba a París con ambiciones artísticas elevadas, las dificultades, sobre todo económicas, que encuentran para destacar en el medio, y la relación conflictiva entre los artistas y su contexto que exalta los bienes materiales por encima de los estéticos.

En *París, itinerario artístico en la obra de Enrique Gómez Carrillo*, tesis de doctorado de María José Sueza Espejo (Universidad de Jaén, 2008), encontramos un apartado completo (“3.2.5. Narrativa, novelas y cuentos”) dedicado al análisis general de las novelas de Gómez Carrillo. Sueza Espejo fundamenta su estudio en el trabajo de Nellie Bauzá, mencionado en el párrafo anterior, *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo*, en la edición publicada por la editorial española Pliego en 1999. Para la autora, Gómez Carrillo recrea el ambiente bohemio y decadentista parisino, y algunas tendencias artísticas finiseculares, (naturalismo, el exotismo, parnasianismo y simbolismo, entre otras). Comenta el carácter impresionista de *Bohemia sentimental* establecido por Bauzá a partir de un comentario del autor, en donde define su segunda novela corta de bohemia en términos pictóricos; y la inclusión de algunos arquetipos de la literatura de la época como el andrógino, la mujer fatal y la mujer frágil. Distingue un erotismo divergente (homosexualismo y lesbianismo, presente según Sueza Espejo en *Bohemia sentimental*, aunque sin explicarlo de manera amplia) encargado de cuestionar el modelo erótico tradicional (heterosexual) adoptado por la burguesía. En cuanto a intertextualidad, enumera la variedad de autores relacionados con la narrativa de Gómez Carrillo, en su mayoría franceses (Anatole France, Joris Karl Huysmans, Pierre Loti, etc.), y algunos ingleses (Shakespeare y Dickens). En este punto se debe mencionar la relación establecida por Sueza Espejo entre Violeta, personaje de *Bohemia sentimental*, y la obra del escritor austriaco Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), cuya patología sexual tiene como fin la obtención del placer a través del sometimiento físico y psíquico.

En “De la moralidad bohemia y parisiense: las *novelletes* de Enrique Gómez Carrillo” (2008), Guillermina Walas confronta la aparente frivolidad contenida en los relatos de Gómez Carrillo con una crítica velada a la sociedad moderna, expuesta en “censurables [...] historias llenas de amantes e insinuaciones homosexuales” (2). Para Walas, los personajes de Gómez Carrillo mantienen una relación ambigua con su contexto, una relación de fascinación y desencanto con el mundo moderno. El desencanto es visible

en una actitud de indiferencia e insatisfacción de los personajes frente a la frivolidad de la realidad, una forma de trascender el hastío la encuentran en la realización original y única tanto del amor como del arte. De acuerdo con la autora, Gómez Carrillo retoma la estética decadentista, entendida como la pérdida de valores, cuyo fin es la reivindicación del papel del intelectual dentro de un mundo en constante cambio. La aceleración de la internacionalización ocurrida en París exige al artista hacer una revisión de sus relaciones a nivel político, social e intelectual con el fin de consagrar su nuevo rol dentro del mundo moderno. Además de una novela de argumento y desenlace romántico tradicional: un joven protagonista, el escritor Luciano, consigue, a pesar de los obstáculos, el “amor prohibido” de Violeta, compañera de René Durán; Walas considera *Bohemia sentimental* una crítica contra el “mercantilismo capitalista que a todo pone precio” (20). Para consagrar la relación Violeta sacrificó las comodidades materiales obsequiadas por Durán y la oportunidad de desarrollar su carrera de actriz dentro de la empresa teatral, propiedad del mismo René, por el amor verdadero del artista legítimo, Luciano. Éste, a pesar de haber aceptado trabajar para René, rechaza y crítica constantemente la postura intelectual e ilegítima del acaudalado.

Por último, como preámbulo de su ensayo “Correspondencias narrativas, paralelismos literarios en *Bohemia sentimental* de Enrique Gómez Carrillo y *El juego del ángel* de Carlos Ruiz Zafón” (2012), Nellie Bauzá comenta, la influencia de *Escenas de la vida bohemia* en los jóvenes artistas de la época y el rechazo de la clase burguesa hacia la misma obra, pues se consideraba que atacaba los valores primordiales del capitalismo. Después expone las características del burgués del XIX, un personaje menospreciado por los artistas debido a su falta de talento y sensibilidad artísticas y a su concepción mercantilista de la realidad, a quien, al mismo tiempo, los artistas explotan su situación económica favorable con el fin de beneficiarse tanto en lo monetario como en lo social. La parte central del trabajo de Bauzá radica en la comparación de las similitudes entre *Bohemia sentimental* de Gómez Carrillo y *El juego del ángel* (2008) del escritor español Carlos Ruiz Zafón (1964), entre éstas se encuentran la inclusión de jóvenes protagonistas con aspiraciones artísticas que terminan ofreciendo el producto de su talento, por necesidad económica y por estrategia mercantil, al burgués de nula capacidad artística: en *Bohemia sentimental*, el protagonista, Luciano, de 24 años de edad, entrega, por insistencia de su

amigo Luis y a cambio de una cantidad importante de dinero, una obra teatral al empresario René Durán, quien la da a conocer como una obra de su propia autoría; en *El juego del ángel*, David Martín, de 17 años, escribe una novela a Pedro Vidal, su mentor e hijo de uno de los dueños del periódico en donde labora David, con la cual consigue una considerable reputación literaria. Otra similitud se encuentra en la transposición entre la realidad y la ficción que ocurre en ambas obras, por una parte, la relación sentimental Luciano-Violeta se desarrolla de forma paralela en el nivel de la representación teatral en las obras del amigo del protagonista, Luis; en cuanto a la obra de Ruiz Zafón, David tiene un encuentro con Chloé Permanyer, la protagonista de su obra en proceso titulada *Los misterios de Barcelona*, una mujer fatal capaz de asesinar a sus víctimas después de seducirlas. Finalmente, Bauzá retoma la insatisfacción sexual de los personajes femeninos, por una parte, Violeta se ve obligada a reprimir su deseo sexual al ser rechazada por René Durán, un hombre indiferente, preocupado más por mantener vigente su ilegítimo estatus intelectual; en el caso de la obra de Ruiz Zafón, Bauzá elude el tema sexual de su planteamiento y se centra en la ausencia de un sentimiento amoroso auténtico de Cristina Sagnier, quien encontró, al igual que Violeta con René, en la unión matrimonial con Pedro Vidal un medio para sobrevivir a su magra situación económica.

Si bien la crítica se ha enfocado en el análisis desde diversas perspectivas de *Bohemia sentimental*, todavía no se cuenta con un trabajo que establezca los cambios realizados por el autor en las diversas ediciones existentes de la obra mencionada. En la dedicatoria incluida en la edición de Mundo Latino de *Tres novelas inmorales*, el autor comenta:

Yo, usted lo sabe, hubiera querido renegar de un modo definitivo de estas páginas escritas a los diez y ocho años y no incluirlas en mis obras completas. Pero usted me ha hecho comprender que hay algo de cobardía en esa clase de escamoteos literarios de producciones adolescentes. A usted, que las ha salvado de la repudiación, le entrego, pues, mis novelitas, apenas despojadas de algunos adornos inútiles, para que, con su exquisita ironía, las coloque en su biblioteca entre un tratado de Derecho internacional y un tomo del marqués de Sade (5).

En realidad, las modificaciones de *Bohemia sentimental* son algo más que la supresión de “algunos adornos inútiles”. Debido al número considerable de cambios realizados por el autor en su novela corta, como la eliminación de un número importante de párrafos y

capítulos completos, esta tesis tiene como objetivo presentar un material restaurado y depurado de errores de edición, en donde se pueda verificar la evolución del texto a través de las diversas etapas de revisión hechas por su autor, es decir, conocer los cambios realizados en las diversas ediciones publicadas, y valorar la relevancia de éstos dentro de la historia del texto.

La presente edición crítica se complementa con dos lecturas del texto. En la primera se abordan tres novelas de Gómez Carrillo: *Bohemia sentimental* (1898), *Del amor del dolor y del vicio* (1899) y *Pobre Clown* (1899) desde una perspectiva tematólogica cuyo hipotexto se encuentra en *Escenas de la vida bohemia*, de Henry Murger. El objetivo es analizar el desarrollo del tema de la bohemia en las novelas del narrador guatemalteco, las correspondencias en cuanto a los motivos y las aportaciones realizadas por el autor al tema. *Bohemia sentimental* es la obra más cercana a su hipotexto, en ella, el autor rescata gran parte de la propuesta de Murger en torno al tema: al igual que su antecedente, la novela de Gómez Carrillo está protagonizada por un grupo de jóvenes bohemios que aspiran a ocupar un lugar privilegiado dentro del campo artístico; sin embargo, el conflicto principal de la obra se centra en la confrontación, desde dos perspectivas: la ideológica y la amorosa, entre el grupo de los bohemios y el personaje burgués.

Aunque en *Del amor, del dolor y el vicio* y *Pobre clown* el autor retoma al grupo de bohemios como protagonistas de las obras, también es cierto que se aleja de la propuesta del escritor francés. Las diferencias más importantes se ubican en la jerarquía de los roles genéricos: mientras que en *Escenas* los personajes femeninos se encuentran subordinados a los masculinos, en las novelas de Gómez Carrillo los papeles se invierten, otorgando, además del rol protagónico, características dominantes a los personajes femeninos.

La segunda lectura se ocupa del análisis de *Bohemia sentimental* a partir de la teoría de los campos del sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002). Para Bourdieu, el espacio social está compuesto por una diversidad de campos relacionados entre sí. El de poder comprende aquellos que ostentan el dominio del capital por lo que puede ejercer el dominio sobre los diferentes campos, por ejemplo, el económico y el cultural. Por su parte, el artístico se encarga de contrarrestar el dominio del primero mediante diversas posturas.

A diferencia de las otras dos novelas que componen la trilogía bohemia de Gómez Carrillo, *Bohemia sentimental* presenta una relación semejante a la propuesta de Bourdieu

dentro del conflicto principal: la confrontación artista-burguesía, por lo que el análisis sociológico permitirá comprender los matices de la relación entre los integrantes del campo artístico y el agente del campo del poder, el grado de subordinación de cada uno de los agentes del campo artístico y sus formas particulares de rebeldía o insubordinación que le ayudarán a conseguir diversos grados de autonomía. En la parte final de este mismo apartado incluyo un comentario a las variantes de la edición guatemalteca de Bohemia sentimental, el objetivo es rescatar los aspectos más destacados de las partes eliminadas y determinar su influencia en la relación artista-burguesía de la versión original.

1. LECTURAS DEL TEXTO

1.1. ORIGEN Y EVOLUCIÓN TEMÁTICA DE LA BOHEMIA

1.1.1. Tematología, tema y motivo (Notas para un estudio en torno a la bohemia)

Como parte de la literatura comparada, la tematología se encarga de estudiar los temas y motivos de los textos literarios, su desarrollo y relaciones dentro de una obra particular y sus vínculos, cambios y variaciones manifiestas con la tradición literaria. En cuanto a los conceptos por considerar en un análisis tematólogo, tema y motivo, el primero se refiere al asunto principal del que trata una obra literaria, un elemento ajeno que pasa a formar parte de lo literario únicamente mediante “el acto poético” (Weissman 280). Según Luz Aurora Pimentel, los temas son “la materia prima que ha de ser reelaborada por un autor, y por ende preexisten de manera *abstracta* al texto en cuestión [...] materia prima en distintos grados de *prefiguración*” (257). A pesar de su aparente naturaleza abstracta, el tema puede expresarse en términos limitados, pues “se trata de una concreción y resumen global del contenido” (Gil-Albarellos 241). Un nombre propio también es opción para resumir el tema, siempre y cuando contenga una carga simbólica universal. Un tema expresado con un término común podría ser la novela del artista o la novela de la Revolución Mexicana. En el caso del tema expresado con un nombre propio, se podría mencionar el tema del Edipo, del Quijote o del Fausto.

Los motivos son unidades menores indivisibles cuyas combinaciones se encargan de conformar al tema. Partiendo de las ideas de Greimas, Pimentel considera los motivos “formas narrativas y/o figurativas autónomas y móviles susceptibles de pasar de una cultura a la otra, de integrarse en conjuntos más vastos perdiendo parcial o totalmente sus significaciones antiguas en beneficio de nuevos investimentos semánticos [e ideológicos]” (260-1), es decir, son estructuras discursivas repetitivas y propensas a sufrir variaciones cuando se manifiestan en diversas culturas, que aluden a una idea literaria determinada. La teórica propone una clasificación de los motivos en cinco categorías:

1. Idea o concepto (la seducción en el tema de Don Juan o la rebeldía en la bohemia literaria);
2. Situación base (segmento o trama: la oposición entre el padre y el hijo);
3. Espacios u objetos (programas descriptivos potenciales: el laberinto de Teseo y el Minotauro, o la espada de la literatura caballeresca);
4. Imagen recurrente (palabra o frase, el *nevermore* de *The Raven* de Edgar Allan Poe o el *fair is foul* de *Macbeth*), y
5. *Topos* (cristalización verbal de la idea: el *carpe diem* o el *Deus ex machina*) (Pimentel 261).

Tanto en los temas como en los motivos se debe manifestar el fenómeno de recursividad, el cual se refiere a la repetición de ambos conceptos en la tradición literaria, aunque es importante mencionar que la presencia recurrente de estos conceptos no significa una recreación fiel de una versión ya establecida. Asimismo, los temas y los motivos pueden sufrir modificaciones o añadidos por parte del autor encargado de recrearlos. Un ejemplo de lo anteriormente expuesto lo tenemos en el tema de Salomé. El origen del relato se encuentra en las *Antigüedades judaicas* de Flavio Josefo (37-100) y otras fuentes antiguas. Posteriormente, el paradigma literario queda establecido en la versión bíblica como un relato de carácter moralista con Juan el Bautista y Herodes como actores principales, y cuyos motivos son: el personaje de Juan el Bautista en la corte de Herodes, la ambivalencia de Herodes frente a Juan, la relación de incesto entre Herodes y Herodías, la danza de Salomé, el juramento de Herodes y la decapitación de Juan. Más tarde, el relato bíblico se toma como hipotexto de las versiones escritas en el siglo XIX. En el drama lírico “Hérodíade” (1864-1869), Stéphane Mallarmé (1842-1898) reduce los motivos del tema, por lo que la figura de Salomé en esta obra se acota casi por completo al motivo de la decapitación; en *Hérodias* (1877), Gustave Flaubert (1821-1880) enfatiza el aspecto político del relato, en donde Salomé desempeña un papel secundario; por otra parte, el drama *Salomé* (1891-1893) de Oscar Wilde (1854-1900), aunque toma como modelo la versión de Flaubert, el autor otorga el papel protagónico a Salomé, al sustituir de esa manera el aspecto político de su hipotexto por el erótico (Pimentel 273-96).

De acuerdo con Pimentel, para realizar un análisis temático se debe tomar como

base el concepto de transtextualidad. Definida por Genette como la “trascendencia textual del texto” (9), la transtextualidad agrupa una serie de elementos generales o particulares (tipos y formas de discurso y enunciación, géneros, subgéneros, etc.) encargados de poner “el texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette 10). Genette propone cinco tipos de relación transtextual:

1. Intertextualidad: es la “relación de copresencia entre dos o más textos” (Genette 10), cuyo objetivo se concentra en identificar los grados de relación existentes entre un texto con textos anteriores o posteriores. Algunos elementos intertextuales son la cita, el plagio, la alusión y la paráfrasis;
2. Paratextualidad: comprende una relación menos evidente que la anterior establecida a través de los paratextos, considerados “tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso” (Genette 11). Entre los elementos paratextuales se encuentran: títulos, subtítulos, prólogos, prefacios, notas, epígrafes, etcétera;
3. Metatextualidad: relación crítica entre dos textos considerada comentario, sin llegar a nombrar o citar el texto evocado;
4. Hipertextualidad: comprende la relación entre un hipotexto (texto anfitrión) y un hipertexto (texto derivado del hipotexto). Es considerada por Pimentel como “una operación de transformación creadora” (267); según Genette es una “transformación simple [...] transformación indirecta [o] imitación” (17). En este nivel otro tipo de relaciones son trascendidas —especialmente intertextuales y paratextuales—, pues se vuelven sistemáticas y su presencia abarca el texto completo, y
5. Architextualidad: es una relación taxonómica, de un texto con un género, subgénero o tipos de texto literarios. Por lo general se encuentra en los paratextos (títulos o subtítulos).

En *Del amor del dolor y del vicio, Bohemia sentimental y Pobre Clown*, Gómez Carrillo retoma el tema de la bohemia, cuyo hipotexto se encuentra en *Escenas de la vida bohemia* del escritor francés Henry Murger. A través de los planteamientos anteriores se abordará a

continuación la propuesta de Gómez Carrillo con respecto a la bohemia, las correspondencias y las modificaciones en cuanto a los motivos y las aportaciones del autor al tema.

1.1.2. Antecedentes y definición

El origen de la bohemia se ubica en la primera mitad del siglo XIX, fue gestada en el Barrio Latino de París y surgió como una alternativa frente al estilo de vida burgués, a sus costumbres y a la estética y el arte oficiales, ya bien establecidos en aquella época tras el apoyo a Luis Felipe I de Francia (1773-1850) por parte de la burguesía francesa. Durante el periodo denominado Monarquía de Julio (1830-1848), en el cual Luis Felipe I se desempeñó como monarca, se incrementó el flujo de jóvenes pertenecientes a las clases media y baja hacia París, con el objetivo de formarse como artistas y escritores. El patrocinio brindado a las artes por el monarca disminuyó en comparación con el otorgado en épocas anteriores, por lo que los jóvenes artistas se sumieron en el desencanto y la desconfianza hacia la clase dominante. La consecuencia fue una confrontación ideológica.

Los valores de esta floreciente burguesía autosatisfecha del periodo de Luis Felipe, el rey burgués, se reducían a un principio único: el enriquecimiento material. Economía, ahorro, laboriosidad, gestión del patrimonio, sentido común, ecuanimidad, ponderación, honor comercial... tales eran las virtudes socialmente apreciadas, y coronándolo todo, esa fórmula llamada a convertirse en el lema del gobierno de Luis Felipe: *le juste milieu*. Moral acomodaticia que buscaba la paz a cualquier precio, no tanto por convicciones filantrópicas como por puro pragmatismo, el “justo medio” era la ideología pactista de quienes comenzaban a ser conscientes de los peligros derivados de cualquier cambio (Calvo Seraller 65).

El ascenso definitivo de la burguesía al poder propició la marginación oficial de una comunidad de jóvenes artistas, individuos que enfrentaban la vida con una fuerte convicción idealista. Tras la caída de Luis Felipe y a pesar de la falta de apoyo oficial, la bohemia se consolida durante el Segundo Imperio (1852-1870) gracias a la organización de una comunidad marginal por parte de los jóvenes bohemios. Aunque el término bohemia ya era usado para denominar de forma despectiva tanto a las personas naturales de Bohemia,

una región de la República Checa frecuentada por gitanos, como a los propios gitanos y a la gente dedicada a la vida errabunda y a la vagancia, se le atribuye a Henry Murger el establecimiento del concepto, aunque no su introducción como tópico literario.^{III}

Scènes de la vie de bohème es la obra en donde el escritor francés fija los fundamentos de la bohemia literaria, asociando a sus protagonistas —el grupo de bohemios formado por Schaunard, Colline, Rodolphe y Marcel—; un espíritu frívolo, artístico y libre; y una vida desordenada, itinerante y trasnochadora, desafiante de la moralidad establecida, aspectos adoptados rápidamente por los grupos de jóvenes artistas y estudiantes del Barrio Latino.

La crítica divide en tres etapas el desarrollo de la bohemia francesa: la primera es la bohemia de Henry Murger, calificada como ingenua, “dulce, romántica, dorada y galante” (Álvarez Sánchez 257). Allen W. Phillips explica lo ocurrido con la obra de Murger.

El indispensable punto de partida en nuestra aproximación al tema es la publicación en 1851 del libro risueño de Enrique Murger *Scènes de la vie de bohème*, obra [...] que tuvo desde temprano en la vida real de los jóvenes amantes del arte una enorme influencia. En años posteriores la bohemia se generaliza en todas partes según una concepción pintoresca y sentimental que arranca del libro de Murger. En la recreación esencialmente romántica de esa vida alegre, de fiesta y amores fáciles, apenas existían la sordidez y la verdadera miseria; se multiplicaban los círculos bohemios que buscan la vida libre y sin trabas (Phillips 16).

La Revolución de 1848 produjo una agitación política intensa en Francia. Como exponen Miguel Ángel del Arco y Jaime Álvarez, la bohemia refractaria, segunda etapa de la bohemia, es denominada de esa manera en honor a una serie de artículos escritos por Jules Vallès (1832-1885), uno de los cabecillas de la oposición republicana contra el Segundo Imperio y participante de la conspiración contra Napoleón III, titulados “Les Refractaires”, publicados en *Le Figaro* entre 1857 y 1865. En los cuales aparte de recrear “el panorama del Barrio Latino parisino de esos años, así como la fauna que lo habitaba: intelectuales en paro, pintores sin estudio, soñadores, revolucionarios, poetas que no habían escrito nada”

^{III} Según Miguel Ángel del Arco, los antecedentes del uso del término bohemia en la literatura se remontan al volumen titulado *Los bohemios* (1790), del escritor francés Anne Gédéon Lafitte (1754-1807). Posteriormente, Honoré de Balzac (1799-1850) publicó *Las ilusiones perdidas* (1837-1843), novela cuyos personajes poseen algunas de las características de los personajes de la bohemia. Más tarde, se vuelve a encontrar el uso del término en *La dernière Aldini* (1838), libro de George Sand, seudónimo de la escritora francesa Amandine Aurore Lucile Dupin (1804-1876), en el que se desarrolló un concepto de bohemia más cercano al planteado por Henry Murger (34).

(Del Arco 38), se refleja también la postura política de su autor. El vínculo entre la bohemia y las cuestiones políticas después de la Revolución de 1848 era frecuente. Otra figura ideológicamente equiparable a Vallès la tenemos en Gustave Courbet (1819-1877), pintor y bohemio quien “took part in the increasingly politicized café life of the Latin Quarter, where many future leaders of the Commune of 1871 were active” (Seigel 79). Si bien su participación política directa no fue frecuente y comprometida, parte de su obra fue denominada como “representative of radical democracy and socialism in art” (Seigel 83).

Por último, la bohemia simbolista fue la encargada de añadir sórdidas características decadentistas al tema:

Reclaman para ello la hegemonía del arte en la sociedad y, dentro de este, la supremacía de lo que ellos consideran bello que suelen buscar en ambientes sórdidos de prostitución, homosexualidad, marginación, cárceles, violencia... Cualquier resto de candidez murgeriana es, de este modo, definitivamente eliminado (del Arco 259).

Como indica Claudio Iglesias, el decadentismo como grupo surgió con la publicación de la revista *Le Décadent* (1886), dirigida por el escritor Anatole Baju (1861-1903) (Iglesias 11). El precursor del término y el artista más destacado del decadentismo es Charles Baudelaire (1821-1867), autor que plasmó en sus obras los diversos aspectos de la visión decadentista: su experiencia con el hachís y el opio expresada en *Los paraísos artificiales* (1860), la marginalidad social producto de su condición de artista (“El Poeta es como ese príncipe [el albatros] del nublado / que puede huir a las flechas y el rayo frecuentar / en el suelo, entre ataques y mofas desterrado, / sus alas de gigante le impiden caminar”), el aspecto escatológico (“Con las piernas al aire, una mujer lúbrica, / quemante y sudando veneno, / abría de manera abandonada y cínica / su vientre de emanaciones lleno”) y la homosexualidad femenina (“Lesbos, donde una a otra las Frinés se reclaman”) (Baudelaire, *Las flores* 40, 75 y 203).

1.1.3. Henry Murger

1.1.3.1. *Escenas de la vida bohemia*

La novela de Murger fue publicada inicialmente como folletín en el periódico *Le Corsaire* entre 1845 y 1849, en 1851 aparece la primera edición en formato de libro, y en 1859 se publica la versión definitiva con los cambios añadidos por el autor.^{IV} Paradójicamente a su importancia en la historia de la literatura, existe consenso entre la crítica cuando se considera a *Escenas de la vida bohemia* como una obra de cuestionable valor literario.^V A pesar de que en el primer tercio del siglo XIX el artista como protagonista o personaje de la novela ya era recurrente, es hasta la obra del escritor francés donde quedan establecidos los aspectos esenciales de la bohemia literaria. *Escenas de la vida bohemia* cuenta las vivencias, en París, de un grupo de jóvenes artistas: Schaunard, músico y pintor; Colline, filósofo y docente; Rodolphe, poeta y Marcel, pintor, quienes buscan la oportunidad de destacar en el medio artístico gracias a su talento, con el objetivo de conseguir reconocimiento social, valiéndose incluso de tretas e ingenios y sacando provecho del azar que en más de una ocasión tiene preparada para ellos una sorpresa favorable.

Las situaciones se presentan en un tono ligero en donde la casualidad resuelve con frecuencia los diversos obstáculos a los cuales se tienen que enfrentar los protagonistas. Como muestra de lo anterior expondré tres ejemplos:

1. El grupo de bohemios se reúne por primera vez en un encuentro azaroso, cuando Marcel llega a ocupar como nuevo inquilino la casa que Schaunard estaba obligado a abandonar por deuda de alquiler; mientras el primero se dispone a pasar su primera noche en aquel lugar, olvidando su precaria situación Schaunard invita a Colline y a Rodolphe, a quienes conoció en una taberna y en un café, a seguir la juerga en su antiguo domicilio, sorprendiendo de esa manera a Marcel; después de llegar a un acuerdo, el pintor y el músico deciden compartir el alquiler del lugar;
2. Marcel necesita un frac para asistir a una cena convocada por cierto diputado. El problema se resuelve con la aparición repentina, en casa de los artistas, del señor

^{IV} Véase la “Nota al texto” en la edición de Alba (9).

^V Así lo manifiesta José Luis Romero: “Estas actitudes fueron descritas, y también popularizadas en las *Escenas de la vida bohemia* de Murger (y luego en la famosa ópera *La Bohème*), una obra de escaso valor literario pero de importancia testimonial” (140). Por su parte, Luengo López califica a Murger como un “escritor de segundo orden”; en cuanto a la novela comenta: “La obra no pasó a los anales de la literatura como lo hicieron otras escritas por sus coetáneas/os, pero, aún así, adquirió cierta dimensionalidad que la equiparaba a todo un manifiesto” (25).

Blancheron de Nantes, funcionario de la industria azucarera, quien busca un buen pintor para encargarse de un retrato al óleo que servirá como recuerdo para su familia mientras él se encuentra de viaje. Como el señor Blancheron viste de frac, Schaunard convence con argucias al cliente de quitarse el traje durante su desempeño como modelo en la ejecución de la pintura, argumentando que si su intención es que el retrato funcione como un recuerdo para su familia entonces debe vestir un atuendo más cotidiano y menos formal; de esta manera Marcel consigue el frac para asistir a la cena, mientras tanto, la sesión de trabajo entre el pintor y el señor Blancheron termina en una borrachera, y

3. El señor Barbemuche, un joven de 24 años, “discípulo de las bellas artes” (211) y el último en integrarse a la cofradía de los bohemios (aunque en realidad el personaje termina desempeñando un rol secundario), decide cubrir la cuenta de la cena de Nochebuena de 25,75 francos, solicitada por los bohemios y sus compañeras en el café Momus, tras ser testigo de una fuerte discusión entre Schaunard, elegido para gestionar un arreglo por el monto de la deuda, y el dueño del café. De esa manera, los bohemios logran evadir el pago y el señor Barbemuche consigue proponer su ingreso al grupo.

Los motivos constituyentes del tema de la bohemia son: la cofradía, la aristocracia artística, la rebeldía y la participación de personajes jóvenes masculinos como protagonistas de la obra. Una de las características esenciales de la bohemia de Murger es la reunión de sus miembros en grupo, de esta manera, son capaces tanto de inventar ingeniosas soluciones para mitigar las limitaciones de la pobreza, como de organizar tertulias, debates, exposiciones y polémicas; es decir, en sociedad tienen la capacidad de sobrevivir a una situación económica precaria y de animar la vida cultural y artística de la sociedad moderna. Así ocurre con la estridente tertulia organizada por los bohemios de *Escenas*, quienes a pesar de los drásticos recortes a su presupuesto inicial, de cien francos a solamente quince, logran llevar a cabo la reunión donde se realizan presentaciones como la comedia *El parto de los montes*, rechazada en el teatro Odeón, la recreación de la 4ª Olimpiada a cargo de un Gustave Colline desnudo o el debate sobre filosofía entablado entre Schaunard y Colline para el cual ambos se presentan atados con el fin de evitar que la

discusión verbal termine en una confrontación física.

En la introducción a *Escenas*, Murger establece el motivo de la aristocracia artística, pues según el autor, el bohemio descende de un linaje artístico cuyo origen se remonta a la antigüedad: el bohemio es heredero de aquellos rapsodas que recorrían las ciudades de la antigua Grecia, de los trovadores y juglares de la Europa medieval amantes de las cortesanas y miembros de las cortes europeas más importantes. Murger también menciona a poetas de otras épocas como François Villon (1431-1463), Torcuato Tasso (1544-1595), Molière (1632-1673) y Shakespeare (1564-1616), e incluye a poetas de siglos posteriores. Además de su genio creativo, algunos de ellos comparten ciertos rasgos de marginalidad social y libertinaje, una vida dispersa y el desapego por lo material.

La rebeldía consiste en una oposición a las ideas y costumbres impuestas por la burguesía, a través de ésta el bohemio adopta un estilo de vida marginal. La marginalidad social del bohemio es una renuncia a la forma de vida de la sociedad burguesa, mas no a la necesidad de sobresalir en ella, gracias a los méritos conseguidos por su talento. Para Francisco Plata la figura del artista en algunas obras literarias de los siglos XIX y XX manifiesta una oposición a “la moral defendida por la sociedad burguesa”, por lo cual “La vida bohemia se transforma en el único reducto posible donde el artista puede conservar sus ideales a salvo de las intromisiones de la sociedad burguesa” (28).

En *Escenas*, la juventud de los protagonistas es una de las características esenciales; el mismo Murger advierte que la bohemia es una etapa en donde los jóvenes artistas cuentan sólo con su valentía y su esperanza como valores esenciales para destacar a pesar de su inexperiencia. La bohemia podría considerarse un derivado de la *Künstlerroman*, cuyo antecedente se encuentra en la *Bildungsroman*. La diferencia entre ambos géneros novelísticos radica en que el primero se encarga de narrar “la formación y desarrollo de la sensibilidad artística del protagonista” (Plata 25); mientras el segundo se centra en el aprendizaje, formación y desarrollo corporal y espiritual del protagonista (Plata 19).

Para Murger, la bohemia es una etapa de iniciación, de aprendizaje del joven artista cuyo desenlace es ambivalente: puede ser la antesala de la cumbre social o de la enfermedad, e incluso de la muerte: “La bohemia es el aprendizaje de la vida artística; es el prefacio de la Academia, del hospital o de la morgue” (19). Siguiendo el planteamiento de Murger, es significativo el final de los personajes de *Escenas*: mientras Mimi, una de las

amantes de Rodolphe, fallece en un hospital después de un intento de suicidio y de pasar sus últimos días en la miseria económica, la suerte de los protagonistas es radicalmente distinta: Schaunard alcanza cierta fama con algunas melodías de su autoría, ejecutadas en numerosos teatros; Rodolphe publica un libro atendido con interés por la crítica; Marcel consigue incluir con cierto éxito un par de pinturas en una exposición oficial y Colline se desempeña como funcionario de gobierno.

En cuanto al motivo de los protagonistas masculinos, Jordi Luengo López destaca en su artículo “*Escenas de la vida bohemia. Una aproximación a la creatividad amorosa del ‘submundo’ urbano*”, el carácter machista de la obra de Murger, argumenta una “atmósfera de exclusiva comunión masculina” (23) y defiende el papel de la mujer dentro de la bohemia. Aunque las mujeres comparten la misma condición de marginalidad social de los bohemios, no llegan a desempeñar un papel determinante en la obra de Murger; además de limitar su función como acompañantes de los protagonistas, son caracterizadas intelectualmente inferiores a ellos aunque de belleza física destacada, de gusto refinado, sofisticadas y sensibles al arte. Como ejemplo se puede mencionar el caso de Louise, una de las amantes ocasionales de Rodolphe, de escasa cultura literaria y lamentable ortografía, quien es descrita como una joven capaz de sacarle “partido hábilmente a toda su seductora juventud con un atuendo que, aunque muy sencillo, demostraba que poseía una ciencia innata de la coquetería que tienen todas las mujeres desde el primer pañal hasta el vestido de novia” (Murger 98). En la misma situación se encuentra otra de las amantes de Rodolphe, Mimi: “Como la señorita Mimi era de aspecto muy agradable, no resultaba ñoña y aguantaba sin que le doliera la cabeza el humo de la pipa y las charlas literarias [...] Mimi era una mujer encantadora y con un carácter que entonaba muy bien en las aficiones plásticas y poéticas de Rodolphe” (Murger 257).

1.1.4. Enrique Gómez Carrillo: *Tres novelas inmorales*

1.1.4.1. *Del amor, del dolor y del vicio* (1898)

La primera versión de la bohemia literaria de Enrique Gómez Carrillo es una propuesta

distinta a la de Murger. En la novela del guatemalteco, Liliana, una joven viuda apodada La Muñeca, y su amante, Carlos Llorede, periodista y escritor, se mudan a la afueras de París para dejar atrás su estilo de vida burguesa. La decisión de Liliana de cambiar de domicilio puede considerarse un síntoma de uno de los motivos de la bohemia, la rebeldía, la confrontación con los valores del grupo social dominante, pues uno de los objetivos de Liliana al abandonar su antiguo hogar es desprenderse de viejas relaciones sociales que para ella representan los valores de la sociedad burguesa, opuestos a su propia moral:

Porque lo que pone furiosas a mis amigas de otro tiempo es vernos aquí, en este antiguo y oscuro hotel en el cual nació la abuela de mi marido, y la madre de mi marido y mi marido mismo... ¡Ah, el respeto, la sociedad, la aristocracia, la solidaridad de las altas clases, las manchas que deshonran a toda una casta!... ¡Imbéciles!... Pero, en fin, gracias a Dios, nosotros no somos hijos de príncipes, ni necesitamos de ellos [...] Allá lejos viviremos como se nos antoje; recibiremos a los amigos que nos gustan, y por la noche, al volver del teatro, no tendremos miedo de que estas butacas apolilladas se derrumben cuando tú te sientes en ellas y yo en tus rodillas (*Del amor* 133).

El segundo objetivo de Liliana, expuesto también en el fragmento anterior, adelanta otro de los motivos del tema estudiado: la cofradía de artistas. En su nuevo hogar Liliana y Carlos fundan el Círculo de los intransigentes, un grupo de bohemios entre quienes, además de Liliana y Carlos, se encuentran Margarita, amiga de Liliana, y Robert, un periodista de edad madura. El conflicto principal descansa en un triángulo amoroso producto de una supuesta relación lésbica entre Liliana y Margarita.

La variante principal en *Del amor, del dolor y del vicio* con respecto a *Escenas de la vida bohemia* se encuentra en el motivo de los protagonistas jóvenes masculinos. El rol protagónico en la novela de Gómez Carrillo es adjudicado a Liliana, que representa la figura de la mujer fatal, una viuda de 30 años, dueña de una fortuna heredada de su esposo, patrocinadora del Círculo de los intransigentes y protectora de Carlos y Margarita. Su impulso de cambio afecta su relación con Carlos: después de una discusión entre ambos, derivada del reclamo de éste por la referida relación lésbica de su compañera con Margarita, desmentida justo antes del desenlace de la obra por la propia protagonista, Liliana decide separarse de él. Los cambios realizados por Liliana responden también a una necesidad de libertad:

Al romper, con una violencia imprevista los lazos sentimentales que la unían a Carlos de Llorede, Liliana experimentó de nuevo la sensación complicada de libertad dichosa y de cruel melancolía que la muerte de su marido habíale producido algún tiempo antes. / Su alma sentíase libre, completamente libre, y el horizonte se ensanchaba frente a ella, permitiéndola respirar a su antojo (167).

Así, quedan establecidas las primeras características de la mujer fatal: la mujer autónoma capaz de reclamar “sus derechos y que, en ocasiones, está dispuesta a luchar por ellos impetuosa y apasionadamente” (Bornay 2); sus características físicas y morales: “belleza turbia [que] desplaza el ideal femenino [...] hacia la mujer infame, la prostituta, la adúltera” (Eetessam 241); y sus rasgos de conducta reflejados en un comportamiento frígido, turbio, cruel y propenso a atraer “la desgracia e incluso la muerte” (Bornay 1). Este tipo de conducta lo encontramos en Liliana cuando trata con indiferencia y rechazo a su enamorado en el momento en que éste se acerca a ella con la intención de demostrar su afecto:

El pobre enamorado recordaba ciertas escenas. Un día, al penetrar de improviso en la alcoba, encontró a su querida y a su amiga medio desnudas. “Estamos probándonos un traje nuevo —habíale dicho Liliana—; déjanos solas”. Otro día las dos mujeres reían, en el salón, cantando canciones sentimentales. Carlos quiso tomar parte en la alegría infantil de su amada, pero al verle llegar, Margarita había exclamado, con su acento atrevido: “¡Aquí no entran los hombres! (*Del amor* 156).

Asimismo, en una conversación con algunos integrantes del Círculo, Liliana alude a la debilidad de Carlos durante la intimidad: “Y Liliana, muy tranquila, repuso: / —Si está fatigado es porque se fatiga fuera de casa, pues nuestras noches no tienen, en verdad, nada de terribles” (160). Finalmente, los impulsos internos de Liliana, ya liberada de la relación con Carlos, la conducen a experimentar periodos de excesos estéticos, sensitivos y carnales:

Una intensa languidez iba apoderándose de su corazón y hacía cambiar sus gustos y sus deseos, obligándola a preferir la música a la pintura, los perfumes a las formas, y los poemas a las novelas [...]

Las tentaciones carnales que habían atormentado sus noches solitarias después de los amores complicados de Ernesto Gramont, surgían de nuevo, en pleno día, del fondo de su sexo enfermizo, y sin tomar una forma neta, pasaban ante sus ojos en caravanas de larvas de machos membrudos, vellosos, rígidos [...] Ella no se daba cuenta de lo que era; pero sentía que era algo de anormal y de obsceno, algo de físico, algo de irresistible; un deseo de sufrir materialmente; una enfermedad de la

piel, de la sangre y de los nervios, que le producía sensaciones bestiales a la par que extáticas (186, 189).

El temperamento de la mujer fatal se degrada en Liliana cuando sus impulsos internos aminoran paulatinamente. En este punto crece en ella una nostalgia por Carlos, lo que la lleva a solicitar a Robert invitar al primero a su boda con Margarita y generar de esa manera el reencuentro. Si bien la novela no culmina con la reunión de la pareja principal, el pensamiento de Robert predice un futuro positivo para ambos: “¡Pobrecillo! —pensó Robert al ver entrar a su pálido amigo—. ¡Cuánto debe de haber sufrido antes de decidirse a ser feliz de nuevo!” (201).

Carlos, protegido de Liliana, antiguamente se desempeñaba como empleado del esposo de la viuda, el marqués. A diferencia de su compañera, se muestra renuente al cambio propuesto por ella, la inmovilidad corresponde con sus sentimientos hacia Liliana que se mantienen constantes a pesar de su separación. El carácter de Carlos es planteado en términos de debilidad:

En realidad Carlos había sido siempre un ser débil, sensitivo y orgulloso, sin ninguna verdadera robustez moral [...] sus cualidades enérgicas habíanse atrofiado de un modo precoz e insensible, en beneficio de sus gustos refinados. La idea del mundo real confundíase en su cerebro con la idea artificial de un orbe fantástico. De esa mezcla de visiones inarmónicas nacía en él una doble personalidad que le impedía conocerse a sí mismo. “¿Estoy o no estoy locamente enamorado?”, preguntábase con frecuencia y sus respuestas variaban con cada circunstancia especial (178).

Contrario a Liliana, en quien sus lecturas afianzan su carácter de mujer fatal, la relación de Carlos con el arte le resulta contraproducente y genera en él una confusión interior, lo que desemboca en una indecisión en torno a sus sentimientos hacia Liliana. Así, quedan invertidos los roles de los personajes protagonistas en la novela de Gómez Carrillo, mientras los personajes femeninos de *Escenas* están subordinados a los masculinos, en la novela de Gómez Carrillo la protagonista es Liliana, una mujer que marca su independencia económica, sentimental y sexual, aunque los dos últimos ceden en el desenlace de la obra.

Margarita es la integrante del Círculo de los intransigentes, favorita de Liliana, con ella comparte la misma categoría. Los antecedentes que se cuentan de la primera manifiestan otro de los aspectos pertenecientes a la figura de la mujer fatal: “la mujer que

trae la desgracia e incluso la muerte” (*Bornay* 1), es decir, la mujer que se alimenta de la vitalidad de su enamorado, produciendo en él una degradación física cuyo desenlace es la muerte:

Acordábase Plese de la historia lamentable de un joven pintor italiano, cuya pasión por Margarita habíase hecho popular entre los artistas de Montmartre tres años antes. Todas las noches el pintor y Margot se paseaban juntos por los cafés artísticos de París, dándose el brazo como dos novios. Él iba poniéndose cada día más flaco. Ella, siempre fresca y ruidosa, sonreía eternamente. Una mañana Plese se encontró con ambos en una calle desierta de la Montaña Sagrada, y los felicitó por haberse levantado tan temprano. “¡Levantarnos! —exclamó ella escandalizada—. ¿Acaso nos acostamos juntos nunca?” Y él agregó con trágico acento: “¡Nunca!...”. Algunos meses más tarde, la misma chica había contado en una taberna de bohemios, con la más desdeñosa indiferencia, que su “enamorado” acababa de suicidarse por ella (*Del amor* 151).

Otro elemento transgresor de la concepción de la mujer sumisa se manifiesta en Margarita con las supuestas intenciones amorosas entre ella y Liliana, pues su relación se establece en términos de pareja sentimental: “—Esta morenita endiablada me gusta mucho por su gracia parisiense y algo canallesca, por su ruda franqueza y por su modo de mirar —decía Liliana” (137); la expresión de Liliana, donde enumera algunas cualidades físicas y el carácter seductor de Margarita, denota más un juicio masculino que una amistad femenina. La versión de una relación amorosa entre ambas se alimenta también con el rol de protectora desempeñado por Liliana con Margarita y la interacción física establecidas entre ambos personajes:

—¿Sabes? —dijo un día Margarita a Liliana—, todo lo que hay en mi casa me lo has regalado tú, ¡hasta las sábanas! Lo que me compran los demás, se lo doy en seguida a mis tías.

Para recompensar la galantería, la Muñeca cogió a su amiguita entre los brazos y la estrechó fuertemente contra su pecho, besándola al mismo tiempo los cabellos y la nuca, como a Carlos.

—También los besos que me dan los demás —continuó diciendo Margarita— se evaporan antes de volver yo a casa, mientras los tuyos se impregnan en mi piel y me pican durante la noche, cuando estoy sola, sola... ¡Es curioso lo que me pasa contigo! Yo soy tu amiga; tú eres más bonita que yo; tú tienes un hombre y, sin embargo, muchas veces, cuando me abrazas, se me figura que soy tu mujercita (142).

Margarita es el objetivo sentimental de Robert. La unión entre ambos se complica debido al

rechazo de la primera y al comportamiento dubitativo de él. Como el integrante de mayor edad dentro del Círculo de los intransigentes y gracias al afecto manifestado por Liliana y Carlos hacia él, es objeto de distintos moteos alusivos a una figura fraternal: “tío”, “viejo” y “maestro”. Las pretensiones de Robert hacia el Círculo de los decadentes son más bien afectivas: “Necesitaba una afección; tenía urgencia de encontrar algo que le proporcionase ciertos goces íntimos; deseaba, en suma, un poco de cariño para endulzar las agitaciones de su vida” (144). Además de desempeñarse como el pretendiente de Margarita, otra función de Robert es la de aumentar la tensión entre el triángulo amoroso Liliana-Carlos-Margarita, pues Robert se encarga de informar a Carlos sobre sus sospechas en cuanto a la supuesta relación amorosa entre ambas, lo que conduce a un reclamo de Carlos a Liliana, precipitando la decisión de Liliana de poner punto final a la relación con Carlos. Inesperadamente, Robert cuenta a Carlos que Margarita aceptó casarse con él, la imagen de Margarita en la escena de la petición de Robert rompe drásticamente con su comportamiento habitual, oponiendo su anterior personalidad manipuladora a una conducta infantil: “¡Si hubieras visto a Margot cuando le pregunté si quería ser mi mujer para toda la vida!... Figurábase ella que yo le ofrecía un concubinaje eterno, y al ver que se trataba de un matrimonio verdadero, echose a llorar entre mis brazos como una chiquilla de diez años” (193-4).

1.1.4.2. *Bohemia sentimental* (1899)

Bohemia sentimental es la novela más cercana a *Escenas de la vida bohemia*.^{VI} El título introduce, por una parte, el tema de la bohemia literaria y expone, por otra, el conflicto principal de la obra: la relación amorosa entre Luciano y Violeta.

^{VI} La influencia de *Escenas de la vida bohemia* es aún más evidente en la primera edición de *Bohemia sentimental*. Gómez Carrillo retomó un artículo titulado “De la bohemia” (*La vida parisiense* 11-6), publicado, de acuerdo con María José Sueza Espejo, en *El Cojo Ilustrado* (“*La vida parisiense*” 1). El artículo, con fecha del 1º de febrero de 1898, fue adaptado a la edición de Guatemala de *Bohemia sentimental* de la siguiente manera: el primer fragmento, que abarca la anécdota del enfado de Rubén Darío cuando un amigo suyo lo llamó bohemio (*Bohemia* 99), forma parte de la dedicatoria; el resto del artículo, un estudio histórico sobre la bohemia leído por Durán a Violeta en donde se considera de manera frecuente a los personajes de Murger como modelos de la vida bohemia, integra casi completo el capítulo XVI (*Bohemia* 111-3). El artículo fue retomado una tercera ocasión por el escritor para incluirlo en las páginas del volumen *Sensaciones de París y de Madrid*, publicado en 1900 (90-7).

Los motivos propuestos por Murger en *Escenas de la vida bohemia* son una constante en la segunda novela del escritor guatemalteco: el rol protagónico recae en un joven personaje masculino, Luciano Gramont, quien, junto con su amigo de similar edad, José Luis Gracián, forma un reducido grupo de bohemios unidos por sus legítimas aspiraciones artísticas y una entrañable amistad. El antagonista de Luciano es René Durán, un burgués y falso aspirante a artista e intelectual, con quien establece diferencias ideológicas y se disputa el amor de Violeta, compañera de René. De manera similar a *Escenas*, los personajes femeninos, Matilde, antigua compañera de Luciano, Sonia, compañera de Luis, y Violeta, amante de Durán y posteriormente de Luciano, completan el círculo de artistas, en este caso, a pesar de ser consideradas en términos de equidad por parte del protagonista: “Es verdad y por eso las consideramos cual si fuesen nuestras hermanas” (*Bohemia* 44),^{VII} los tres personajes femeninos cumplen una función secundaria.

La rebeldía en *Bohemia sentimental* está representada por el enfrentamiento entre las posturas ideológicas de Luciano y René Durán. Ambos personajes se conocen gracias a la intermediación de Luis, en el primer encuentro, llevado a cabo en la casa de Durán, ubicada en la parte privilegiada de París, se establecen las diferencias ideológicas entre ambos personajes cuando René emite su opinión sobre las supuestas dificultades económicas a las que está expuesto el artista, considerando la amistad y la fraternidad como los únicos medios para superar dichos obstáculos. René Durán se considera a sí mismo un artista genuino a pesar de apropiarse de las obras de otros artistas mediante un intercambio económico para adjudicárselas como creación propia.

Luciano responde con escepticismo y desprecio al discurso de su anfitrión: “Si no fuese porque tengo hambre —pensaba—, me marcharía más corriendo que andando [...] Lo que sí me juro, con más solemnidad de la que nuestro anfitrión emplea para llamarse a sí mismo bohemio, es que no volveré nunca a entrar en este ridículo salón” (10). Asimismo, se muestra renuente a entablar un intercambio comercial ante la petición de Durán de conseguir una obra dramática del mismo Luciano, quien finalmente decide vender su obra sólo por intermediación de Luis; esta decisión responde a una cuestión de amistad y no a la obtención de un jugoso beneficio económico. Por su parte, Luis le revela la verdadera

^{VII} Las referencias de las citas de *Bohemia sentimental* incluidas en los estudios introductorios remiten a la edición aquí presentada.

pretensión de Durán, centrada en ganar prestigio dentro del círculo intelectual a costa del talento artístico de gente contratada para dicho fin: “—Entonces o estás loco o te arreglas con Durán. ¿Qué te importa sacrificar un drama? [...] Lo que a él le interesa es la fama; quiere que los periódicos hablen de él; quiere ser autor dramático... ¿Te decides?” (26).

El conflicto artista-burguesía se manifiesta también en la relación Luciano-Violeta, representada en dos niveles, el de la realidad y el de la ficción, esta última se desarrolla en dos obras escénicas. Violeta es la amante de Durán, su relación carece de sentimientos amorosos genuinos, para ella, Durán es el mecenas gracias al cual tiene la posibilidad de cumplir con sus aspiraciones artísticas y de concretar una vida de privilegios materiales; para Durán, Violeta es sólo un capricho, pues considera el talento artístico de su amante inferior a su belleza física.

Tras un primer rechazo, los sentimientos de Violeta por el escritor brotan después del ensayo del drama vendido a Durán, protagonizado por Luciano y Violeta, y se acentúan en la representación de la pantomima de Luis, a la cual Luciano y Violeta asisten como espectadores. En ambas obras se plantean situaciones similares a la de Luciano y Violeta: la relación de dos enamorados en donde cabe la intromisión de un tercero. En el primer caso, Luciano ensaya con Violeta las líneas de su personaje: “Él. ¿Y el otro, Laura? / Ella ¿El otro?... ¡ah, sí!... ¡El otro!... Cada vez que me hablas de eso, me obligas a hacer un esfuerzo de memoria... A tu lado no me acuerdo de nadie y para ver con la imaginación a un hombre a quien por deber tengo que hablarle todos los días, me siento forzada a alejarme de aquí... ¡con tanta pena!... ¿Por qué haces siempre vagar un fantasma odioso en los rincones de nuestro idilio?...” (48). El sentimiento amoroso de Violeta hacia Luciano es evidente cuando la actriz traslada al plano de la realidad la reacción de Laura, el personaje ficticio del drama de Luciano, de olvidar a un tercero cuando se encuentra frente al amor verdadero: “El propio René desaparecía a su vista, esfumándose en la monotonía de la vida común, cual una sombra sin alma” (86). Finalmente, Violeta toma la decisión de sacrificar los privilegios concedidos por Durán, sublevándose de esta manera a su dominio e ir en busca de Luciano a uno de los barrios más pobres de París, en donde, a pesar de la profunda pobreza en la cual vive el bohemio, Violeta declara su dicha de vivir al lado de Luciano.

El motivo de la aristocracia artística se construye en términos paródicos alrededor de Luis, el amigo de Luciano. José Luis Gracián de Beaumont, nombre completo del

personaje, es descendiente “de una antiquísima familia bretona cuyo árbol genealógico tenía sus raíces en la santa tierra de las cruzadas” (19). La destacada participación en algunas connotadas contiendas militares por parte de algunos integrantes de su estirpe no fue suficiente pretexto para que el apellido conservara el prestigio dentro de las cortes reales, por el contrario, las diferencias de la familia surgidas con distintos integrantes de la realeza francesa, condujo a la pérdida paulatina de representación de su linaje entre los círculos de poder. El padre de José Luis fue asignado a un modesto puesto de bibliotecario, cargo otorgado por el monarca Luis Felipe. Así, el ocaso del linaje de la familia Gracián determina la actual condición social de Luis y su ingreso a la aristocracia artística: “Había nacido entre libros; habíase criado modestamente; durante el sitio, contando apenas cuatro años de edad, había tenido hambre, y luego, ya mozo, había vuelto a tenerla muy a menudo [...] / En cuanto a su nombre, habíalo también perdido. Sus amigos le llamaban Luis, a secas, y él ponía en sus tarjetas (cuando las tenía) Luis Gracián, sin títulos y sin partículas” (19-20).

Las relaciones intertextuales entre la novela de Gómez Carrillo y la de Murger se presentan en otros apartados de *Bohemia sentimental*. Por ejemplo, los personajes principales de *Bohemia sentimental* y de *Escenas* se conocen de manera similar: una noche, en un café de París, Luis aborda por primera vez a Luciano con la intención de jugarle una broma, después de entablar una divertida y entrañable conversación, “Luciano [...] habíase sentido muy dichoso de encontrar un compañero. Esa noche se quedaron juntos en los cafés del barrio y se separaron a las dos de la mañana jurándose amistad eterna” (21). En *Escenas* Gustave Colline decide compartir con Schaunard su platillo ordenado en la taberna donde se conocieron; durante la conversación “la franqueza regada con las libaciones del vinillo de garrafa los movió a contarse las biografías mutuas y ya se conocían como si nunca hubieran estado el uno sin el otro” (*Escenas* 58). En ambos casos la simpatía y la confianza entre dos personajes que se reconocen como integrantes de una misma categoría social juegan un papel importante para afianzar su amistad y expresar sin reservas muestras de fraternidad en su primer encuentro.

Por otra parte, Luciano recibe mil francos como pago de la obra vendida a Durán, los cuales decide poner bajo el resguardo de Luis confiando en que los sabrá administrar. Sin embargo, Luis decide invertir el monto, si avisar a su amigo, en el montaje de su

pantomima. Su amistad evita cualquier confrontación o reclamo por parte de Luciano. El dinero que Luciano había pensado utilizar para conseguir algunos lujos restringidos hasta ahora por la pobreza se esfuma en poco tiempo. En *Escenas*, Rodolphe consigue 500 francos por un trabajo realizado, cantidad nunca antes reunida por el bohemio. Entre sus planes con el dinero se encuentra administrar correctamente su riqueza y abandonar la bohemia para hacer de su vida un asunto más productivo. Después de once días el dinero desaparece por el exceso de gastos realizados por el mismo Rodolphe en complicidad con Marcel.

Por último, Mimi, la examante de Rodolphe, termina sus días en un hospital parisino aquejada por una enfermedad. De igual manera, Matilde, examante de Luciano, ocupa una cama del hospital Hôtel-Dieu en condiciones de salud similares a las de Mimi, el desenlace de la enfermedad de Matilde se desconoce ante la renuencia de Luciano de visitarla como un acto de complacencia hacia Violeta.

1.1.4.3. *Pobre clown* (1899)

Publicada originalmente con el título de *Maravillas. Novela funambulesca*, la tercera novela de Gómez Carrillo, *Pobre clown*, está protagonizada de nuevo por un grupo de artistas, integrantes de Maravillas, un cabaret dirigido por el empresario Ernesto del Rocario. El motivo de los personajes jóvenes masculinos es donde nuevamente se manifiestan las variaciones más destacadas con respecto a *Escenas de la vida bohemia*. Así, se encuentra el personaje principal, Rip-Rip, un extrapecista de edad madura que, debido a un accidente ocurrido en su juventud, termina interpretando el papel de clown. Su antiguo oficio de “gimnasta de alta escuela” (*Pobre* 208) de perfecta anatomía, cualidades que le permitieron lucrar tanto económicamente como en popularidad, contrasta con su decadencia física y emocional actual. Aunada al accidente sufrido durante su número, se encuentra la infidelidad de su esposa, situación que generó en el personaje un momento de ira, cuyo desenlace fue una golpiza propinada a su exmujer y la posterior separación de ambos. Rip-Rip funge también como antagonista de Eugenio, joven amante de Luisa, a quien le disputa indirectamente el amor de esta última; como consecuencia de la

inseguridad producida por la diferencia de edades entre el clown y Luisa, Rip-Rip es incapaz de reconocer sus sentimientos hacia ella. Así lo manifiesta en diversas ocasiones, por ejemplo, en una conversación con Ofelia:

—Es admirable —decía Rip-Rip a Ofelia— la elasticidad, la elegancia, la belleza y la sencillez de esa chica. Noemí vale mucho, sin duda, y cuando está sola parece inmejorable; pero al lado de Luisa todo palidece. En la ópera, hoy por hoy, no existe una sola bailarina que sea capaz de hacer lo que ella hace... ¡Es admirable!

—Ten cuidado —respondía Ofelia sonriendo sarcásticamente—. Tu admiración comienza a rayar en amor apasionado.

—No seas tonta... ¡Si podría yo ser su padre!

—Peor aún; a los sesenta se ama sesenta veces más que a los cuarenta (232).

En *Pobre Clown*, Gómez Carrillo retoma la figura de la mujer fatal. Ofelia es la artista de mayor éxito en Maravillas, supera en edad a Luisa y Eugenio. Además de la seguridad, contrastante con la actitud titubeante de los personajes masculinos Rip-Rip y Eugenio, y la experiencia que la caracteriza como cantante, Ofelia simboliza la decadencia moral sobre el escenario:

En la escena, una mujer muy alta, muy pálida, cantaba las canciones obscenas de su repertorio. Era Ofelia, una Ofelia de los barrios bajos de París, delicada y brutal, flor de fango y de vicio, cuyos grandes ojos claros contrastaban con sus labios pintados y con sus greñas rizosas de prostituta callejera. Hierática y casi inmóvil en la serenidad de su actitud, Ofelia se erguía ante el público, segura de antemano de su victoria, discretamente orgullosa, mirando con ironía, la boca siempre entreabierta (205).

Ofelia comparte con Liliana, protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio*, la cualidad de mujer dominante; la primera sobre el escenario, la segunda en su independencia económica, sentimental y sexual. La fama de Ofelia la retrata como una mujer entregada al libertinaje:

Sin ser, en realidad, mucho peor que casi todas sus amigas, tenía una fama detestable, más bien por culpa de sus maneras extrañas y de sus canciones terribles, que a causa de su conducta. Sus compañeros podían decir de ella, con razón, que cambiaba a menudo de amantes; que una noche pertenecía a un anciano decrepito y al día siguiente a un niño apenas púber; que un padre de familia se había suicidado por ella; que sus caprichos la llevaban, a veces, a revolcarse en lechos inmundos en compañía de la primera prostituta que pasaba por la calle (214).

Como se puede comprobar en la cita, el testimonio del narrador modera la exageración de los dichos, sin embargo, el comportamiento de la cantante con Eugenio manifiesta una influencia de su personalidad artística en la realidad. Después de conocer a Eugenio decide seducirlo, en principio por un sentimiento frívolo que desemboca en “necesidad imperiosa [y] enfermizo capricho” (249). Tras un intento de seducción ante la personalidad indecisa e inexperta de Eugenio cuya estrategia no cumple con el objetivo deseado, Ofelia decide someterlo físicamente a sus deseos:

Ofelia se arrodilló ante él, le acarició las piernas, posó los labios sobre sus botas, y con manos crispadas por el deseo, desabrochó todos los botones, hasta poder introducir el brazo por entre las vestiduras para acariciarle el pecho, la cintura, los muslos... Más que una mujer, parecía una fiera. Con la cabeza, bruscamente, haciendo un movimiento de toro enfurecido, derribó sobre las tablas del lecho imperial, y sació en su cuerpo medio desnudo, con los labios de ventosa, la sed de carne joven, de goces perversos, de lujuria devoradora, que desde hacía una semana la agujoneaba. Al cabo de algunos minutos, cuando el chico, enloquecido, quiso incorporarse, una mano de hierro le detuvo por el cuello sobre el tálamo y le obligó a aceptar por fuerza el placer, intenso como una llama y agudo como una corriente eléctrica, que los labios hambrientos de Ofelia le imponían (257).

El fragmento anterior relaciona a Ofelia con un instinto de bestialidad, la figura del animal macho, el toro, es significativa pues reproduce una escena en donde la fortaleza física y el instinto del cazador se impone a la debilidad de la presa, es decir, se invierten los roles tradicionales del hombre, figura dominante, y la mujer, figura pasiva.

A pesar de las similitudes, cabe destacar una diferencia entre Liliana y Ofelia. En la primera, su decisión de romper con Carlos y la actitud de libertinaje y vicio van encaminados a satisfacer sus impulsos internos, es decir, individuales, tanto de libertad e independencia como sexuales; mientras tanto, el interés de Ofelia por el joven amante de su compañera responde a dos razones; en primer lugar, una intención orgánica: “[Ofelia] sentíase humillada por la poca atención que en sus reclamos ponía el amante de Luisa; y si al decir que le adoraba, mentía, no así al asegurar que tenía necesidad de él. Porque esa era la palabra: ‘necesidad’, necesidad fisiológica para calmar sus sentidos hambrientos” (249). En segundo lugar, se encuentra la intención de corrupción del individuo: “en su deseo [de Ofelia] de corromperlo todo, no perdía ocasión [...] de contribuir con hábiles palabras a la

transformación de un alma joven e indecisa” (239). Por lo tanto, mientras Liliana persigue una satisfacción personal, el objetivo de Ofelia es afectar negativamente a otro individuo.

En Luisa también encontramos algunas variantes con respecto a los personajes femeninos de Murger. Su carácter de Luisa es definido como prudente y serio, lejos de la sensualidad y el cosmopolitismo característicos de las compañeras de los protagonistas de *Escenas*: “Todos estaban borrachos, y los que no lo estaban, al menos lo parecían. Luisa misma, siempre grave y circunspecta, había echado un brazo alrededor del cuello de Eugenio” (228). Un rasgo determinante en Luisa es su independencia económica frente a Eugenio; por el contrario, Eugenio es quien depende económicamente de ella después de renunciar a su trabajo. El único aspecto al que está sometida a su amante es el sentimental. Después de enterarse de la infidelidad de Eugenio, Luisa exhibe una condición de debilidad, sumida en una crisis emocional, Rip-Rip la salva del suicidio y decide cuidar de ella. Debido a su estado anímico y psicológico, una noche Luisa confunde a su amigo con Eugenio y lo seduce, a pesar de que anteriormente ya había expresado su agradecimiento por los cuidados otorgados por el clown, llegando incluso a considerarlo una figura maternal: “La pobre no quería nada. En medio de su gran desgracia, sentíase tranquila en la intimidad del clown, cuya solicitud, mimosa la hacía pensar en su madre” (268); es así como se concreta la unión del Rip-Rip y Luisa.

Eugenio es un hombre educado en una familia de costumbres burguesas de las cuales se desapega no como consecuencia de un acto de rebeldía sino gracias a su carácter débil y a una nula convicción para enfrentar su realidad. Insatisfecho con su trabajo mal remunerado de empleado de casa de comercio, en un inicio se niega a aceptar los préstamos monetarios ofrecidos por Luisa. Después de renunciar a su empleo, termina aceptando la ayuda y adaptándose fácilmente a su cómoda situación, por consecuencia, Eugenio adopta costumbres de haraganería. En este punto, el narrador de *Pobre clown* cita a los personajes de *Escenas*:

Tres meses después de haber abandonado su empleo en casa de los Sres. Levy, Eugenio seguía buscando un destino, pero ya no con la febril actividad de un principio, sino perezosamente, a la manera de los Rodolfos y de los Marcelos que, en la novela de Murger, se pasaban las tardes en el bulevar San Miguel esperando a la fortuna, y que sólo de vez en cuando preguntaban a un amigo: “—¿La has visto? / —¿A quién? / —A la riqueza / —¿No!?” —Nadie la veía, en efecto (235).

En el párrafo anterior el narrador acentúa sólo el aspecto negativo de los bohemios de Murger para equiparar su situación con la del propio Eugenio, por lo cual es necesario precisar que si bien en principio la comparten, la postura de los protagonistas de *Escenas*, además de formar parte de su estilo de vida bohemio que enfrenta los principios de la clase burguesa, consiste en rechazar un trabajo formal y cotidiano. Así sucede con Rodolphe cuando, gracias a un golpe de suerte, decide abandonar un trabajo encargado por su tío que consiste en la redacción de un *Manual del fumista* a cambio de vivienda, comida y un generoso pago de cien escudos, y por el cual “Rodolphe no tenía dote alguna para ese tipo de literatura” (*Escenas* 107). Por lo tanto, el objetivo principal del bohemio se enfoca en el aspecto artístico e intelectual aunque sin desprenderse de las necesidades cotidianas como lo explica Murger: “desdoblar la forma de ser y llevar en sí a dos seres: el poeta, que sueña continuamente en las altas cimas donde canta el coro de las voces inspiradas, y el hombre, operario de su vida, que sabe amasar el pan cotidiano” (21). Por su parte, Eugenio adopta esta postura por simple comodidad, pues recordemos que es una persona carente de cualquier tipo de convicción. Esta situación se traslada al terreno sentimental, los sentimientos de Eugenio hacia Luisa carecen de autenticidad: “Al hacer la corte a Luisa, su único deseo consistió en tener una querida bonita que fuese a verle de cuando en cuando y que alegrase sus domingos con la frescura de una carcajada idílica” (*Pobre clown* 236).

El motivo de la rebeldía, el enfrentamiento artista-burguesía, lo encontramos matizado en *Pobre clown*; Ernesto del Rocario, propietario de Maravillas, no cumple exactamente con las funciones del burgués, es más bien un empresario que, gracias a su propensión a escatimar los beneficios económicos de su negocio se gana las quejas de sus empleados:

¡Oh, la avaricia de 0 del Rocario! El mismo Rip-Rip y la propia Ofelia, que representaban las columnas de Hércules de su fortuna, temblaban cada quince días al acercarse a la oficina en donde el director hacía sus pagos. Porque ya se sabía: el primero y el dieciséis de cada mes la paloma toscana se convertía en un oso polar, y desde muy tempranito empezaba a pasearse por los corredores del teatro, quejándose de los negocios con las palabras que más bien parecían gruñidos.

Y lo más curioso era que nunca dejaba de pagar.

Rip-Rip decía:

—Paga pero pega (24).

Finalmente, estas protestas no desembocan en una confrontación directa que afecte el desarrollo del relato.

Por último, el motivo de la aristocracia artística es atribuido al protagonista en distintos términos al planteado en *Escenas*.

Cosmopolita y modernista, Rip-Rip unía en sus ejercicios la prodigiosa rapidez de los clowns americanos a la artística elegancia de los payasos franceses. La antigua profesión de gimnasta permitíale ser eléctrico como los Hanlon-Lee y saltar con prodigiosa rapidez entre los obstáculos pintorescos del escenario. Pero también había en él algo de clásico, un eco del Polichinela de Nápoles, un reflejo del blanco Pierrot parisiense, cierto *chic* aristocrático, en fin, que hacía pensar en las figuras de Watteau, en los Giles, en los Leandros y en los Mezzetinos del siglo XVIII. Esos elementos combinados hacían de él una figura originalísima (215).

Rip-Rip reúne una diversidad ecléctica de disciplinas, tanto artísticas como atléticas; por una parte domina las técnicas modernas del clown; por otra todavía quedan en él algunas reminiscencias del dominio de los ejercicios gimnásticos aprendidos en su juventud. Finalmente, su aspecto lo vincula con la tradición pictórica y teatral del XVIII. La suma de estas cualidades le otorgan a Rip-Rip el grado de objeto artístico cuando se presenta sobre el escenario.

1.1.5. Conclusiones

En la trilogía recién comentada, Gómez Carrillo desarrolla dos versiones del tema de la bohemia. En *Bohemia sentimental* se mantienen los motivos del tema propuestos en *Escenas de la vida bohemia* de Murger: los protagonistas son personajes jóvenes masculinos reunidos en torno a un grupo de artistas, mientras los personajes femeninos juegan un papel secundario, pues se encuentran subordinados sentimental e intelectualmente a los masculinos. La primera variante surge en el motivo de la aristocracia artística representada en Luis, en quien la decadencia de su origen aristocrático significa al mismo tiempo la entrada a su educación literaria. Además, el escritor guatemalteco enfatiza el motivo de la rebeldía con la confrontación entre el protagonista, Luciano y su

antagonista, René Durán, desde dos posturas, la ideológica y la sentimental.

En *Del amor, del dolor y del vicio* y *Pobre clown* los motivos sufren cambios sustanciales: en la primera, los personajes se reúnen en torno a un grupo bohemio, el Círculo de los intransigentes. La variante más destacada se concentra en la protagonista de la obra, Liliana, fundadora y mecenas del Círculo de los intransigentes. Ella muestra independencia económica, sexual y sentimental con respecto a Carlos, su subordinado. Margarita es otro personaje que rompe hasta cierto punto con el motivo del personaje masculino dominante, al igual que Liliana con Carlos, se comporta dominante ante Robert, un periodista de carácter débil, sentimentalmente subordinado a Margarita. Las edades de los personajes también manifiestan cambios, mientras las edades de los personajes principales de *Escenas* se encuentran en los 20 años, Liliana es una viuda de 30 años y Robert es un hombre 20 años mayor que la protagonista.

Pobre clown vuelve a presentar otra cofradía de bohemios, los artistas del cabaret Maravillas. De manera opuesta a los personajes de *Escenas*, jóvenes con ambiciones artísticas cuyo genio le hará tomar “por asalto el porvenir” (*Escenas* 27) el personaje principal, Rip-Rip, es un clown en decadencia, cuyos mejores años en el escenario y en la vida fueron interrumpidos por una lesión y una traición amorosa. Rip-Rip vive enamorado de Luisa, una joven bailarina de carácter noble, novia de Eugenio, un joven desempleado. Ofelia, la mujer fatal, es la cantante estrella de Maravillas, su objetivo es seducir a Eugenio con la intención de corromperlo. Los personajes femeninos de *Pobre clown* manifiestan también diferencias respecto a sus correspondientes, de carácter pasivo, de *Escenas*: Luisa es independiente económicamente aunque subordinada sentimentalmente a Eugenio, un hombre carente de convicciones de cualquier índole. Por su parte, Ofelia manifiesta iniciativa ante la indecisión de Eugenio de aceptar una relación con ella. Finalmente, Eugenio se convierte en víctima de una mujer con características físicas y psicológicas atribuibles a personajes masculinos.

1.2. INTERACCIÓN DE LOS CAMPOS SOCIALES EN *BOHEMIA SENTIMENTAL*

1.2.1. Campo de poder y campo artístico

Para Pierre Bourdieu el espacio social está compuesto por una diversidad de campos relacionados entre sí. El campo es una estructura o sistema relativamente autónomo donde los ocupantes (agentes o instituciones) establecen relaciones objetivas a partir de la posición que ocupan y de la representación que tengan de dicha estructura. El campo de poder es considerado el espacio donde se manifiestan las relaciones de fuerza de los agentes o instituciones dueñas del capital gracias al cual pueden ejercer el dominio en los diferentes campos (económico y cultural, principalmente). Por su parte, el campo literario^{VIII} comprende a “los agentes o sistemas de agentes [o] fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (*Campo* 9). Entre el campo de poder y el campo cultural se lleva a cabo una relación de confrontación, en donde el segundo funciona de contrapeso frente al primero ya que es considerado “un modelo económico invertido” (*Las reglas* 320), debido a que manifiesta un desinterés material o económico, su propósito es puramente estético, aunque también con la posibilidad de alcanzar beneficios simbólicos que pueden convertirse en beneficios económicos.

Los campos culturales están subordinados temporalmente a las necesidades de los campos de poder económico y político. De esta relación se desprenden dos principios jerárquicos en disputa, el heterónomo y el autónomo; el primero considera a quienes conservan el dominio del campo económico y político, en el segundo se encuentran quienes conciben el fracaso temporal como una elección y como una manifestación del éxito en cuanto a su compromiso frente al mundo. El estado de la relación de fuerzas entre los dos principios se verifica en el grado de autonomía global adquirido por el campo literario a través del nivel del predominio de sus reglas y sanciones impuesto a los productores de

^{VIII} El término campo literario engloba los campos relacionados con el “arte puro” y la “investigación pura” (*Las reglas* 323) así lo aclara el mismo Bourdieu: “El lector podrá, a lo largo de todo el texto, sustituir *escritor* por *pintor*, *filósofo*, etc., y *literario*, por *artístico*, *filosófico*, *científico*, etc.” (*Las reglas* 318-9).

bienes culturales, específicamente a aquellos más cercanos a quienes ocupan la posición homóloga dentro del campo de poder, es decir a los más expuestos “a las exigencias externas y a los más heterónomos” (322). A su vez, el grado de autonomía del campo de producción cultural depende del nivel de subordinación del principio de jerarquización externa al principio de jerarquización interna, esto significa que a mayor autonomía, mayor es la relación simbólica de fuerzas entre los productores más independientes de la demanda; mientras que la división entre los polos de producción del campo literario, el subcampo de producción restringida y el subcampo de gran producción, es más evidente.

Para el principio de jerarquización externa, también llamado criterio de triunfo personal, considerado como el resultado de los índices de éxito comercial o de notoriedad social, el reconocimiento del gran público concede al artista un nivel de primacía; por otra parte, el grado de consagración interna, definida como el grado de consagración específica, le otorga el reconocimiento de sus colegas, un prestigio que surge gracias al alejamiento de su obra del gran público. La relación de los productores de cultura con el éxito comercial o mundano los divide entre quienes reconocen, aceptan e incluso persiguen esta práctica y quienes la rechazan y defienden el principio de jerarquización autónoma, cuyo “criterio de valoración fundamental [se encuentra en] la oposición entre las obras hechas para el público y las obras que tienen que hacerse su público” (323).

Otras formas de establecer el grado de autonomía del campo cultural son las siguientes: en primer lugar se encuentra el efecto de retraducción o refracción, definido como la capacidad de transformar o transfigurar las influencias o los mandatos externos; después tenemos el nivel de las sanciones negativas otorgadas a las prácticas heterónomas, por ejemplo, el descrédito o la excomunió; por último, el capital simbólico colectivo acumulado a lo largo de las épocas y generaciones, gracias al cual los productores asumen como una obligación o como un derecho ignorar, combatir y confrontar las exigencias impuestas por los poderes temporales “invocando sus principios y sus propias normas” (327).

Las disputas entre los partidarios del “arte puro” y los del “arte burgués” o “comercial”, pueden ser considerados como conflictos de definición, en donde ambos bandos intentan “imponer los límites del campo más propicios a sus intereses” (331). Los representantes del “arte puro” niegan la existencia como artistas a sus antagonistas con el

objetivo de imponer un enfoque legítimo sobre el campo: “la ley fundamental del campo, el principio de visión y de división (*nomos*) que define el campo artístico (etc.) *como tal*, es decir como sede del arte como arte” (331). Bourdieu define esta postura de los artistas “puros” como el “punto de vista fundador” (331) del campo, cuya función es la de una llave que da acceso al mismo campo: la postura o punto de vista de aquellos que tengan la intención de entrar al campo debe coincidir o ser similar a la idea impuesta por los primeros, excluyendo de esa manera a quienes pretenden “reducir los asuntos de arte a asuntos de dinero” (331).

De esta manera, surge otra disputa en el enfrentamiento entre las rivalidades literarias: el de la legitimidad literaria o poder de consagración, que consiste en la autoridad que se tiene para conceder legitimidad tanto a los productores de cultura como a los productos (artistas y obras por ejemplo). En realidad no existe una definición definitiva del artista, lo que existe es una disputa por imponer, acorde con las ideas o con la realidad que se intenta interpretar, un límite “a la población de aquellos que tienen derecho a participar en la lucha por la definición del escritor” (332).

La *illusio*, entendida como la creencia y el interés por las apuestas o envites y por el juego, y como una condición del funcionamiento del juego y al mismo tiempo un producto parcial del mismo juego, es consecuencia de las luchas por el monopolio de la definición del modo de producción legítimo. Cada campo tiene la capacidad de ofrecer a los agentes “una forma legítima de realización de sus deseos, basada en una forma particular de *illusio*” (338); por ejemplo, la forma específica de *illusio* dentro del campo económico está representada en un interés económico en sentido utilitario, es decir la acumulación de beneficios tanto materiales como económicos, considerado como condición y producto “de la emergencia del campo económico que se constituye instituyendo en ley fundamental la búsqueda de la optimización del beneficio monetario” (338).

Dentro del campo literario, la *illusio* se concreta en el valor de la obra de arte otorgado por “el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista” (339). La obra de arte es en sí un objeto simbólico cuyo valor proviene de su reconocimiento y su institución en la sociedad como obra de arte a partir de la opinión de quienes poseen la autoridad “para conocerla y reconocerla” (339) como obra de arte, por lo tanto, la ciencia

de las obras tiene como objetivo tanto la producción material de una obra como la producción de su valor o creencia en el valor de la obra. Además del productor directo de la obra se requiere de la intervención de los agentes e instituciones (críticos, editores, mecenas, academias, jurados, instancias políticas y administrativas relacionadas con el arte, etc.), encargadas de otorgar valor a la obra de arte “a través de la producción de la creencia en el valor de la obra de arte en general y en el valor distintivo de tal o cual obra de arte” (339).

El campo es considerado por Bourdieu como “una red de relaciones objetivas entre posiciones”, cada relación está determinada por su relación objetiva con las distintas posiciones o por un sistema de propiedades pertinentes. A cada posición corresponde una toma de posición (obras artísticas, manifestaciones políticas de diversa índole, etc.), éstas no surgen como un acuerdo objetivo entre las fuerzas en disputa sino a partir de una permanente confrontación entre las fuerzas que componen el campo. Si cada toma de posición adquiere su valor distintivo a partir de una relación negativa con otras tomas de posición, entonces el sentido y el valor de una toma de posición cambia como producto de los cambios efectuados en las opciones y elecciones que se encuentran a disposición de los productores y de los consumidores, aunque la toma de posición permanece intacta. Por ejemplo, Bourdieu propone tres posiciones dentro de la bohemia: “A partir de la década de 1840, el peso del dinero [propicia] la expansión de un arte comercial [...] Frente a este arte ‘burgués’ [surge] la tradición del arte social [...] En contra de uno y otro se define, mediante un doble rechazo, una tercera posición, la del ‘arte por el arte’ ” (113). Las tomas de posición se concentran en la ideología social y política de cada posición dentro de la bohemia, así como en las características literarias de cada una de ellas e incluso en la trayectoria social de sus integrantes. Cada toma de posición adquiere valor gracias a la relación negativa o de oposición con respecto a las otras tomas de posición.

1.2.2. *Bohemia sentimental*

Luciano pertenece al campo artístico. En comparación con Luis y Violeta, sufre una influencia del campo de poder en menor grado. La manifestación de su compromiso con los valores de la bohemia y la crítica a las prácticas mercantiles de Durán y a su postura de

supuesto productor artístico predominan sobre un matizado rechazo a los beneficios económicos y simbólicos que pueda obtener de su relación con el burgués, ubicándose de esa manera dentro del principio autónomo.

A pesar de su origen humilde, Luciano se mantiene firme en su intención de alejarse del campo de poder, en oposición a Violeta, quien cedió su libertad por los beneficios materiales, y de Luis, quien termina aprovechando en mayor medida los beneficios económicos registrados por la venta de la obra de Luciano a Durán. La trayectoria social de Luciano está contenida en una frase del narrador cuando el escritor conoce a Luis: “Luciano, que acababa de llegar de su pueblo y que también era poeta, habíase sentido muy dichoso de encontrar un compañero” (*Bohemia* 21). Al respecto, Bourdieu destaca, como uno de los síntomas de la expansión de bienes culturales, el flujo de un sector importante de población juvenil en situación de pobreza, procedentes de la capital y, sobre todo, de la provincia francesa, en el París decimonónico, cuyo objetivo era “probar suerte en las carreras de escritor o de artista, hasta entonces más estrictamente reservadas a la nobleza o a la burguesía parisina” (*Reglas* 88). Más adelante Luciano corrobora su condición social en una conversación con Violeta: “Una tarde la hizo reír y llorar a un tiempo mismo, refiriéndole la tragicomedia de sus primeras pobrezas, contándole la historia de sus hambres no saciadas, trazándole los itinerarios de sus viajes a las casas de empeño” (73).

El desinterés de Luciano por los bienes materiales se refleja en su rechazo por establecer una relación de intercambio comercial con Durán, negando la venta de su drama al burgués, y en su desapego por el dinero en general. En la primera reunión con Durán, Luciano expresa su rechazo a establecer relación con el campo de poder. El discurso del burgués sobre las condiciones sociales del arte y los valores de la bohemia no logra engañar a Luciano, por el contrario, el bohemio manifiesta una drástica inconformidad por permanecer en la casa de Durán: “Si no fuese porque tengo hambre —pensaba—, me marcharía más corriendo que andando” (10). A lo que se añade su negativa de vender su obra dramática a Durán, a pesar de un pago de mil francos y de los beneficios económicos producto de las representaciones de la obra prometidos por Durán a Luciano, la cual cede sólo ante la intervención de su amigo.

Luciano persigue dos objetivos dentro de la novela como forma de confrontación con el campo de poder. El primero de ellos es el amor de Violeta y se desarrolla a través del

nivel de la ficción con el drama de Luciano y la pantomima de Luis. Debido a un prejuicio de clase, Luciano decide mantenerse alejado de Violeta en el plano de la realidad. Cuando Luciano conoce a la actriz, su relación con Durán le hace inferir una posición social similar a la de Durán, por consecuencia, una sensibilidad y carácter superficiales: “Es muy bonita. ¡Lástima que esté tan mal educada y que sea la mujer de este bárbaro!” (11). En los encuentros sucesivos de ambos personajes, Luciano interpone entre ellos un prejuicio de clase lo que lo lleva a considerarla una persona solemne, incapaz de expresar sus verdaderas emociones ante él, al grado de cuestionar la decisión de haber sido escogida como la protagonista de su drama vendido a Durán.

La relación de Luciano y Violeta se desarrolla en un contexto alternativo al de la realidad: el nivel de la representación teatral. Debido a la inseguridad con la que Luciano enfrenta su relación con ella, son recurrentes las expresiones en donde manifiesta desconfianza en torno al carácter de Violeta. Por ejemplo, en un diálogo donde ella pregunta a Luciano por qué no ha ido a verla, el escritor responde: “—No; pero tengo miedo de incendiarme yo mismo. Cuando una mujer me gusta mucho, comienzo por huir de ella” (32). Igualmente, en una discusión sobre qué artista considera Luciano capaz de poder retratar el carácter de Violeta, éste responde: “—Yo también preferiría verla a usted retratada por Lenoir que por Mucha. Este último es muy atormentado, muy ondulado, muy felino, mientras que el otro es enteramente hierático... como usted” (60-1).

La incapacidad de relacionarse con Violeta en el plano de la realidad contrasta con su actitud dentro del plano de la ficción. Dentro de las formas de alcanzar autonomía frente al campo de poder, Bourdieu propone la de transformar o transfigurar influencias o mandatos externos. En este sentido, Luciano aprovecha su drama cedido a Durán para expresar sin ningún impedimento sus sentimientos hacia Violeta. Así, Luciano retrata, al igual que Luis con su pantomima, el estado de la relación con la actriz: el triángulo amoroso Luciano-Violeta-Durán representado en los personajes del drama como Él-Ella (Laura)-el Otro. Después del ensayo, protagonizado por Luciano y Violeta, la actriz es capaz de reconocer sus sentimientos afectivos hacia el escritor: “las palabras de su papel le quemaban los labios [a Violeta] con su fuego malsano de moderno cantar de los cantares” (50). El detonante definitivo del sentimiento amoroso ocurre después de la pantomima de Luis, en una escena de celos de Violeta al saber que Luciano visitará a Matilde, antigua

amante de Luciano y excompañera de ella, en el hospital. Más tarde, bajo la influencia de las secuelas emocionales producidas por las obras de Luciano y Luis, Violeta decide abandonar su vida privilegiada con Durán e irse a vivir con Luciano, a la *rue Lhomont*, ubicada “en un barrio perdido del París antiguo” (93).

El segundo objetivo de Luciano es a largo plazo; se concentra en la consagración dentro del campo artístico que tendrá su punto culminante en el porvenir. En su visita a la casa de Durán, Luciano admite que aceptaría 12 horas de trabajo diario escribiendo para un periódico después de escuchar al burgués hablar sobre el monto que ganan los escritores destacados de la época con su trabajo:

Luciano oía esas cifras con verdadero respeto, pensando en lo dichoso que él sería si un periódico cualquiera le asegurase la más humilde de las existencias a cambio de 12 horas de trabajo diario. ¡Vivir de su literatura! Lo deseaba con tal ardor, que ni siquiera se atrevía a esperarlo. ¡Vivir de sus libros, de sus artículos, de sus poemas, de sus comedias! ¡Escribir día y noche, y luego comer! ¡Hacerse una reputación modesta y saber que su nombre no era ignorado por completo!... ¡Ilusiones!... ¡Rosadas ilusiones!... ¡Ilusiones tristísimas, por lo lejanas! (12).

El fin de Luciano no es conseguir únicamente un trabajo que le reporte ganancias económicas, sino difundir su obra en el campo de poder para someter su obra al escrutinio de personajes con la autoridad para valorarla. Si bien su objetivo no se concreta al final de la novela, se dan indicios de que su condición laboral comienza a cambiar favorablemente y de manera independiente a la influencia de Durán y a la ayuda que Violeta insiste en brindarle en diversas ocasiones para contactarlo con el editor de un periódico importante. En el capítulo XIII, Luciano organiza su agenda del día siguiente, en la cual se enlista, además de ir a visitar a Matilde al hospital y de acudir a una cita con Javier Blemont, un poeta miembro de la bohemia con poca participación en la novela, para hablar sobre la venta de sus *Poemas primitivos* al editor Hachette, una cita con un actor para modificarle una escena y una visita al diario “*Gil Blas* a tratar de colocar un artículo” (77).

René Durán es el representante del campo del poder y cumple la función de mecenas de Luciano, Luis y Violeta. Durán no es un benefactor convencional, su función no se limita a ejercer un dominio directo sobre los integrantes del campo literario a través de “los beneficios materiales o simbólicos que [está capacitado] para repartir: pensiones, acceso a la posibilidad de ser representado en los teatros, en las salas de conciertos [etc.]”,

(*Reglas* 82), y aprovechar esta relación para beneficiarse con bienes simbólicos representados por la consagración y la legitimación de los artistas. Su objetivo real radica en trasladarse del campo de poder al campo literario, a pesar de su falta de talento y recurriendo a su poder económico, por medio del intercambio comercial para erigirse, de manera ilegítima, como un productor de arte.

Durante la primera reunión con los bohemios, Luciano advierte la ostentación y el mal gusto en la decoración del hogar de Durán, características de la burguesía: la acumulación de objetos de arte sin criterio estético. Asimismo, Durán se presenta con la máscara de artista expresando sus opiniones sobre la situación del artista en un contexto burgués y destacando la obligación del bohemio para superar dichos obstáculos:

—Nosotros, los artistas —decía—, tenemos el deber sagrado de no escuchar los consejos embrutecedores que nos da la burguesía. Mirando siempre hacia adelante, encontramos nuestra ruta de Damasco en la contemplación de nuestros ensueños espléndidos de bohemia (*Bohemia* 9).

Mientras Luciano comprende inmediatamente la falsedad de las afirmaciones de Durán, Luis decide entablar conversación con él en un tono serio y contesta siguiendo el tema establecido por el burgués. La respuesta de Luis fortalece la confianza de Durán para proseguir con la exposición de sus falsas ideas:

—Lo único que nos consuela de los sinsabores múltiples de la vida —decía— es la estimación de los cerebros nobles y el cariño fraternal de los corazones elegidos. Si no dispusiéramos de esos consuelos y de los goces infinitos que la concepción artística produce, más nos valiera renunciar francamente a la existencia y refugiarnos por nuestra propia voluntad en el mundo misterioso de la muerte. Sacar el pan del tintero es siempre arduo, y cuando ese pan no viene endulzado por las delicias del compañerismo y de la general estima, resulta más amargo que el clásico pan del destierro.

René Durán tenía la inocente locura de querer hacer creer que vivía de su trabajo. Increpaba a los editores por lo mal que pagaban, y quejándose amargamente de lo mucho que era necesario producir para vivir con modestia (11).

En la cita anterior, además de insistir sobre las condiciones sociales adversas del bohemio dentro de un contexto burgués, Durán se apropia, con un supuesto conocimiento sobre el asunto, de dos valores de la bohemia: la fraternidad entre artistas y la creación artística, opuestos a su individualidad y a su falta de talento.

Un ejemplo del doble discurso de Durán lo encontramos precisamente después de la

primera reunión entre el burgués y los bohemios: Durán pregunta a Luis sobre “las cualidades intelectuales” de su amigo para encargarle una obra dramática que publicará con su propia firma, además de respaldar el talento de Luciano, Luis asegura a Durán que él se encargará de convencer a su amigo del intercambio y de paso no pierde oportunidad para lucrar con la generosidad económica de Durán. De esta manera se pone en evidencia que las aspiraciones de Durán de triunfar en el campo literario están respaldadas por un intercambio comercial.

Otro ejemplo de la conducta de Durán que desmiente su falso compromiso con el campo literario lo tenemos en el cuestionamiento del mecenas al talento de Violeta cuando la actriz le confiesa sus aspiraciones artísticas:

—Eres tan linda, que puedes llegar a millonaria —le dijo René.

Y ella contestó:

—Lo que quiero ser es actriz.

—¿Tienes acaso talento?

—Es lo único que tengo. [...]

Y esa “frase” fue pronunciada con tanta sencillez, con tanta convicción, con tanta confianza, que René no pudo dudar de que su querida poseía en el más alto grado el genio teatral, que a él se le antojaba un genio de segundo orden, juzgándolo como autor dramático.

Sin embargo, para afirmar más aún su superioridad de gran artista, decíale a menudo:

—Tu belleza vale más que tu genio (16).

Confrontando lo expresado por Durán en el fragmento de diálogo con Violeta con las ideas de Luciano expuestas en el siguiente párrafo, encontraremos concepciones opuestas con respecto al concepto del cuerpo femenino:

—La vida de esas pobres muchachas es terrible [comenta Luciano].

—Tan terrible como la nuestra.

—Es verdad y por eso las consideramos cual si fuesen nuestras hermanas... Viven igual que nosotros, vendiendo belleza, haciendo sentir, excitando los sentidos. Sus cuerpos proporcionan tantas sensaciones estéticas como nuestros libros, y tienen la ventaja de producir las directamente. Nosotros escribimos todo un poema para hacer ver un torso desnudo y causar placer; ellas no tienen más que desabrocharse, para obtener el mismo efecto. Los escultores se matan tratando de dar vida a un cuerpo de mujer, y cuando lo consiguen, sus obras se exponen en los jardines y en los museos, con objeto de que el público se deleite. Las mujeres bonitas podrían causar igual deleite desnudándose sencillamente en el Louvre o en

el Luxemburgo (44).

Si bien ambos comentarios se concentran en la belleza física de Violeta, la diferencia radica en que, por una parte, René separa el valor del talento artístico de la actriz y lo subordina a su belleza física, teniendo como fundamento una supuesta autoridad para legitimar su erróneo criterio sobre las virtudes de Violeta en el escenario. Por otra parte, además de vincularlo con sus compañeras desde una perspectiva social, la opinión de Luciano concibe el cuerpo de ellas como generador de sensaciones estéticas en el espectador, similar a las que produce un objeto artístico. Por lo tanto, Luciano manifiesta una auténtica sensibilidad artística y un verdadero espíritu fraternal contrastante con la falsa posición de productor de arte de Durán y con su individualismo.

Luis se comporta como un personaje ambiguo en distintos niveles. La primera característica destacable es su trayectoria social: un personaje de origen aristocrático en decadencia. Su linaje lo vincula con la clase antiguamente privilegiada, gracias a ella pudo conseguir cierto grado de educación oficial aunque su condición actual de miseria material lo equipara a sus compañeros: Luciano, originario de la provincia francesa, y Violeta, proveniente de una familia pobre: “la Cancillería de la Legión de Honor habíale educado [a Luis], es decir, habíale hecho bachiller y luego le había dejado en la calle con la cabeza llena de versos clásicos y el alma repleta de anhelos” (20).

De acuerdo con Bourdieu, la trayectoria social de Baudelaire determina su posición dentro del campo literario. El padrastro de Baudelaire reprueba su decisión de dedicarse a las artes imponiéndole de esa manera “el estigma de los excluidos” (*Reglas* 137, nota 1). Así, la ruptura familiar cimienta su relación conflictiva con la sociedad: “la del excluido obligado a excluir, mediante una ruptura permanente, lo que le excluye” (137, nota 1). Siguiendo el ejemplo propuesto por el teórico francés, la trayectoria social ambivalente de Luis determina las características de su posición dentro del desarrollo de la novela, en primer lugar, se comporta como un agente influido por las exigencias externas, ya que cumple el papel de intermediario entre el campo de poder y el campo artístico: gracias a la insistencia de Luis y a la amistad que les une, Luciano decide vender su drama a Durán. Al mismo tiempo, Luis utiliza los beneficios de las relaciones con el campo de poder a su favor: los mil francos percibidos por su amigo por la venta de su obra a Durán, otorgados a Luis en calidad de administrador, los invierte en el estreno de su propia pantomima.

En segundo lugar, el papel de Luis no se limita a actuar bajo la influencia del campo de poder, el grado de ruptura con la influencia externa lo encontramos en diversos momentos, por ejemplo, al inicio de la novela Luis invita a su amigo a comer gratis a la casa de Durán. Antes de entrar Luis advierte a Luciano los aspectos que caracterizarán la relación entre los integrantes de ambos campos: un interés por beneficiarse de un bien económico y material por parte de los bohemios y la necesidad de adquirir un bien simbólico por parte del agente del campo de poder:

—¡Eureka! Esta tarde vamos a comer como príncipes, en esa casa que está ahí en la esquina. ¿Tienes apetito? Vamos a comer, te digo. Mira la casa: en ella vive un millonario, amigo mío, que almuerza todas las mañanas, y que cena todas las noches, y que dispone siempre de un portamonedas lleno de piezas de oro, y que es muy tonto...

Luciano escuchaba a su amigo como quien oye un cuento de hadas.

Luis continuó:

—¡Oh, muy tonto, muy tonto! ¡Pero tan rico! Figúrate que hace apenas dos meses me dio 20 duros por un soneto que luego he visto publicado con su firma en varias revistas. Tú debes de conocerle: se llama René Durán, y compra versos... ¿No subes?... ¡La sopa está servida, caballero! (*Bohemia* 8).

La postura de Luis se repite en el momento en que le comenta a Luciano el verdadero objetivo de Durán con respecto a la venta de su drama, en donde vuelve a manifestar, sin llegar todavía a un nivel de denuncia o de sanción, ser consciente del verdadero interés de Durán: “Lo que a él le interesa es la fama; quiere que los periódicos hablen de él; quiere ser autor dramático... ¿Te decides?” (26).

Luis se desmarca de la influencia del principio heterónimo y adopta los valores del principio autónomo al evocar a los precursores de la pantomima, el capital simbólico acumulado, una forma de conservar la autonomía frente al campo de poder, y manifestar su compromiso de continuar con el legado de un género antiguo: “Los antiguos la estimaron más que la tragedia. En el siglo v antes de nuestro señor Jesucristo, un contemporáneo de Aristófanes, llamado Sofrón, echó de ver que el público de Atenas no podía o no quería oír sus versos y se decidió a no presentar ante él sino escenas mudas explicadas por los coros. / Yo quiero continuar la obra de aquel señor” (39).

La confrontación del bohemio con el campo de poder se concreta al trasladar el triángulo amoroso Luciano-Violeta-Durán al nivel de la ficción dentro de su pantomima, representados en los personajes de Pierrot, Colombina y el marqués respectivamente: “El

héroe es Pierrot y la heroína Colombina. Ambos se adoran, pero el amor que los atrae y que los une, no es nunca un amor sencillo” (40). Luis propone dos versiones de su obra, en la primera, un bosquejo de la versión definitiva comentada únicamente a Luciano: Colombina rechaza las monedas que le ofrecen los hombres a cambio de su amor demostrando fidelidad a Pierrot. Más tarde, la unión de Pierrot y Colombina se interrumpe en el momento mismo del casamiento cuando “baja la Luna a quejarse del olvido de Pierrot... Baja la Luna. Y Colombina, tristemente, se echa a llorar y sus lágrimas forman un lago en el cual se refleja la imagen de su rival...” (41). La versión definitiva guarda mayor similitud a la situación real: Colombina es una mujer ambiciosa que rechaza el amor de Pierrot por la compañía de un personaje que puede considerarse perteneciente al campo de poder: un marqués; como consecuencia, Pierrot termina batiéndose en duelo y perdiendo, con un enemigo invisible, el amor de Colombina, tras lo cual, Colombina sufre por la condición física de Pierrot.

La obra de Luis también afecta al grupo de los bohemios. A su llegada al estreno de la obra de Luis, Violeta comenta a Luciano que en el pasado ella había sido modelo, igual que Sonia, la compañera de Luis que representó el papel de Colombina en la pantomima, a partir de este momento Luciano prescinde de sus prejuicios de clase al entender que comparte con Violeta su trayectoria social, deja de enjuiciarla como una mujer frívola y comprende la sumisión de Violeta hacia Durán; por otra parte, su confesión le permite a Violeta acercarse sentimentalmente a Luciano:

Desde que su amiga le había confiado su antigua profesión de modelo, Luciano sentía por ella un cariño casi compasivo. Sin saber por qué, la estimaba menos y la quería más. Ya no veía en ella frialdad ninguna, sino una gran melancolía y una resignación silenciosa, que la obligaba a tolerar a René para no perder su posición y su tranquilidad...

Violeta, a su vez, comprendía que, al revelar su antiguo oficio y sus antiguas relaciones, había entregado algo de ella misma a su compañero de esa noche; y, resignada, decía mentalmente que nadie hubiera podido merecer más que Gramont, su cariño y su confianza (68-9).

El estreno de la pantomima representa también la consolidación de Luis como artista. El papel ambiguo que hasta este momento había desempeñado en la novela, susceptible de denuncia o sanción según la perspectiva del campo artístico, se consagra dentro del mismo

campo a través de la legitimidad otorgada por sus colegas: tras el primer acto de la pantomima, Luciano se encuentra con Javier Blemont, un poeta amigo de Luciano y Luis, quien se encuentra allí para reconocer, junto con los demás integrantes de la bohemia, personajes apenas mencionados en la novela, el talento de Luis: “Su deseo [de Blemont] era aplaudir a Luis... allí estaban todos los amigos... Y todos muy contentos... muy entusiastas... Pierrot tenía genio... Le harían una ovación al final” (64).

Otra integrante de la bohemia que alcanza su consolidación dentro del campo artístico con la obra de Luis es Sonia, personaje de limitada participación en la novela, amante de Luis y excompañera de Violeta en su etapa de modelo, quien representa a Colombina en la pantomima. Una vez finalizada la obra se lleva a cabo una conversación en la cual después de las felicitaciones de Violeta a Sonia por su desempeño en la pantomima, ésta, además de reiterar su emoción por el reconocimiento de Violeta, equipara su talento con el de su compañera, de quien se expresa como una figura consagrada dentro del ambiente teatral, por lo tanto, un agente con la capacidad para otorgar legitimidad dentro del campo artístico:

Sonia estaba radiante de alegría con su primer triunfo, obtenido en un teatro verdadero, ante un gran público. Sus éxitos anteriores, en el Concierto de los Decadentes, parecíanle puras niñerías. Lo que deseaba ahora era seguir siendo aplaudida al lado de Pierrot por todo el París artístico de los extremos del *boulevard*.

Violeta le hizo muchos elogios.

—¿De veras, te gusto?

Sus ojos negros indicaban la satisfacción orgullosa de su alma. Creíase una gran actriz, y la misma Violeta, en quien antes había visto una mujer superior a quien ni siquiera tenía derecho de envidiar, aparecióle como una compañera suya, ni más ni menos grande que ella (67-8).

De esta manera, la pantomima de Luis funciona como una de las formas de conservación de la autonomía propuestas por Bourdieu: la de transformar o transfigurar las influencias o mandatos externos o del campo de poder, pues se puede considerar que a través de su obra, estrenada gracias al dinero producto de su rol de intermediario entre Luciano y Durán, además de denunciar y sancionar, en el terreno de la ficción, la relación de Violeta y Durán con el abatimiento de Pierrot y el sufrimiento de Colombina, también produce la consolidación de los integrantes del grupo bohemio en el aspecto sentimental y en el

artístico

Violeta es una joven de origen humilde, de niña mostró afición por la literatura y un precoz carácter seductor, sus lecturas determinaron sus aspiraciones artísticas. Influida por una necesidad de libertad, un día decidió escapar, muy joven, con un estudiante de derecho rebelándose de esa manera a los consejos de sus padres quienes le sugerían esperar a un pretendiente que le ofreciera una vida estable. Después de vivir dos meses con su primer compañero, Violeta se trasladó al Barrio Latino, en donde ejerció como modelo y prostituta.

Lo que destaca de la biografía de Violeta es la condición social en la que se encuentra tras abandonar el hogar paterno, en ésta Gómez Carrillo reproduce el contexto real de las actrices de la época. La frase de Luciano referente a Matilde, su excompañera enferma e internada en el hospital parisino Hôtel-Dieu: “las consideramos cual si fuesen nuestras hermanas” (44), alude tanto a los paralelismos artísticos, ya analizados en la página XLVI, como a los sociales establecidos entre los bohemios y sus compañeras. En cuanto a la situación social, Hemmings explica que en el siglo XIX la profesión actoral representaba un estigma en algunos sectores de la sociedad europea debido a la relación existente entre el oficio de actor y el concepto de libertinaje e irrejería, lo cual fomentaba la idea de una actividad deshonrosa. En estas condiciones adversas, los actores llegaban incluso a recibir un trato de parias, por ejemplo, en París “there were certain private institutions, tennis clubs or the clubs for the devotees of clay pigeon shooting, where an actor would be refused admittance even as guest of one of the members” [Había ciertas instituciones privadas, clubes de tenis o para los devotos del Clay Pigeon Shooting, donde se le podía rechazar la admisión a un actor incluso como invitado de uno de sus miembros] (Hemmings 144).

Dentro de la empresa teatral, la actriz tendía una red de vínculos sociales que le permitían gozar de ciertos beneficios de diversa índole. Uno de ellos se concentraba en la figura del protector, un personaje ligado a la actriz sobre todo por un interés económico por encima del sentimental o el afectivo. En *Bohemia sentimental*, René Durán cumple con las características del protector según las describe Hemmings: un hombre maduro sin ningún compromiso matrimonial y con un puesto destacado dentro del campo de poder (banquero, militar, empresario, etc.), aspecto fundamental este último, con el cual se logra satisfacer

las necesidades materiales de la protegida.

El desinterés sentimental y el de seguridad material se manifiestan en Violeta a través de la siguiente cita donde el narrador explica las razones por las cuales decidió vivir con Durán: “Cuando René le ofreció llevarla a su casa y hacerla entrar en un teatro, aceptó con entusiasmo pero sin extrañeza, como si la casualidad que iba a proporcionarle los medios de realizar su ensueño, no fuese más que el pago de una deuda que para con ella había contraído la vida” (16). Por su parte, Durán asume una postura similar de desinterés sentimental al valorar a Violeta como un simple objeto sexual por encima de su talento actoral: “¿Tienes acaso talento?” (16), cuestiona el burgués a Violeta cuando ella expresa sus aspiraciones teatrales; “—Es lo único que tengo” (16), responde Violeta ratificando sus convicciones artísticas, a lo que Durán replica ofreciendo una valoración según su falso criterio de dramaturgo: “—Tu belleza vale más que tu genio” (16).

Así, la carrera artística y la situación social de Violeta quedan subordinadas a la influencia de Durán, ubicando a la actriz dentro del nivel de jerarquía heterónoma, el agente del campo artístico que recibe una mayor influencia del campo de poder. Lo anterior se puede constatar en la primera parte de la obra, en este caso Violeta hace una defensa de Durán frente a las críticas de Luciano después de su primer encuentro: “—Lo que me parece es que usted es digna de mejor suerte. Su marido es algo solemne para cultivar violetas. / —¡Murmurador!... Es un hombre bueno..” (13).

La subordinación de Violeta hacia Durán decae paulatinamente, primero, el trato de indiferencia recibido por Violeta por parte de su protector produce en ella una crisis nerviosa y un estado de melancolía en el cual la actriz termina confrontando el valor de la libertad contra el beneficio de los bienes materiales; finalmente, el ensayo del drama de Luciano protagonizado por el propio autor y la actriz, y la representación de la pantomima de Luis a la cual Violeta y Luciano asisten como espectadores, desembocan en la autoidentificación de los sentimientos amorosos de Violeta hacia el bohemio, en el rompimiento definitivo de Violeta con Durán y su decisión de vivir con Luciano.

1.2.3. Comentario a las variantes de la primera edición

Los fragmentos eliminados en la edición de *Bohemia sentimental* de Mundo Latino

(1920) referentes a Luciano enfatizan su situación de miseria material y fijan un vínculo sentimental diferente al de Violeta, no amoroso, sino familiar. En el segundo capítulo de la edición de Guatemala (1899), Luciano contempla una carta de su madre hallada sobre una mesa, entre sus últimos poemas escritos. La misiva, además de vínculo sentimental, funciona como un recordatorio de la dura situación económica por la que él mismo ha optado, ignorando los prácticos consejos brindados por su familia en cuanto al oficio que una persona de su edad debe elegir: “Gramont no recibía sin cierta congoja las cartas de su familia. Antes de abrirlas, ya adivinaba lo que decían. Decían ‘hijito de mi alma...’, decían ‘que los tiempos eran cada vez más difíciles...’, decían ‘que era necesario pensar en el porvenir, y que los poetas se morían de hambre’ ” (100). Para disminuir las preocupaciones familiares, Luciano se ve obligado a mentir sobre sus dificultades financieras y acerca de su frustración por no encontrar una oportunidad para despuntar en el terreno artístico. El lazo afectivo no se desarrolla en los capítulos siguientes de la novela dejando a Violeta como único vínculo sentimental.

En la versión de Mundo Latino, la postura crítica de Luciano hacia las prácticas mercantiles de Durán predomina sobre cualquier interés material o simbólico, en los fragmentos donde se habla de la relación del bohemio con Durán se matizan los intereses de Luciano, dándole mayor prioridad a aspectos distintos al pragmatismo que pone en práctica al conocer el interés del burgués por su obra. Por ejemplo, cuando decide vender su drama a Durán, Luciano justifica su decisión como una muestra de amistad y complacencia hacia su amigo Luis: “—Aquí está: te lo regalo; tú cobrarás el dinero y me darás de comer durante algún tiempo. Te doy mi palabra de que si me decido, es por ti, por no hacerte correr más de casa de Durán a mi casa, porque logres, al fin, beberte todo un café y comerte un restaurante entero” (27). En otro ejemplo, el narrador omite los rendimientos económicos y simbólicos extraídos de su relación con René, explicando su acercamiento con éste como una cuestión de cordialidad: “¡Pobre René! Luciano era muy amable con él, le corregía sus escritos, le hacía sonetos y le acompañaba a las redacciones”, (86). En la edición de Guatemala, el infortunio con los editores con los cuales se ha entrevistado Luciano para conseguir la publicación de un libro de su autoría le hace considerar, de manera explícita, la propuesta de vender una obra a Durán para comenzar a destacar, bajo la protección del burgués, dentro del ámbito artístico: “Para darse a conocer, no encontraba

sino un medio: seguir los consejos de Luis; permitir que René Durán firmase con él una de sus comedias; dar, a un señor ridículo, la mitad de su trabajo en cambio de un poco de protección: someterse, en suma, y comenzar a ser algo comerciante” (101). En la variante señalada, la integridad del artista autónomo se muestra vacilante, acercándolo al principio de la jerarquía heterónoma.

El descontento de Violeta hacia Durán en la versión de Mundo Latino se genera principalmente por un desacuerdo afectivo y sexual, la confrontación artista-burguesía entre ambos personajes no es determinante en su relación. Las diferencias en torno a la sensibilidad artística entre ambos no son descartadas pero se limitan a un desacuerdo subordinado al asunto emocional. El momento de su enfrentamiento ocurre cuando Durán pondera la belleza física de Violeta en detrimento de su talento actoral, el cual René considera “un genio de segundo orden” (16). La opinión de René no afecta la convicción de la actriz, incluso Violeta interpreta con ironía las palabras de su protegido.

En la versión de Guatemala, el enfrentamiento entre el espíritu artístico de Violeta frente al envanecimiento de Durán tiene mayor profundidad. Cuando despierta por primera vez en la casa de éste, cuestiona el mal gusto con el que está decorado el lugar y demanda un cambio inmediato en el espacio “para que no parezca que vivimos en un cuarto de notario” (103). Las palabras de Violeta pegan en el orgullo de Durán, pues la calidad de la decoración está aprobada, según el burgués, por un infalible “sistema especialísimo de estética invariable” (103). Tras la rotunda negativa del burgués a la propuesta de su compañera, la reacción de ésta es tomar conciencia de su situación con Durán:

“Es un burgués”, pensó. Sus pupilas indicaron el desprecio que un hombre tan vulgar en sus gustos la inspiraba. Que se quedara todo así, perfectamente; a ella ¿qué le importaba? ¿Acaso había entrado en esa casa para hacerse un nido? ¿Acaso iba a vivir allí siempre? Lo que la importaba era que René la hiciese admitir en un teatro, que la comprase trajes, que la pusiese profesores, que la ayudara, en una palabra, a llegar a la Gloria. Lo que la interesaba, en él, era el dinero y la influencia (103).

El párrafo anterior refleja dos aspectos en torno a Violeta, en primer lugar, se encuentra su posición artística: el rechazo a una persona que, de manera similar a Luciano, considera inferior en cuanto a la sensibilidad artística; en segundo lugar, acata la decisión de Durán, la influencia de la jerarquía heterónoma, en beneficio de carrera artística, característica

similar a la postura ambigua de Luis. La discusión por un asunto frívolo es la consecuencia del choque de dos sensibilidades opuestas, la del espíritu superficial del burgués frente al artístico de Violeta: “los principios del hombre vanidoso chocaban con los principios de la mujer artista. Él era serio; ella era ligera; él tenía opiniones; ella no tenía más que fantasías; él amaba el silencio; ella vivía enamorada de la actividad. Únicamente en lo relativo a literatura, se sentían de acuerdo: ambos eran “literarios”, ella por instinto y él por vanidad” (103).

Los matices ideológicos que introduce Gómez Carrillo entre Violeta y René no sólo se concretan en los cambios más visibles (párrafos o capítulos completos suprimidos), también se hallan en fragmentos menos evidentes, por ejemplo, en el inicio del capítulo IX de *Mundo Latino* leemos: “Después de sufrir durante algunos días de su crisis moral, Violeta fue recobrando, poco a poco, con lentitudes melancólicas de convaleciente, su carácter suave [artístico en la edición de Guatemala] y su humor agradable”. La versión modificada del fragmento anterior se enfoca en la personalidad de la actriz y descarta el vínculo con su posición artística.

1.2.4. Conclusiones

En la red de relaciones establecida dentro del espacio social de *Bohemia sentimental* los personajes pertenecientes al campo literario, Luciano, Luis y Violeta, muestran diferentes grados de subordinación en cuanto a su relación con el representante del campo de poder, René Durán.

Las aspiraciones de pertenecer al campo literario de René Durán lo llevan a tomar una posición de falso escritor cuyo objetivo es alcanzar la consolidación dentro del campo artístico. Durán mantiene tres niveles de influencia sobre los bohemios: Luis funge como intermediario entre Luciano y el burgués, por lo tanto, con Luciano logra crear una relación indirecta. Durán aprovecha la condición social y la de género de Violeta para ejercer sobre ella una influencia más marcada.

Luciano es el productor artístico que manifiesta un mayor grado de autonomía dentro de la red, su compromiso legítimo con el arte y con los valores de la bohemia determinan su rechazo a los beneficios económicos y materiales ofrecidos por Durán. El

nivel de la ficción es el terreno donde Luciano logra consolidar su autonomía, tanto ideológica como sentimental, con respecto al campo de poder.

Violeta está determinada por su trayectoria social. El origen humilde de la actriz la orilla a subordinarse económica y artísticamente a Durán, la relación con el burgués significa también la pérdida de su independencia o, en términos de Bourdieu, someterse a una influencia mayor del principio heterónimo. Al igual que Luciano, la actriz se aísla en el espacio de la ficción para desarrollar y resolver el conflicto sentimental originado por su relación con el bohemio, aunque esto signifique dejar de lado su carrera artística.

Luis es ambiguo, su trayectoria social, la inestable suerte de su linaje que termina instándolo dentro del campo literario, determina su relación con los campos de poder y artístico. Como explica Bourdieu: “Estos ‘burgueses sin un real’ [...] están de alguna manera ajustados de antemano, en su habitus doble o dividido, a una posición en falso, la de los dominados entre los dominantes, que les condena a una especie de indeterminación objetiva, por lo tanto subjetiva, nunca tan manifiesta como en las fluctuaciones simultáneas o sucesivas de sus relaciones con los poderes” (*Reglas* 93). Así, los actos de Luis benefician de diversa manera los niveles de relación a los cuales está vinculado: convence a su amigo de vender una obra dramática a Durán que le servirá para alcanzar el bien simbólico de la consolidación dentro del campo de poder; obtiene beneficios económicos útiles para montar una pantomima de su autoría; finalmente, su pantomima influye de manera determinante en la consagración, artística y sentimental, del grupo bohemio, en este sentido se puede considerar a la pantomima como una “estrategia de subversión”, pues a través de ellas se alcanza “una transformación de las relaciones entre el campo intelectual y el campo de poder” (*Reglas* 347).

Las variantes de la primera edición brindan al personaje de Luciano una mayor vacilación con respecto a su relación con René Durán. Su postura de artista “puro” es puesta en duda cuando existe un segundo vínculo sentimental, un aspecto que no tiene un mayor desarrollo a lo largo de la novela. En este caso, Luciano se acerca a la versión del bohemio interpretada por su amigo Luis, un personaje consciente de los beneficios económicos y simbólicos que representa aceptar la oferta de Durán. En la primera edición de *Bohemia sentimental*, el conflicto entre Violeta y Durán rebasa el aspecto afectivo y se desplaza al ideológico, enfatizando la confrontación artista-burguesía.

2. BOHEMIA SENTIMENTAL.
EDICIÓN CRÍTICA Y ANOTADA

2.1. HISTORIA DEL TEXTO Y CRITERIOS DE EDICIÓN

Bohemia sentimental se publicó por primera vez en 1899 en tres distintas ediciones:

1. *Bohemia sentimental*. Guatemala: Imprenta A. Síguere y Cía.
2. *Bohemia sentimental*. París: La Campaña.
3. *Boheme sentimental*. París: *Gil Blas*, traducción al francés.

Un año más tarde fue publicado en Barcelona por Ramón Sopena editor, Colección Regente; posteriormente, en París por Librería Americana, edición de la viuda de Charles Bouret, 1902, 1906 y 1911. Fue incluida también en dos ocasiones como parte del volumen de novelas cortas *Tres novelas inmorales*: Cosmópolis, Madrid, 1919 y en el tomo V de las *Obras Completas* de Enrique Gómez Carrillo, Madrid, Mundo Latino, 1920. En 1901 se publica una reedición de la traducción al francés de *Gil Blas* y una versión al portugués: *Bohémia sentimental*, Lisboa, Río de Janeiro, A. Editora, 1909, traducción de Ribeiro de Carvalho.

Para la presente edición crítica tuve acceso a cinco de las ediciones mencionadas en la historia del texto: Imprenta A. Síguere y Cía., 1899; Ramón Sopena, 1900; Librería Americana, (1902 y 1911); y Mundo Latino, 1920. Para el establecimiento del texto base se tomó la edición de 1920, la última autorizada por Gómez Carrillo. En cuanto al establecimiento de las variantes, confronté esta última edición con la de 1899, las restantes no fueron consideradas dentro de este rubro ya que su cotejo con la edición de 1899 no arrojó cambios significativos en la novela, salvo algunas erratas.

Las variantes de esta edición se presentan en notas a final de texto agrupadas por capítulo, las llamadas se consignan en el lugar correspondiente de la variante en voladita y número arábigo, debido al número de modificaciones al texto original la numeración de las notas de variantes reinicia en cada capítulo. El formato de las notas de variantes es el siguiente: año de la edición confrontada (1899), tipo de variante en cursivas (*incluye*, cuando se ha eliminado algún elemento de la versión de 1899; *no incluye*, cuando se ha añadido algún elemento en la edición de 1920); cuando la variante es un reemplazo se

consigna de la siguiente manera: año (1899), elemento reemplazado, preposición *por* (en cursiva) y finalmente elemento que reemplaza.

A continuación, se exponen los cambios estructurales más importantes en cuanto a la eliminación de párrafos y capítulos y los cambios de numeración capitular realizados en las distintas ediciones de *Bohemia sentimental*. La primera edición de la novela corta consta de 23 capítulos, la versión definitiva de 17; además de la eliminación de seis capítulos completos, se suprimieron en total 81 párrafos en distintos capítulos. En el siguiente cuadro se enlistan los capítulos de cada edición, en la columna izquierda, correspondiente a la edición de 1899, se especifican entre corchetes los capítulos y los párrafos eliminados, mientras que en la columna derecha, correspondiente a la edición de 1920, se marcan los cambios de numeración capitular.

Guatemala, Imprenta A. Síguere y Cía, 1899	París, Mundo Latino, 1920
Dedicatoria [eliminado]	
Capítulo I	Capítulo I
Capítulo II [eliminado]	Capítulo II [capítulo V en edición 1899]
Capítulo III [eliminado]	Capítulo III [capítulo VI en edición 1899]
Capítulo IV [eliminado]	Capítulo IV [capítulo VII en edición 1899]
Capítulo V	Capítulo V [capítulo VIII en edición 1899]
Capítulo VI	Capítulo VI [capítulo IX en edición 1899]
Capítulo VII	Capítulo VII [capítulo X en edición 1899]
Capítulo VIII [Se eliminaron los ocho	Capítulo VIII [capítulo XI en edición

párrafos finales]	1899]
Capítulo IX	Capítulo IX [capítulo XII en edición 1899]
Capítulo X [Se eliminaron los cinco párrafos iniciales y los 3 finales]	Capítulo X [capítulo XIII en edición 1899]
Capítulo XI [Se eliminaron cinco párrafos]	Capítulo XI [capítulo XV en edición 1899]
Capítulo XII	Capítulo XII [capítulo XVII en edición 1899]
Capítulo XIII [Se eliminaron diez párrafos]	Capítulo XIII [capítulo XVIII en edición 1899]
Capítulo XIV [eliminado]	Capítulo XIV [capítulo XIX en edición 1899]
Capítulo XV	Capítulo XV [capítulo XX en edición 1899]
Capítulo XVI [eliminado]	Capítulo XVI [capítulo XXII en edición 1899]
Capítulo XVII	Capítulo XVII [capítulo XXIII en edición 1899]
Capítulo XVIII	
Capítulo XIX	
Capítulo XX	
Capítulo XXI [eliminado]	
Capítulo XXII [Se eliminaron los primeros 53 párrafos]	
Capítulo XXIII	

En cuanto a la anotación de *Bohemia sentimental*, me propuse aportar información adicional para comprender el contexto literario, artístico, cultural e histórico de la obra. Trato de evitar una anotación erudita, excesiva en cuanto a información que pueda

interrumpir de manera prolongada la lectura. Las llamadas de notas a pie de página se consignan en números romanos en voladita, a diferencia de las notas de variantes, la numeración de las notas a pie de página no reinicia en cada capítulo.

En cuanto a los criterios de edición, se actualizó la ortografía de acuerdo con el uso vigente de la Real Academia de la Lengua Española, se modernizó el uso de signos de exclamación e interrogación, así como el de comillas y rayas en diálogos e intervenciones del narrador; se respetaron las mayúsculas en palabras con carga simbólica (Pobreza, Naturaleza, etc.); asimismo, se corrigió el uso inadecuado de preposiciones y de signos de puntuación; las erratas de los originales también fueron corregidas. Eran frecuentes los casos de laísmo en la edición de 1899, la mayoría de éstos fueron corregidos en la edición de 1900 por lo que se decidió seguir este último criterio en los casos restantes. Son escasos los términos escritos en francés por Gómez Carrillo los nombres de parques, teatros o edificios parisienses aparecen casi todos castellanizados en el original; esto no sucede con los nombres de calles o avenidas específicas, la mayoría aparece en francés tanto el genérico (*rue* o *boulevard*) como el nombre propio (Saint Michel, Lhomont, etc.), en ambos casos se decidió mantener los términos en francés. Se aplicaron los criterios de edición anteriormente mencionados en la sección de variantes, excepto el criterio de castellanización, por lo tanto un mismo término puede aparecer tanto en su idioma original como castellanizado (*boulevard* o buolevares); esta decisión fue tomada con el fin de presentar al lector una transcripción de las variantes lo más fiel posible a la edición original, aunque sin problemas de ambigüedad semántica en su lectura como puede suceder cuando existe inconsistencia en los criterios editoriales.

2.2. *BOHEMIA SENTIMENTAL*¹

—¿Qué hora es?

Luis sacó de la faltriquera de su gabán una papeleta de empeño, y, contemplándola gravemente, repuso:

—Mi reloj está parado desde hace seis meses. Pero hay otros muchos medios de saber la hora. Pregúntale a tu estómago, y te responderá que es la hora del hambre; pregúntale a tu bolsillo, y te responderá que es la hora de la miseria; pregúntale a tu...

Luciano, que no estaba para bromas, interrumpió con sequedad a su amigo, suplicándole que no dijera tonterías.

Y en silencio, sin apresurarse, ignorando hacia dónde iban, los dos camaradas siguieron andando melancólicamente por el *boulevard* Saint-Michel.

A lo lejos los restaurantes comenzaban a encender sus luces exteriores, que parpadeaban en la penumbra de la tarde, con aleteos irónicos y llamativos.

Luis no pensaba en nada. Tenía apetito. Sonreía.

Luciano, inconscientemente, seguía preguntándose qué hora podía ser, sin conseguir más respuesta que la de su bolsillo, que le decía sin cesar: “La hora de la miseria, la hora de la miseria”.

¹Lo que más le atormentaba era creerse incapaz de salir de sus apuros gracias a sus propias fuerzas. Él no era cobarde, ni perezoso, y en otras circunstancias, en un caso más serio, habría luchado contra el destino hasta morir o vencer.² “La lucha no me amedrenta”, decía a sí mismo. Lo que lo amedrentaba era la situación en que se veía desde que, 44³ horas antes, habíasele acabado el dinero que su familia le enviaba cada fin de mes. “¿Qué

hacer, Dios mío, qué hacer?” Su imaginación seguía buscando, en vano, un expediente para salir de apuros.

De pronto, Luis le detuvo, tirándole violentamente por los faldones de la levita, y exclamando con voz regocijada:

—¡Eureka! Esta tarde vamos a comer como príncipes, en esa casa que está ahí en la esquina. ¿Tienes apetito? Vamos a comer, te digo. Mira la casa: en ella vive un millonario, amigo mío, que almuerza todas las mañanas, y que cena todas las noches, y que dispone siempre de un portamonedas lleno de piezas de oro, y que es muy tonto...

Luciano escuchaba a su amigo como quien oye un cuento de hadas.

Luis continuó:

—¡Oh, muy tonto, muy tonto! ¡Pero tan rico! Figúrate que hace apenas dos meses me dio 20 duros por un soneto que luego he visto publicado con su firma en varias revistas. Tú debes de conocerle: se llama René Durán, y compra versos... ¿No subes?... ¡La sopa está servida, caballero!

Una criada, que por lo vieja y⁴ lo fea parecía un capricho escapado de los álbumes⁵ de Goya,^{IX} introdujo a los dos amigos en un saloncillo amueblado con mucho lujo, pero con poco gusto.

René Durán estaba sentado en una inmensa butaca de roble añejo, con un libro entre las manos.

Luis^X presentó a su amigo:

^{IX} *Caprichos*, título de la primera serie de grabados de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), realizada entre 1792 y 1799, a través de la cual el artista español emite una censura de los defectos y vicios de la sociedad española de forma realista y satírica. En esta serie son frecuentes los personajes femeninos de edad avanzada con rasgos físicos exagerados o grotescos.

^X En las primeras páginas de la primera edición de *Bohemia sentimental* (1899, Imprenta A. Síguere) Luis es nombrado Emilio, hasta este párrafo se sustituye el nombre que mantendrá a lo largo de la novela. Esta errata se repite en las ediciones de Ramón Sopena (1900), Librería Americana (1902, 1911) y Mundo Latino (1920).

—Señor Durán: Le traigo a usted a don Luciano Gramont, poeta cuyo nombre ha llegado, sin duda, a sus oídos, y que deseaba tener el honor de conocer a usted personalmente. Digo personalmente, porque ya como poeta le conocía y le admiraba a usted, lo mismo que todo el mundo.

Muy halagado, René Durán se inclinó balbuceando frases incoherentes de agradecimiento.

—Siéntense ustedes —dijo al fin.

Y comenzó a hablar, muy seriamente, de cosas que a él se le antojaban muy serias.

—Nosotros, los artistas —decía—, tenemos el deber sagrado de no escuchar los consejos embrutecedores que nos da la burguesía. Mirando siempre hacia adelante, encontramos nuestra ruta de Damasco en la contemplación de nuestros ensueños espléndidos de bohemia.

Luis contestaba:

—Somos los bohemios del presente, pero llevamos en nuestras almas el universo radioso del porvenir.

Sólo Luciano permanecía silencioso, creyéndose incapaz de tomar parte en la lid de vulgaridades ampulosas que se había entablado ante él.

Al cabo de un cuarto de hora de charla literaria, Luis dijo bruscamente, dirigiéndose a Durán:

—¿Quiere usted hacernos el favor de acompañarnos a comer? Mi amigo desea intimar con usted, en quien ha adivinado un alma hermana de la suya.

—Muchísimas gracias —repuso René—; se lo⁶ agradezco con todo el corazón; pero esta tarde..., ¿por qué no se quedan más bien ustedes, a hacer penitencia con nosotros?

La palabra “nosotros” llamó a Luis la atención.

—¿Tiene usted familia?

—Familia justamente, no. Tengo una amiga, artista también, que me ayuda a soportar las tristezas de la vida.

Luciano se sentía como sobre ascuas. El aplomo de su amigo que, no teniendo 10 céntimos para comprar un panecillo, invitaba a comer a un millonario, parecía criminal, y la actitud de ese señor que compraba sonetos para firmarlos, que hablaba de arte con frases vacías y que encontraba triste la existencia, teniendo un portamonedas lleno de oro y una querida bonita, figurábasele el colmo del más odioso esnobismo. “Si no fuese porque tengo hambre —pensaba—, me marcharía más corriendo que andando. Y aún con hambre y todo, creo que me iría, a no ser por ese desvergonzado de Luis, que ya está aquí como en su casa y que explota la imbecilidad humana en beneficio de nuestros pobres estómagos. Lo que sí me juro, con más solemnidad de la que nuestro anfitrión emplea para llamarse a sí mismo bohemio, es que no volveré nunca a entrar en este ridículo salón. ¡Pues no faltaba más! ¡Ah, no!, de ninguna manera, ¡jamás!...”

Un criado interrumpió las exclamaciones mentales del poeta indignado, anunciando en alta voz:

—El señorito está servido.

En el comedor, la querida de Durán hacía los honores con elegancia algo teatral, inclinándose cual una marquesita de Fragonard^{7, XI} indicando, por medio de reales

^{XI} Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), pintor y grabador del Rococó francés, estilo artístico refinado y suntuoso, caracterizado por el uso de colores luminosos y delicados. La figura de la mujer es esencial dentro de sus temas ya que representa una fuente de belleza y sensualidad. En *El columpio* (1767), una de sus obras icónicas, se representa la figura de una delicada joven, ataviada con un amplio vestido rosado, balanceándose en lo alto sobre un columpio ubicado en medio de un jardín, mientras dos personajes masculinos y tres ángeles de piedra contemplan su vaivén.

ademanes, el puesto que cada uno debía ocupar; bajando los ojos como las “ingenuas” del Teatro Francés^{XII} ante los cumplidos de sus invitados.

Luciano pensó: “Es muy bonita. ¡Lástima que esté tan mal educada y que sea la mujer de este bárbaro!”.

Luis soñaba ya en comérsela, como delicadísimo postre, después de la cena.

Durán seguía hablando de arte y de literatura, con palabras escogidas y voz estudiada:

—Lo único que nos consuela de los sinsabores múltiples de la vida —decía— es la estimación de los cerebros nobles y el cariño fraternal de los corazones elegidos. Si no dispusiéramos de esos consuelos y de los goces infinitos que la concepción artística produce, más nos valiera renunciar francamente a la existencia y refugiarnos por nuestra propia voluntad en el mundo misterioso de la muerte. Sacar el pan del tintero es siempre arduo, y cuando ese pan no viene endulzado por las delicias del compañerismo y de la general estima, resulta más amargo que el clásico pan del destierro.

René Durán tenía la inocente locura de querer hacer creer que vivía de su trabajo. Increpaba a los editores por lo mal que pagaban, y quejándose amargamente de lo mucho que era necesario producir para vivir con modestia.

—Lo que nos mata es la fecundidad forzada —decía.

^{XII} A pesar de desempeñar un rol secundario en escena, el personaje de la ingenua gozaba de una preferencia destacada por parte del público. Así lo explica Francisco Nieva: “en Francia, una ‘ingenua’ de teatro no podía, sino muy raramente, representar a una noble heroína, por lo cual, en las cerradas categorías del antiguo teatro, le era imposible pasar a ser una primera actriz. Pero tal imposibilidad dejaba de llevar consigo una gratificación. El público se desplazaba para ver a una famosa ‘ingenua’ lucirse en papeles cortos con tanta posibilidad de brillo como una primera actriz” (Nieva 5). En “Ingenuas, coquetas y damas trágicas”, texto incluido en el *Libro de las mujeres*, Gómez Carrillo aborda las diferencias entre dichos personajes teatrales. Según el autor, un modelo de ingenua se encuentra en Agnés, personaje de *La escuela de las mujeres* (1662) de Molière (1622-1673), definida así gracias a su carácter inocente y a su expresión delicada.

Y luego citaba familiarmente nombres de literatos ilustres, indicando lo que ganaba cada uno de ellos.⁸

Luciano oía esas cifras con verdadero respeto, pensando en lo dichoso que él sería si un periódico cualquiera le asegurase la más humilde de las existencias a cambio de 12 horas de trabajo diario. ¡Vivir de su literatura! Lo deseaba con tal ardor, que ni siquiera se atrevía a esperarlo. ¡Vivir de sus libros, de sus artículos, de sus poemas, de sus comedias! ¡Escribir día y noche, y luego comer! ¡Hacerse una reputación modesta y saber que su nombre no era ignorado por completo!... ¡Ilusiones!... ¡Rosadas ilusiones!... ¡Ilusiones tristísimas, por lo lejanas!

La querida de Durán leyó en los ojos de Luciano las íntimas melancolías de su alma, y con acento cariñoso le preguntó:

—¿Es usted poeta?

—Sí, señora.

—No me llame usted señora... ¿Y no ha publicado usted ningún libro?

—Ninguno... señorita.

—Prefiero que me diga usted mi nombre: Violeta.

—¿Violeta nada más?

—Para los amigos sólo Violeta. En el teatro me llaman Violeta de Parma, ¿le parece a usted ridículo?

—¡Sí, pero⁹ encantador! —exclamó Luis, con la boca llena, mientras Luciano contestaba, sonriendo discretamente:

—En usted todo me gusta.

Después de la comida, Durán llamó aparte a Luis para informarse de las cualidades intelectuales de su amigo.

—Se lo pregunto a usted —le dijo— porque necesito un colaborador para un drama.

—¿Para un drama? Nadie mejor que él. ¡Un talento! ¡Sólo Víctor Hugo ha tenido tanto en nuestro siglo! ¿Quiere usted que yo me encargue de hablarle de eso? Harán ustedes un drama admirable... ¡Pues ya lo creo! Lo malo es que sería necesario que yo le llevase esta noche al teatro... y como he olvidado mi portamonedas... ¿No tiene usted algunos francos?...

En otro extremo del comedor, Violeta y Luciano hablaban en voz baja:

—¿Sinceramente le gusta a usted mi nombre?

—Sinceramente.

—¿Y no le parezco a usted orgullosa?

—Lo que me parece es que usted es digna de mejor suerte. Su marido es algo solemne para cultivar violetas.

—¡Murmurador!... Es un hombre bueno.

—Demasiado buen hombre.

—Venga usted mañana a mi teatro...¹⁰ ¿Vendrá usted?...

Violeta² era³, tal vez, tan vanidosa como su amante⁴; pero de otro modo. Era una vanidosa sonriente, que sabía, en ciertos casos, burlarse de sus propios defectos.

Era vanidosa porque le gustaba gustar. Los elogios a su ingenio, a su cultura, a su elegancia, a su modo de expresarse, a todo lo que había en ella de artificial, en suma, halagábanla mil veces más que los elogios a sus encantos naturales.

Muy niña aún, en su humilde buhardilla familiar⁵, solía turbar la sencillez de su madre con sus precoces coqueterías. A veces, para parecer una mujer, rellenábase de algodón el talle, desnaturalizando la línea de su seno apenas naciente. En otras ocasiones embadurnábase el pelo de tinturas compradas a hurtadillas al volver de la escuela, con objeto de parecerse a las rubias pecadoras que le sonreían por la calle.

Esos caprichos malsanos que apenas a su madre, sólo hacían reír a su padre, empleadillo envejecido entre libros, incapaz de adivinar, por los primeros anhelos, el porvenir de un alma humana.

—Se nos va a perder —decía la pobre señora⁶.

Y el empleadillo contestaba:

—No tengas miedo. Todas las chiquillas son así al principio y luego se vuelven serias. Déjala que lea y dile que salga lo menos posible. Allí están mis libros para que se entretenga.

Los libros completaron la obra de la Naturaleza. A los catorce años, Violeta tenía ya la cabeza poblada de blondos pajes cantores, de poetas en cuyos labios florecían los madrigales y los besos, de mujeres libres, bellas y dichosas, que habían salido de la miseria

para llegar a ser princesas; de actrices dueñas de París; de ojos azules que iluminaban todo un universo con su luz dominadora. El ensueño de los poetas sumergía en sueños personales. Y embriagada por los libros, que son el opio de Europa, veíase a sí misma coronada de rosas, envuelta en un manto de armiño, dominando a toda la gran ciudad desde el escenario de un teatro.

Quería ser actriz. Así se lo dijo a sus padres y como sus padres se burlaron de ella aconsejándola que esperase con paciencia al notario o al capitán que vendría más tarde a buscarla para hacerla su esposa, creyose encerrada en una jaula indigna de su talento y de su belleza. Luego pensó en escaparse. Por último, se escapó en compañía de un estudiante de Derecho, que le había escrito dos o tres cartas amorosas, hablándole del fuego intenso que devoraba su corazón avasallado.

Se escapó; vivió dos meses con su primer amante; luego vivió un año con un pintor; luego vivió sola en los cafés del Barrio Latino,^{XIII} que es como vivir con todo el mundo; fue modelo por afición; fue cocota por necesidad, tuvo pasiones terribles que le duraron una semana; no encontró nunca al príncipe soñado; acostose a veces sin comer, y

^{XIII} Ubicado entre los distritos IV y V de París, el Quartier Latin ha sido históricamente una de las zonas culturales de mayor importancia en Francia, desde la Edad Media hasta las manifestaciones estudiantiles realizadas en mayo de 1968. En “Una fiesta en honor del *Nuevo Mercurio*”, nota en torno a un evento celebrado con motivo de la publicación de *El Nuevo Mercurio*, revista fundada en 1907 por Enrique Gómez Carrillo, el autor hace una síntesis de los momentos históricos más relevantes de los cuales el Barrio Latino ha formado parte: “En el Barrio Latino viven muchos grandes recuerdos históricos de París... Los días luminosos, para la literatura y para el arte, de Luis XIV y Luis XV; los ecos cortesanos de la originalísima época de Luis XVI; las horas incomparables, llenas de escenas trágicas, de la mayor de las Revoluciones que ha conocido la Humanidad, de la Revolución preparada por la Reforma del siglo XVI y por la filosofía de los siglos XVII y XVIII; los tiempos fugaces de un Imperio sin igual en la Historia... todo cuanto Francia ha sido, y todo cuanto Francia es, ha pasado por el Barrio Latino, dejando en sus pintorescas calles y en sus monumentos soberbios huellas y trazos perdurables” (Becon 484). Asimismo, Gómez Carrillo comenta la influencia de aquella zona parisiense en su desarrollo intelectual: “¡Oh *quartier* venerable y adorable, en donde las risas animan, con su perpetua juventud, los muros carcomidos por los siglos! Cuando yo vuelvo aquí, atraído por un poder misterioso que me hace preferir sus calles a todas las calles del mundo, experimento como la verdadera impresión del patriotismo satisfecho: hablo del patriotismo de mi alma; mi alma consciente nació aquí. Aquí oyó por primera vez la voz de la libertad intelectual. Aquí sintió que el estudio puede convertirse en una pasión cuando esté de acuerdo con la vocación. Aquí, en fin, se embriagó con los besos de las musas de entonces, que, sin ser viejas todavía, son ya las hermanas serias de las musas nuevas” (Becon 485).

no fue desgraciada, empero, gracias al orgullo que la hacía esperar y a la afición literaria que la permitía abstraerse.

Cuando René le ofreció llevarla a su casa y hacerla entrar en un teatro, aceptó con entusiasmo pero sin extrañeza, como si la casualidad que iba a proporcionarle los medios de realizar su ensueño, no fuese más que el pago de una deuda que para con ella había contraído la vida.

—Eres tan linda, que puedes llegar a millonaria —le dijo René.

Y ella contestó:

—Lo que quiero ser es actriz.

—¿Tienes acaso talento?

—Es lo único que tengo⁷.

Y esa “frase”⁸ fue pronunciada⁹ con tanta sencillez, con tanta convicción, con tanta confianza, que René no pudo dudar de que su querida poseía en el más alto grado el genio teatral¹⁰, que a él se le antojaba un genio¹¹ de segundo orden, juzgándolo como autor dramático.

Sin embargo, para afirmar más aún su superioridad de gran¹² artista, decíale a menudo:

—Tu belleza vale más que tu genio.

Ella sonreía, creyendo saber a qué atenerse sobre sus propias cualidades. Sonreía irónicamente, despreciando el juicio de su amigo.

Para juzgar su talento, sólo el público entero, en masa, se le figuraba censor inapelable. En cuanto a su belleza, allí estaba el espejo para decirle con franqueza lo que valía.

Valía mucho y ella lo sabía. Ella sabía que su cuerpo largo, flexible, ondulado, blanco, con reflejos rojizos de nácar, delgado con redondeces casi invisibles de efebo o de andrógino, era escultural, no en el sentido que dan a la palabra los adoradores de las venus griegas, sino en un sentido más raro, más místico, más gótico, más inquietante; escultural como el de las madonas de Donatello. Sabía que su cuerpo era muy bello para los artistas capaces de desnudar con la imaginación a *La primavera* de Botticelli, a las vírgenes de Blanqui, a la Salomé de Ghirlandaio,^{XIV} a las incorpóreas y religiosas encarnaciones de la belleza medieval; pero sabía también, que los hombres vulgares se burlaban de ella al ver que sus caderas eran muy menudas y sus pechos casi impalpables. Sabía que su boca era muy grande; pero que tenía, en el movimiento perpetuo de los labios y en las comisuras profundas, algo que sonreía sin tregua, invitando a saciar en ellos, sin glotonería, con sibaritismo y con delicadeza, apetitos refinados. Sabía que sus ojos cambiaban de color como ciertas piedras preciosas: que eran azules en la serenidad del descanso; que eran casi verdes en los momentos de cólera; que se volvían grises y se constelaban de puntos luminosos en las horas de lujuria. Sabía que su cabellera, teñida de rubio rojo metálico, color de llama y de azafrán, con reflejos violáceos, encuadraba divinamente su rostro delgado y pálido, en las amplias alas prerrafaélicas de sus cenefas virginales. Se sabía bella, en fin, de un modo especial, pero comprendía, al mismo tiempo, que como artículo de comercio, su belleza no habría encontrado fácilmente compradores millonarios.

^{XIV} La influencia de los artistas del Renacimiento en el Modernismo proviene del Prerrafaelismo, generalizado gracias a los estudios realizados por el crítico e investigador inglés John Ruskin, cuyas preferencias artísticas incluían a los pintores del Renacimiento, especialmente a los maestros del Quattrocento. Como explica Lily Litvak: “La moda de los pintores primitivos italianos aseguró una estética y una crítica de la pintura que asignaba valores propios a las obras anteriores a los tenidos entonces por clásicos. Se consideraba a Rafael demasiado académico, y se amaba a los cuatrocentistas, Fra Angelico, Perugino, Botticelli, Mategna, Lippi, Ghirlandaio... y aun Giotto y Cimabue por lo que allí se encontraba de ingenuidad, de temblor asombrado y candoroso” (Litvak 4).

Su talento figurábasele de la misma calidad que su belleza: un talento muy fino y muy raro, hecho únicamente para seducir a cierto público¹³ cultivado y¹⁴ artista.

La razón de que ella se estimase mejor¹⁵ como actriz que como mujer, estaba en su temperamento. Siendo poco ardiente por naturaleza, saboreaba más a menudo los goces espirituales que los goces materiales. La carne la atormentaba a veces; pero no con tanta frecuencia como a otras mujeres. El espíritu, en cambio, siempre despierto, siempre ávido de sensaciones poéticas, quitábale muy a menudo el sueño, obligándola a pensar en sutiles combinaciones escénicas y en nuevas entonaciones de voz.

III

José Luis Gracián¹ de Beaumont era el último vástago de una antiquísima familia bretona cuyo árbol genealógico tenía sus raíces en la santa tierra de las cruzadas. Uno de sus abuelos había defendido a un rey de Francia contra doce sarracenos cuyas cabezas, cortadas como cebollas, figuraban en el escudo de la familia sobre campo de azur. Otro ascendiente suyo había ganado, en las guerras de Juana de Arco, peleando como un león contra las huestes inglesas, un feudo y un ducado. Luego los Gracián vinieron a menos. Pusiéronse mal con Francisco I, con Luis XIV, con casi todos los reyes, en fin. Y cuando la Revolución quiso confiscar sus bienes, no encontró sino campos sin cultivo y palacios hipotecados. Durante los años de pánico aristocrático, los Gracián de Beaumont vivieron en Holanda, vendiendo sus joyas blasonadas; y al volver a Francia, en tiempos del Imperio, no lograron sino indemnizaciones ridículas por lo insignificantes. Carlos X,^{XV} al ser restaurado en el trono, tampoco los² protegió; y Luis Felipe^{XVI} creyó hacer mucho en beneficio de uno de ellos, nombrándole bibliotecario del Senado. José Luis Gracián³ de Beaumont era hijo único de ese bibliotecario. Había nacido entre libros; habíase criado

^{XV} Carlos X (1757-1836), rey de Francia durante el periodo de 1824 a 1830. Las políticas conservadoras del monarca, que privilegiaban al clero y la nobleza en detrimento de los logros de la Revolución, sumieron en una crisis política a Francia. En julio de 1830 se alcanzó el punto más álgido de dicha crisis cuando fueron publicadas las Ordenanzas de julio firmadas por el monarca, lo cual produjo la insurrección popular comandada por los liberales, conocida como la Revolución de julio. Ante este hecho, Carlos X se vio obligado a huir rumbo a Saint-Cloud.

^{XVI} Luis Felipe I (1773-1850), rey de Francia de 1830 a 1848, hijo de Felipe Igualdad (1747-1793), Duque de Orleans. Consiguió llegar al trono tras el derrocamiento de los borbones como consecuencia de la Revolución de julio de 1830. En un principio su gobierno tuvo el apoyo de la burguesía liberal, posteriormente terminó siendo respaldado por el sector conservador. El descontento con su reinado se hizo patente, entre otros aspectos, gracias a su acercamiento con monarquías absolutistas opuestas a movimientos nacionalistas y liberales. Luis Felipe terminó su reinado abdicando en medio de una crisis económica, política y moral.

modestamente; durante el sitio, contando apenas cuatro años de edad, había tenido hambre, y luego, ya mozo, había vuelto a tenerla muy a menudo.

“Lo único que me queda del antiguo esplendor de mi familia —solía decir, sonriendo melancólicamente— son las manos.” Y alargaba, ante los demás, sus largos dedos afilados y blanquísimos, que se encurvaban hacia arriba con una elasticidad extraña⁴.

En cuanto a su nombre, habíalo también perdido. Sus amigos le llamaban Luis, a secas, y él ponía en sus tarjetas (cuando las⁵ tenía) Luis Gracián, sin títulos y sin partículas.

Porque era muy pobre, Luis. Al morir su padre, en los primeros años de la Tercera República,^{xvii} la Cancillería de⁶ la Legión de Honor habíale educado, es decir, habíale hecho bachiller y luego le había dejado en la calle con la cabeza llena de versos clásicos y el alma repleta de anhelos.

“Busque usted un empleo”, dijéronle.

Él buscó un empleo. Pero como sólo sabía traducir a Virgilio^{xviii} y hacer odas a la manera de Ronsard,^{xix} no lo encontró. Encontró, en cambio, a una tía suya, muy fachendosa pero no muy rica, que le dio de almorzar todas las mañanas.

^{xvii} Tercera República (1870-1940). Fue un periodo de importantes cambios políticos, económicos y sociales en Francia. Inició con la derrota del país galo en la guerra francoprusiana y el cautiverio de Napoleón III (1808-1873). Culminó con el otorgamiento de la totalidad de los poderes gubernamentales al mariscal Philippe Pétain (1856-1951) en plena ocupación nazi, con lo cual dio inicio el régimen de Vichy.

^{xviii} Publio Virgilio Marón (70-19 a. de C.). Poeta latino, autor de *Églogas*, libro de poemas de corte pastoral (42-27 a. de C.); *Geórgicas* (37-30 a. de C.), cuyo tema central es la vida agrícola y rural; y la *Eneida* (29-19), poema épico de doce libros cuya intención era “celebrar los comienzos heroicos de Roma y exaltar a su estirpe fundadora y al mismo emperador a través de sus antepasados” (*Diccionario de literatura universal* 1079).

^{xix} Pierre de Ronsard (1524-1585). Poeta francés, figura principal, junto con Joachim du Bellay (1522-1560), del grupo de La Pléyade. En sus obras explora alternativas formales de poesía a las establecidas en su época, específicamente en la oda, el soneto y la elegía. Entre las obras del “Príncipe de los poetas franceses” destacan: *Los amores* (1552), *Los himnos* (1555-1556) y *Sonetos para Helena* (1578), este último dedicado a Hélène de Surgères, dama de honor de Catalina de Médici (1519-1589).

Y así, componiendo poemas, comiendo a medias en casa de su parienta, vistiéndose como podía, y ganando de vez en cuando un luis en casa de un copista amigo suyo, fue vegetando y enflaqueciendo.

Una noche había encontrado a un chico moreno en un café del Barrio Latino, y sin saber por qué, porque sí, por capricho, había tratado de darle una broma. Para comenzar ofrecióle un abrazo. Luego le preguntó:

—¿No te acuerdas de mí?

El otro, naturalmente, no se acordaba.

—Usted se equivoca —repuso.

—¿No eres Pedro?

—No, caballero; me llamo Luciano.

—¿No tienes un hermano que se llama Pedro?

—No, caballero...

—¿Un primo, entonces?

—Tampoco.

—¿Tampoco un hijo?

El interpelado habíase echado a reír.

Luis prosiguió:

—¡Es extraordinario! Yo tuve un camarada, que era poeta como yo,⁷ y cuyo nombre era Pedro, y cuyo físico era el tuyo.

Luciano, que acababa de llegar de su pueblo y que también era poeta, habíase sentido muy dichoso de encontrar un compañero. Esa noche se quedaron juntos en los cafés del barrio y se separaron a las dos de la mañana jurándose amistad eterna.

Al día siguiente almorzaron juntos. Luciano pagó. Por la noche cenaron juntos. Luciano volvió a pagar. Luego fueron inseparables, y Luciano pagó siempre, hasta que, una tarde, el 12 del mes, se le acabaron los cuartos de su pensión y tuvo que decírselo a su amigo.

—No te apures —respondió Luis—. El dinero no tiene importancia. Mañana voy a recibir 30 francos por una traducción latina, y seguiremos siendo ricos.

Cuando tenían dinero iban a comer a un restaurante muy pequeñito, en la esquina del Odeón,^{XX} en donde, por lo general, encontraban a Verlaine, borracho, bonachón, patriarcal, siempre sonriendo con su sonrisa de fauno^{XXI} y a Moréas, fino, hermoso, altanero de porte, elocuentísimo y fraternal.^{XXII}

^{XX} El Odéon Théâtre de l'Europe está situado en la Place del'Odéon, en el sexto distrito de la capital francesa. Su construcción inició en octubre de 1780 bajo la dirección de los arquitectos Marie-Joseph Peyre (1730-1785) y Charles de Wailly (1730-1798); dieciocho meses después, el 9 de abril de 1782, fue inaugurado por María Antonieta de Austria (1755-1793) con el nombre de Théâtre-Français. A lo largo de su historia el recinto ha cambiado de nombre en diversas ocasiones; en 1789 fue nombrado Théâtre de la Nation; en 1794, Théâtre de l'Égalité; en 1796, Théâtre d'Odéon, en referencia al "antiguo lugar 'Odeón', donde se canta, donde uno recita el canto" (<http://www.theatre-odeon.eu/fr/l-odeon/l-histoire>). El arquitecto Jean-François Chalgrin (1739-1811) fue el encargado de dirigir la restauración del lugar tras un incendio ocurrido en marzo de 1799, en 1808 reinició actividades bajo el nombre de Théâtre de Sa Majesté l'Impératrice et Reine. El 20 de marzo de 1818 sufrió otro incendio, en esta ocasión su reconstrucción estuvo a cargo del arquitecto Thomas Baraguay (1748-1820), en septiembre de 1819 se llevó a cabo su reapertura con el nombre de Second Théâtre-Français. Un decreto oficial emitido el 1 de junio de 1990 le otorgó el título de Odéon Théâtre de l'Europe.

^{XXI} Paul Marie Verlaine (1844-1896), poeta simbolista francés, figura intelectual destacada del ambiente parisino decimonónico, su obra tuvo influencia indiscutible entre los escritores modernistas. Nació en el seno de una familia acomodada y conservadora, en 1870 contrajo nupcias con Matilde Mauté; un año después conoció al poeta Arthur Rimbaud (1854-1891), entre ellos nació una agitada relación sentimental que culminaría con Verlaine encarcelado, acusado de perpetrar un ataque con arma de fuego en contra de su compañero. Tras dos años de encierro en la cárcel de Mons y en un profundo estado de desequilibrio emocional, decide viajar a Inglaterra en donde encuentra cierta estabilidad. La última etapa de su vida transcurrió entre los ambientes marginales de París. Entre sus obras más destacadas se encuentran: *Poemas saturnales* (1866), *Cordura* (1881), *Los poetas malditos* (1884) y *Liturgias íntimas* (1892). Rubén Darío (1867-1916) lo incluye en el volumen *Los raros* (1896). De su primer contacto con "el rey de los bohemios", Gómez Carrillo destaca los rasgos físicos de Verlaine, similares a los de los personajes de la pantomima: "Había en él algo de terrible y algo de clownesco. Sus cejas oblicuas parecían las de un viejo Pierrot salvaje. Sus ojos, en cambio, sus pequeños ojos halagadores, tenían fosforescencias felinas. De su boca, escondida bajo un bigote lacio, no se veía más que la sonrisa: una sonrisa infantil e irónica. Su cráneo, desnudo y abollado, hacía pensar en los bustos de Galeno que decoran las farmacias provincianas. Sus gestos, en fin, eran truculentos, amenazadores y cómicos cual los de un Polichinela que quisiese inspirar miedo al señor comisario" (*En plena bohemia* 60). En "Verlaine en Hispanoamérica", Susana G. Artal aborda la influencia del poeta francés en los escritores modernistas. Véase: Susana, G. Artal. "Verlaine en Hispanoamérica".

Una tarde que sólo tenían 50 céntimos, dispusieron comer en el cuarto de uno de ellos, y compraron 20 céntimos de pan y un pastelillo de fresas de 30 céntimos. Sentados ambos al borde del lecho, empezaron por el pan y en menos de un minuto dieron fin con él. Quedaba el pastelillo.

—¡Cómetelo! —dijo Luis.

Y Luciano repuso:

—Cómetelo tú.

—No, tú.

—Tú, hombre, cómetelo.

—A mí no me gusta.

—A mí me repugna...

Y ambos se habían levantado de sus sitios, abandonando la golosina y jurando que no les gustaba, cuando, en realidad, los dos la codiciaban⁸ y sólo renunciaban a devorarla para dejársela el uno al otro.

Por las noches, refugiados en el fondo de alguna taberna hospitalaria, recitábanse mutuamente sus versos. Los de Luis eran ligeros, irónicos y alocados, pero con algo en las aliteraciones, en los atrevimientos y en las imágenes, que hacían ver al poeta verdadero, completo, personal. Los de Luciano eran más correctos, más fríos, más artísticos.

Revista Signos 1998: 31(43-4) 11-16.

^{XXII} Jean Moréas, seudónimo del escritor griego Ioannis Papadiamantopoulos (1856-1910). Pilar del movimiento simbolista; más tarde fundador, junto con Charles Maurras (1868-1952), de la Escuela romana de corte clasicista. Autor de *Les Syrtés* (1884), *Manifiesto simbolista* (1886), *Estancias* (1899) e *Ifigenia en Áulide* (1903). Formó parte del círculo literario del París decimonónico. Diversos escritores hispanoamericanos dejaron constancia de su trato con Moréas, entre ellos Rubén Darío y Amado Nervo (1870-1919). En el segundo tomo de su autobiografía, Enrique Gómez Carrillo comenta la entrañable amistad que le unió al poeta: “Moréas fue siempre uno de los más afectuosos amigos y, salvo cuando él o yo nos ausentábamos de París, no dejamos nunca de vernos una semana entera. Me acuerdo que en su lecho de dolor, durante la enfermedad que iba a matarle, como yo tratara de hacerle reír diciéndole bromas, se me quedó viendo largo rato, y luego, pasándome la mano por la cabeza murmuró: / —Usted no ha cambiado desde el día en que le conocí... ¡Siempre loco!...” (*En plena bohemia* 116-7).

Luciano pensaba alejarse de las musas para consagrarse por completo a la novela y al teatro. Soñaba con hacer comedias incoherentes en las cuales la vida apareciese cortada y nerviosa, como lo es en efecto. Deseaba escribir novelas relativamente cortas, atrevidas, algo descuidadas aparentemente, pero en el fondo muy artísticas, muy perversas y muy crueles...

El ideal de Luis era la pantomima. Quería hacer pantomimas trágicas, pantomimas psicológicas, pantomimas profundas. Deseaba compendiar todas las pasiones de la humanidad, todas las ideas de los hombres, todas las sensibilidades de las mujeres, en dramas mudos y evocadores, representados por Pierrot y Colombina.^{xxiii}

En el fondo eran dichosos. Se querían mucho y tenían por el Arte una adoración supersticiosa. Cuando Luciano estaba triste, Luis le decía bromas para animarle. Cuando Luis se sentía desesperanzado y débil, Luciano le reprendía con ternura.

Luciano era más joven que Luis. También era más serio y más triste. Tenía 24 años; era moreno, casi imberbe, ni guapo ni feo, pero con dos ojos de ámbar muy tristes, muy seductores; con una cabellera castaña, rizada y abundosa; con unos dientes blancos, iguales, cuadrados, lucientes. A primera vista, las mujeres le encontraban insignificante; luego se fijaban en sus ojos; en último término se sentían atraídas por su voz velada, por su sonrisa irónica, por su mirar melancólico, por lo que había en él, en fin, de personal y de noble⁹.

—¿Me quieres mucho, Luciano?

^{xxiii} Personajes introducidos en escena por la Comedia dell'Arte, estilo de teatro popular italiano del siglo XVI. Ambos permanecieron en la órbita del arte francés gracias a artistas como los mimos Jean-Gaspard Debureau (1796-1846) y Paul Legrand (1816-1898), y a los escritores Théophile Gautier (1811-1872), Charles Baudelaire (1821-1867) y Gustave Flaubert (1821-1880), entre otros. Durante el siglo XIX diversos fueron los autores hispanoamericanos que se inspiraron en Pierrot y Colombina para escribir sus obras, por ejemplo, los relatos "Pierrot enamorado de la Gloria" (1897) y "Pierrot y sus gatos" (1898) de Bernardo Couto Castillo (1880-1901); *Pierrot y Colombina, la aventura eterna* (1898) de Rubén Darío; *El Pierrot negro* (1909) de Leopoldo Lugones (1874-1938); y la novela corta de Amado Nervo titulada *Esmeralda* (1895), en donde uno de los personajes principales, Esmeralda, está inspirado en la figura de la Esmeraldina, variante de la Colombina.

—Te quiero mucho, Luis.

Y en el café, ante las mujeres que reían burlándose de ellos, abrazábanse, a veces, como dos hermanos que van a separarse para siempre.

IV

—Al fin, ¿te decides a colaborar con ese señor tan rico y tan borrico¹?... Hay que decirle algo...² Me está exasperando desde hace tres días con sus exigencias y hoy quiere una respuesta definitiva: ¿Qué debo decirle?

—Que no.³

Luis continuó:

—Está bien, le diré al señor Durán que no aceptas ningún arreglo. Pero tú⁴ ¿has encontrado algo? Javier Blemont me aseguró ayer que te había visto entrar en casa de Hachette.^{XXIV} ¿Qué hay?

—Nada —repuso Luciano—, nada.

—Entonces o estás loco o te arreglas con Durán. ¿Qué te importa sacrificar un drama? Hoy me ofreció darte mil francos en cuanto le entregues el manuscrito y cederte⁵ luego todos los productos de las representaciones. Lo que a él le interesa es la fama; quiere que los periódicos hablen de él; quiere ser autor dramático... ¿Te decides?

—Tal vez; pero no hoy. Dile que espere unos días. Por ahora aún nos quedan algunos cuartos... ¿Cuánto tienes?

—10 duros.

^{XXIV} Louis Hachette (1800-1864), editor y escritor francés, en 1826 adquirió la librería Brédif, ubicada cerca de La Sorbonne; siete años más tarde consiguió imprimir el millón de manuales de educación primaria necesarios para cubrir las nuevas demandas educativas del país galo, generadas gracias a la entrada en vigor de la Ley Guizot. En 1846 fundó la L. Hachette et Compagnie; en 1852 consiguió firmar un contrato con algunas compañías ferroviarias para comerciar libros en sus estaciones. Su incursión en la edición inició con la publicación de *Diario para todos*, *Semana de los niños* (1857) y *Las desgracias de Sofía* (1859) de la condesa de Ségur. Tras la muerte de Louis Hachette sus hijos continuaron la empresa editorial.

—Bueno, pues si tienes 10 duros ¿para qué tratar de tener más?... Lo que me extraña es verte tan rico y no saber de dónde sacas el dinero.

—Te voy a decir de dónde, pero no te enfades... ¿me aseguras que no te enfadas? Lo saco del bolsillo de Durán.

—No sé por qué había de enfadarme.

—Es que Durán me lo da, porque yo le prometo llevarle tu drama.

Luciano se echó a reír, y cogiendo cariñosamente a su amigo por el cuello, le llamó “granuja”.

Luego hubo un largo silencio. El poeta iba y venía por la estancia, arreglando papeles y abriendo cajones. Buscaba inconscientemente⁶ su drama. Cuando lo encontró, entregóselo a Luis, diciéndole:

—Aquí está: te lo regalo; tú cobrarás el dinero y me darás de comer durante algún tiempo. Te doy mi palabra de que si⁷ me decido, es por ti, por no hacerte correr más de casa de Durán a mi casa, porque logres, al fin, beberte todo un café y comerte un restaurante entero. Llévatelo en seguida y ven a buscarme esta noche para cenar. Vete, Satanás tentador, vete en seguida y cobra nuestra fortuna.⁸

Al quedarse⁹ solo, Luciano¹⁰ principió a hacerse discursos mentales para probarse que debía ser dichoso.

¡Mil francos!... ¿Cuándo hubiera podido él soñar en tener mil francos? Con mil francos se podía, en rigor, comer mil días, tres años. Sin ir tan lejos, trataría de ser económico, de vivir algunos meses sin amarguras miserables, almorzando humildemente, pero almorzando siempre... Y pagaría algunas deudas ¡oh, muy pocas, las menos posibles, dos o tres, para poder decir en seguida que no dejaba de pagar cuando podía!... Pagaría algunas deudas y no contraería ninguna más... Y su madre... eso sí, un regalo para su

madre, un gran regalo, algo que la dejara espantada, que la hiciera ver lo muy rico que era su hijo, lo mucho que la literatura producía, un regalo suntuoso, algo en que hubiera seda, dorados, chapas de plata, cordones admirables, cintas magníficas; una caja que fuese al propio tiempo un traje, y un manto; algo que pudiese ser un recuerdo de familia y que lo viera todo el pueblo... ¿Qué?... nada, todo, algo de raso¹¹ y de oro... ¡un gran regalo!... ¡Los regalos fomentan el cariño! Otro regalo, menos lujoso, para Matilde que solía quererle gratis cuando, por casualidad, le encontraba en los cafés de Montmartre y él estaba solo y ella estaba sola; ¡la buena Matilde, tan morena, tan alegre y que sabía decirle con tanto ardor que lo adoraba como una loca!... Sí, un regalo para Matilde, un regalito... ¿Y luego?... Luego venían los amigos, los compañeros, los bohemios... Para esos un susto también... Llegaría en coche al café en que todos tomaban el ajeno, y después de charlar algunos instantes con ellos, sacaría un billete de 500 francos para pagar las copas... ¡La cara que iban a poner!... Blemont se moriría de espanto... Terciet se moriría de envidada, Martín se moriría de gozo¹²... ¡Una hecatombe!... Y para hacerles revivir, una comida opípara en el restaurante de la esquina, una comida con Burdeos, con ostras, con cangrejos... “¡Mozo, traiga usted más ostras!” Las ostras dejarían de ser un mito para Blemont... Y cuando los amigos estuviesen borrachos, él tomaría de nuevo un coche y se haría llevar al Gran Hotel.

Al llegar al Gran Hotel, en alas de sus magníficos y fantásticos ensueños, Luciano se despertó, comprendiendo que acababa de decirse muchísimas tonterías y que los mil francos, repartidos entre Luis y él, no podían dar tanto de sí.

Una idea muy vulgar llamó su atención: lo mucho y lo poco que valía el dinero. Un duro era una fortuna en ciertos casos; mientras que mil francos, doscientas veces un duro,

no bastaban ni aun para realizar durante un solo día el más modesto ideal de riqueza y esplendor.

Para no atormentarse, se decidió dejar los mil francos entre las manos de Luis y a irle pidiendo, día por día, lo que necesitaba indispensablemente.¹³

René Durán había invitado a comer, en un restaurante del Bosque de Bolonia, a algunos de sus amigos. Quería celebrar la conclusión de su primera obra dramática y deseaba también que su colaborador conociese a los actores que iban a interpretar su comedia.

Luciano y Luis llegaron en carruaje; y al ver que el anfitrión y los demás invitados no estaban aún allí, fueron a sentarse bajo un árbol para gozar, en silencio, de la belleza del sitio y de la tranquilidad de la hora.

Eran las siete de una de esas tardes parisienses en que la claridad vacilante del crepúsculo no está hecha de luz y sombras combinadas, sino de rayos rosados que flotan sobre la penumbra, sin mezclarse, y de opacidades grises que se esfuman en el horizonte invadiendo los celajes claros, entrando en ellos, cubriéndolos, envolviéndolos y robándoles franjas o rincones, pero sin enturbiarlos y sin confundir su oscuridad con sus luminosidades.

Allá, en el fondo del bosque, sobre las copas azuladas de los árboles, veíanse delicadas curvas lilas, muy¹ pálidas, blancas en los extremos, casi moradas en el centro,² vaporosas y³ suaves; veíanse manchas rosadas detrás de grandes rayas⁴ celestes; veíanse corrientes de un verde fluido, que más que un color parecía el reflejo de un matiz en el éter y algo como un arroyo de gases ideales; veíanse largos y ondulantes velos de nácar; veíanse, en fin, toda una gama de tonos claros que, superpuestos en la curva voluptuosa del infinito, hacían pensar en un inmenso arcoíris de notas apagadas y como moribundas.

El perfume que se desprendía de las frondosidades estaba en armonía con el paisaje visible y hasta pudiera decirse que lo completaba con sus emanaciones de lilas, de musgo, de hojas tiernas y de humedad vegetal.

Luciano sentía, con una emoción voluptuosa, con una sensibilidad en que había algo de placer físico, la belleza de ese cielo y la dulzura de ese ambiente que, sin tener nada de lujurioso, producía cierto cosquilleo en las sienes y oprimía levemente la garganta. Para ser feliz por completo no le hacía falta sino el contacto de una mano de raso y el aliento de una boca amada. Un suspiro muy profundo se escapó de su pecho.

—¿Estás triste? —preguntóle Luis con solicitud.

No; no estaba triste... al contrario. Casi estaba alegre, con una de esas alegrías íntimas y nerviosas, producidas por causas infinitamente menudas. Todo le encantaba. El aleteo microscópico de un insecto en la claridad del crepúsculo; el roce de dos hojas que se acariciaban con ingenua monotonía; el parpadeo de un punto claro entre las ramas; la ráfaga ligera que iba empapada de perfume y que antes de ser respirada por completo desvanecía en la atmósfera; lo más pequeño, en suma, lo más sutil y lo más incorpóreo, era lo que más atractivos le ofrecía.

—¡Mírales! —exclamó de pronto Luis—, señalando a un grupo que corría hacia ellos hollando la hierba de un sendero.

Todos estaban allí. René Durán, vestido cual un figurín⁵, con un sombrero de copa gris y una larguísima levita del mismo color, iba delante, guiando a sus comensales. Luego venían, de dos en dos, charlando en voz alta, hasta⁶ seis caballeros y otras tantas⁷ mujeres vestidas de blanco, de rosa y⁸ de celeste.

Violeta estaba más bonita que nunca. Sus ojos, de un azul de zafiro, revelaban la ventura⁹ de su alma. Sus mejillas pálidas parecían iluminadas interiormente por una luz de

ámbar y de rosa. Su cuerpo, alto, delgado y grácil, envuelto estrechamente en un vestido de lino blanco, plegábase, al andar, con esbelteces liliales.

—¡Lástima que los trajes albos no duren immaculados sino¹⁰ un día! —dijo Luis con acento de cómica congoja.

Ella sonrió enseñando la punta encarnada de la lengua entre las hileras de sus blancos dientes y fue a ponerse al lado de Luciano, preguntándole por qué no había ido a verla^{11, 12}.

—Por miedo.

—¿Tiene usted miedo de que se incendie la sala?

—No; pero tengo miedo de incendiarme yo mismo. Cuando una mujer me gusta mucho, comienzo por huir de ella.

—¿Y luego?

—Luego sigo huyendo...¹³

VI

Después de leer dos veces consecutivas la pieza de Luciano, con objeto de empaparse bien del¹ asunto y de intimar con los personajes que² habían de moverse en la escena, Violeta llegó a sentir, en su alma, algo del alma de la heroína. Encontrábase fatigada cerebralmente y al mismo tiempo experimentaba una sensación especial de actividad de los sentidos. Su sangre corría más deprisa que de costumbre, y las rosas-té de sus carrillos animábanse con matices de rosa-rosa. Sin pensar en lo que hacía, fue a sentarse en las piernas de su amante, preguntándole dulcemente si le molestaba.

—No —repuso Durán— no me molestas; ya sabes que te quiero mucho. Y en seguida comenzó a hablarle de su comedia, de su teatro, de su colaborador, de lo único que interesaba entonces a su imaginación egoísta.

Violeta respondía con frases breves y evasivas. Lo que quería en ese momento, no era charlar de literatura, sino de sí misma y de su alma³. Quería que la mimasen, que la acariciasen, que la halagasen: necesitaba que le hablaran al oído, rozándole la nuca con el aliento fogoso de una boca enamorada; anhelaba que le dijeran palabras amables y frívolas, que le murmurasen diminutivos deliciosamente disparatados...

Una humedad muy leve, imperceptible casi al tacto y que ella sentía empero con gran intensidad, ablandaba su piel. Sus ojos cubiertos de puntos de oro, entornábanse bajo la pesadez de los párpados irritados. Con un movimiento felino de gata humana, pasó el brazo desnudo alrededor del cuello de René y echó la cabeza hacia atrás. Su respiración corta, rítmica, angustiosa, denotaba el abandono momentáneo de todo su ser.

Durán le preguntó de nuevo⁴ si estaba contenta con su papel.

—Sí —contestó ella—, muy contenta. Pero no hablemos de eso: vamos a acostarnos...

—Acuéstate tú, porque yo tengo aún que escribir algunas cartas... anda... Déjame trabajar...⁵

Ante tal respuesta, el cuerpo largo y flexible de la actriz contrájose⁶ en un movimiento brusco⁷, y sus ojos, variables como las piedras de la luna, tornáronse verdes. Era la primera vez que se sentía humillada o, por lo menos, era la primera vez que ella misma provocaba inocentemente la humillación. Levantose con rapidez⁸ y se dirigió a su alcoba sin decir una palabra, moviéndose como en las tablas cuando tenía que representar un papel de reina ultrajada.

Metiose en su lecho y apagó la lámpara. Quería dormirse, quería que los sentidos la dejaran tranquila, quería, sobre todo, que René, al llegar, la encontrara ya inmóvil⁹... ¡Quería dormir! Cerraba los ojos con rabia; respiraba violentamente; encogíase, alargábase; buscaba posturas cómodas, cubríase la cabeza con las almohadas, permanecía inmóvil durante varios minutos, increpábase con la mente; quería dormir... y mientras más lo deseaba, menos próxima estaba a¹⁰ conseguirlo. Su imaginación y sus sentidos seguían trabajando con febril actividad. Los sentidos, sobre todo, atormentábanla con visiones alucinantes que flotaban en la oscuridad del dormitorio, silenciosas y seductoras, multiformes e incorpóreas, sin nada de humano, más vagas y menos carnales, en el sentido brutal de la palabra, que las que la habían atormentado en otro tiempo, durante sus noches solitarias del Barrio Latino. Su cerebro no deseaba nada.

Era su cuerpo el que se sentía agujijoneado por una necesidad indefinible e imperiosa, que no era lujuria verdadera, ni aun deseo completo de placer, sino pura

urgencia física de mimo¹¹ y de apaciguamiento. Precisábale una caricia, en fin, como en otras ocasiones había precisado un frasco de éter o de sales inglesas.

Cuando René llegó a acostarse, rendido por haber pensado mucho en sus triunfos futuros de autor dramático, la mujer humillada sintió más fuertemente aún la ofensa recibida, e hizo como que dormía. Durante media hora permaneció inmóvil en su sitio, con los ojos cerrados. Luego, al sentir el calor de un cuerpo humano junto a su cuerpo, fue olvidando su humillación, su rencor, sus propósitos de tranquilidad, su deseo de dormir; fue fundiéndose toda ella en la humedad que suavizaba su piel; fue dejándose dominar por la bestia que latía en sus arterias, en sus sienes, en su sexo; y se acercó a su compañero de lecho poco a poco, sin hacer ruido, evitando el frote ligero de las sábanas, moviendo primero un dedo, luego un brazo, luego una pierna, por fin el torso, y dejando siempre lejos la cabeza como para hacer ver que su pensamiento no tenía nada que hacer con su acción. Al cabo de algunos minutos, sintió en la epidermis de su cadera el contacto electrizador de otra epidermis... Y se acercó más todavía... Acarició, suavemente, con sus brazos finos y con sus piernas finas, los brazos y las piernas que estaban allí, a su lado. Agitada por un temblor interior se quedó quieta, un minuto, sin pensar en nada. Cuando pensó en algo, no pudo menos que comprender, por la uniformidad brutal de la¹² respiración, que René se había dormido ya. Entonces se acercó más aún: pegose enteramente contra él, en un movimiento brusco, y permaneció así, con los ojos abiertos, con los labios secos, con las arterias del cuello febriles, agitada por una palpitación enfermiza de sus fibras y de su sangre.

—¡René! —dos o tres veces, Violeta repitió el mismo nombre, creyendo decirlo en alta voz y suspirándolo apenas, en realidad— ¡René! ¡René! —su amante no oía. Ella se figuraba que no quería oír y que oía. Verdaderamente, no oía: dormido como un lirón,

soñaba, quizá, que los parisienses admirados decían su nombre al verle pasar: ¡René!
¡René! ¡René!

Sobreponiéndose a su desvarío, la pobre mujer¹³, enloquecida, volvió a su rincón y cruzó las piernas, como para resistir al ataque bestial de las tentaciones que querían violarla.

No pudiendo más, saltó del lecho; anduvo por todas partes; fue hasta la cocina en busca de húmedas baldosas que helasen sus pies descalzos; vagó por las habitaciones como una sombra cataléptica del pecado; apoyó su cuerpo calenturiento contra los muros fríos del corredor; abrió los balcones; bañose, cual una bruja, en la luz glacial de la luna; buscó un calmante en las aljofainas y en las esponjas...¹⁴

VII¹

Por un fenómeno muy común en casos análogos, la pobre actriz llegó a creerse, los días siguientes,² curada para siempre del mal intermitente de sus sentidos. Todo lo que tenía que ver con el amor, le repugnaba. Repugnábanle las mujeres que pasaban junto a ella por la calle; y le repugnaban, más que todas, sus compañeras de teatro, las que se vestían ante ella, las que cultivaban sus encantos como flores, las que ejercían la belleza cual una profesión.

Su propio papel, en la obra de Luciano, había llegado a repugnarle. No se sentía con fuerza para ser amable con dos hombres ante el público todo, y hubiera dado cualquier cosa porque, en vez de hacerla aparecer vestida de baile en un *boudoir* elegante, al lado de un caballero emprendedor y buen mozo, le hubiesen puesto un casco de Walquiria y³ no la hubieran obligado sino a hablar, con voz de clarín guerrero, en estrofas insexuadas que dijieran la gloria de la fuerza y la grandeza del combate.⁴

VIII

Como apenas hacía 15 días que René Durán había entregado los mil francos de la comedia, Luciano se levantó, una mañana, creyéndose aún muy rico. Registró sus faltriqueras y vio que¹ no le quedaban ya sino algunas piezas de cobre. Era, pues, necesario llamar de nuevo a su cajero.²

Luis no había ido a verle ni la víspera ni la antevíspera.

“¡Diablo de empleado! —pensó el poeta—. Probablemente está derrochando mis tesoros en algún jardín de delicias humanas.” Y como estaba dispuesto a almorzar bien y a charlar mucho, dirigióse a casa de su amigo, diciéndose que cuando la montaña no va a Mahoma, lo más prudente es que Mahoma vaya a la montaña.

¡Cuál no sería su asombro burlón, al encontrar a Luis, vestido de Pierrot, mimando desafortadamente, sobre una mesa, con la cara llena de harina y las melenas recogidas bajo un gorro de seda blanca!

—¿Estás loco? —exclamó Luciano cogiendo a su amigo por una pierna y haciéndole bajar de su cátedra polichinelesca—, ¿estás loco o estás borracho?

—Estoy ensayando mi pantomima —repuso Luis gravemente.

Y sin esperar más interrogaciones empezó a contar lo que había hecho y lo que iba a hacer.

—¡Un negocio espléndido, chico! ¿Te acuerdas de la pantomima que te leí hace un año y que te dejó patitieso de admiración? Pues voy a representarla yo mismo en la

Bodiniera,^{XXV} ante todo París entusiasmado. ¡Qué demonio! No sólo tú has de ver tus obras en la escena. Yo también soy “autor”, y aunque vosotros sólo queréis hacer caso de mis sonetos, hay algo más y algo mejor en mi tesoro literario. Hay pantomimas... Y la pantomima es la quintaesencia del arte, el más noble de los géneros, el más linajudo de los teatros.³ Los antiguos la estimaron más que la tragedia. En el siglo V antes de nuestro señor Jesucristo, un contemporáneo de Aristófanes,^{XXVI} llamado Sofrón,^{XXVII} echó de ver que el público de Atenas no podía o no quería oír sus versos y se decidió a no presentar ante él sino escenas mudas explicadas por los coros.⁴

“⁵Yo quiero continuar la obra de aquel señor⁶ y el sábado, por la noche, tendré el honor, ¡oh, poeta!, de representar ante ti una farsa trágica y moderna que ha de parecerte admirable, si no has perdido aún el gusto en compañía de René Durán y de su casta y flaca esposa.”

Luciano, sentado en una butaca desvencijada, aplaudía a su amigo, llamándole “erudito” y “sacamuelas”.

Luis continuó con exaltación sincera:

^{XXV} La Bodinière fue fundada originalmente en 1886 en la *rue* Sant Lazare, con el nombre de Théâtre de'Application, con el objetivo de ayudar a los jóvenes del Conservatorio a montar obras clásicas para audiencias pequeñas. El responsable de su creación fue Charles Bodinier, miembro del equipo administrativo de la Comédie-Française. En 1890 cambia a La Bodinière, lugar donde se ofrecían lecturas y presentaciones para las más distinguidas audiencias de París. Su repertorio diverso incluía eventos musicales, teatrales y literarios.

^{XXVI} Aristófanes (445-338 a. de C.) Dramaturgo griego exponente de la comedia. En sus obras se reflejan algunos temas relevantes de su época, por ejemplo políticos, filosóficos, literarios y bélicos. Algunas de sus obras más importantes son: *Los acarnienses* (425), *Las avispas* (422), *Lisístrata* (411) y *Los asambleístas* (392).

^{XXVII} Sofrón de Siracusa (470-406 a. de C.), dramaturgo griego, precursor del mimo teatral, de su obra sólo se conservan algunos fragmentos. Según Antonio Melero el término mimo no debe entenderse como un género literario o teatral sino como una práctica escénica en la cual se reflejaban asuntos de la vida popular y cotidiana, y en donde “la palabra tenía un valor relativo [...] las carreras, las bofetadas sonoras, los movimientos y gestos obscenos, los palos y los gritos, junto con la música y la danza que acompañaban toda la acción, jugaban un papel de primer orden” (Melero 36).

—Ríete, ríete... Te ríes porque para ti la pantomima es un arte de circo, porque ves aparecer a los ocho personajes grotescos en la pista en que han corrido antes los caballos y los monosabios⁷. Polichinela viene delante con sus jorobas y sus cascabeles —viene corriendo— sonando su alegre carcajada sin carácter... Luego el marido viejo con su peluca blanca... En seguida, la joven desposada en traje de novia... Por último, la suegra, y el perro, y la mesa... Los ademanes son enormes. El perro se lo come todo, el Polichinela se lleva a la novia y la suegra recibe los bastonazos que el marido destinaba al raptor... Esas pantomimas no son escritas por nadie. Son pantomimas que nacen como setas, gracias a la originalidad del primer payaso y de la segunda amazona... Y eso te hace reír a ti, sin embargo. La mía no te hará reír; te hará llorar. Mis pantomimas (porque he escrito varias, hijo mío) son verdaderos dramas sin palabras, en los cuales el ademán y el gesto hacen comprenderlo todo. El héroe es Pierrot y la heroína⁸ Colombina. Ambos se adoran, pero el amor que los atrae y que los une, no es nunca un amor sencillo.

“Colombina aparece en traje de baile, descotada, pintada, teñida. A su lado viene el marqués... Son las doce de la noche... A lo lejos la silueta de Pierrot surge. Vestido⁹ de frac, va corriendo tras su querida... Ya llega... ya se acerca..., va a encontrarla... Pero el marqués toma un coche y Pierrot, que no lleva un cuarto en el bolsillo, tiene que quedarse boquiabierto solicitando consuelos de Nuestra Señora la Luna.

”Colombina aparece vestida de florista con un cestillo de violetas bajo el brazo, muy linda de rostro, muy delicada de talle... ¡pero tan pobre¹⁰! Los caballeros gordos y calvos o flacos y melnudos que salen del teatro, se limpian¹¹ los lentes¹² para verla. ‘Una flor, señorito, una flor, 10 céntimos, una perra grande... una flor...’ No, los caballeros no quieren esa flor. ‘Ven conmigo, divina ramilletera, dicen todos, y tendrás caballos y carruajes.’ No, no. Ella prefiere tener hambre... Y tiene hambre, mucha hambre... ‘Ven a

cenar, divina ramilletera...’ Sí... pero en el mismo instante Pierrot aparece con una pieza de cobre en la mano y compra una flor, todas las flores...

”Colombina está vestida de novia y Pierrot de novio. Van a la iglesia, van a casarse... A lo lejos las campanas repican alegremente. Es el día de las bodas. De pronto —en pleno día— baja la Luna a quejarse del olvido de Pierrot... Baja la Luna. Y Colombina, tristemente, se echa a llorar y sus lágrimas forman un lago en el cual se refleja la imagen de su rival... ‘Pobre novia’ —dice el cortejo—. Pero no... la novia es dichosa porque acaba de ver reflejarse en el lago de lágrimas, la imagen de Pierrot que llora también en el palacio de la Luna.”

Luciano seguía riendo, divertido de la imaginación nerviosa, rara y loca de Luis.

—Perfectamente —díjole al fin—, perfectamente; yo sé lo que es la pantomima y he de aplaudirte más que nadie. Pero ahora no se trata de eso, sino de almorzar. Yo no he almorzado aún, queridísimo Pierrot, y necesito que me des dinero.

—¿Más dinero aún? Lo menos te he dado 500 duros en estos días, ¿cuántas queridas tienes?

—25; pero la verdad es que no me has dado sino 40 o 50 duros. Vamos, no seas avaro. Dame 50 francos.

—Toma lo que tengo. Y le entregó siete duros.

—¿No tienes más que esto?

—Verás: los demás cuartos los he gastado en alquilar la sala de la Bodiniere y en comprar un traje para mí y otro para Colombina; pero es un préstamo, nada más que un préstamo. El domingo seremos millonarios. ¡Pues ya lo creo! Lo menos sacaré mil duros de mi función... ¿estás enfadado?

—No; enfadado no. Estoy apenado. ¡Eres un loco, Luis! Vente, vamos a almorzar.

Sentados uno enfrente de otro en un restaurante del Barrio Latino, Luciano y Luis esperaban que el mozo hubiera acabado de servir a un grupo de estudiantes y de grisetas que comían en la mesa vecina.

De vez en cuando, Luis gritaba con acento cómico:

—Mozo, mozo; sea usted cristiano y dé usted de comer al hambriento.

El mozo llegó al fin, cargado de manteles, de servilletas, de panecillos, de platos, de vasos, de cubiertos; y en un santiamén arregló la mesa, preguntando si “los señores almorzaban a precio fijo o a la carta”.

—A la carta —repuso Luciano—. Huevos fritos... una anguila... un rosbif a la inglesa... en seguida veremos lo demás... ¡ah! y una botella de Chablis... del mejor.

El primer plato fue triste. Ambos pensaban en los mil francos, uno apenado por haberlos gastado; otro apenado por no haberlos podido gastar.

De pronto, al comenzar a abrir el lomo fino de la anguila, el poeta preguntó, pensando en su drama:

—¿Crees que tendrá éxito?

—Un éxito enloquecedor —repuso Luis, refiriéndose a su pantomima.

Cuando notaron sus equivocaciones egoístas, echáronse a reír.

—¡Estamos chiflados! —exclamaron ambos a la vez.

Y para no caer de nuevo en semejantes errores, dispusieron charlar de otro asunto.

—De mujeres, ¿te parece?

—Hablemos de mujeres.

—Me he encontrado una preciosa, pequeñita, elegante y aristocrática, que canta romanzas estúpidas en el Concierto de los Decadentes^{xxviii} y que cree en los poetas. Será una Colombina admirable... ya la verás.

Era Luis quien hablaba.

Luciano preguntó:

—¿Cómo se llama?

—Sonia.

—¡Ah! ya sé; una morenita de ojos rasgados que se peina como los pajes del Renacimiento y que lleva siempre un libro para leer en el café... Es una buena muchacha y sería mejor aún, si no se emborrachara tanto... ¿Dónde la conociste?

—En el hotel en que vivía Matilde.

Al oír el nombre de Matilde, Luciano dejó escapar un ligero suspiro. Acordose de las noches de invierno que había pasado con ella en un cuarto sin fuego; acordose de las cartitas llenas de juramentos que ella le había escrito hacía ya muchos meses y a las cuales no había respondido por no querer darle una cita sin estar seguro, al menos, de poderla invitar a comer; acordose, en fin, de los propósitos que había tenido de comprarle algo con los mil francos de Durán, y sintió profundamente que su amigo lo hubiera gastado todo, sin dejar siquiera diez duros para hacer un regalo. Luego preguntó por ella.

—¿En dónde está?

—¿Matilde? Está en el hospital. Yo creí que te lo habían dicho... Hace tres días que se refugió en el Hôtel-Dieu,^{xxix} muy enferma y muy pobre... Dicen que va a ser necesario

^{xxviii} La apertura del Concert des Décadents se realizó en 1884, en la *rue Fontaine*, con el nombre de Café des Incohérents, en 1893 cambió su nombre a Concert des Décadents, finalmente, en 1896 se llamó Concert Duclerc.

^{xxix} El Hôtel Dieu se encuentra ubicado en Parvis 1, Notre Dame y es considerado el hospital más antiguo de

hacerle una operación, la ovariectomía probablemente. Sonia debe¹³ haber ido hoy a verla y¹⁴ llevarle naranjas... Se quieren mucho y se protegen mutuamente, cuando, por casualidad, son capaces de protegerse.

—¡Pobrecilla! —murmuró Luciano—. Si quieres iremos a verla el jueves; aunque con tu endiablada idea de meterte a empresario de pantomimas, no podremos ni siquiera llevarle un duro para que se lo dé a la enfermera... La vida de esas pobres muchachas es terrible.

—Tan terrible como la nuestra.

—Es verdad y por eso las consideramos cual¹⁵ si fuesen nuestras hermanas... Viven igual que¹⁶ nosotros, vendiendo belleza, haciendo sentir, excitando los sentidos. Sus cuerpos proporcionan tantas sensaciones estéticas como nuestros libros, y tienen la ventaja de producirlas directamente. Nosotros escribimos todo un poema para hacer ver un torso desnudo y causar placer¹⁷; ellas no tienen más que desabrocharse, para obtener el mismo efecto. Los escultores se matan tratando de dar vida a un cuerpo de mujer, y cuando lo consiguen, sus obras se exponen en los jardines y en los museos, con objeto de que el público se deleite. Las mujeres bonitas podrían causar igual deleite desnudándose sencillamente en el Louvre o en el Luxemburgo. Cuando yo sea rey de París, escogeré a las más lindas muchachas de la ciudad y las expondré, sin velo ninguno, bajo los árboles de las Tullerías.

—¿Y si se mueren de frío?

París. Fue creado originalmente como un refugio para los desprotegidos a mediados del siglo VII por el obispo Landérico de París (?-661). Durante los siglos XVI y XVII se llevó a cabo una remodelación tanto de las instalaciones como de las funciones de la institución. A mediados del siglo XVIII tuvo que ser reconstruido como consecuencia de un incendio que causó graves daños.

—Aunque se mueran. Por el culto a la belleza pueden cometerse algunos crímenes sin importancia. París produce muy bien cien venus vivas por día. Además, ¿se morirían con tanto gusto, las pobres!

Al cabo de media hora de charla, habíanse ya olvidado de Matilde y volvían a la literatura y al arte.

—¿Has leído el artículo de Zola sobre la inmoralidad? Dice que en un libro se puede decir todo, puesto que todo pasa en el mundo; y que hacer dormir juntos a dos amantes, en una novela, no tiene nada de reprehensible.^{xxx}

—Justo...

—Sí; pero en la vida los que quieren ver escenas de esa clase tienen que ponerse detrás de una cortina y generalmente son viejos lascivos y acabados.

—No sé por qué; yo vería con mucho gusto todo eso. La pasión es siempre sagrada, santa puede decirse, y el apetito carnal es la más grande de las pasiones.

De pronto Luis preguntó:

—¿Qué te parecería si yo me casase, detrás de la iglesia, se entiende, con Sonia?

—Me parecería muy digno de ambos¹⁸... os moriríais de apetito.

¿De apetito? Eso nunca. ¿Acaso no iba a ser él muy rico gracias a sus pantomimas?... Y uno de los encantos de sus pantomimas sería ella, la chiquilla morena,

^{xxx} Probablemente se refiera al prólogo a la segunda edición de la novela de Émile Zola (1840-1902) titulada *Thérèse Raquin* (1867). La obra cuenta la historia de Thérèse, quien a pesar de estar unida en matrimonio obligado con su primo Camille, se enamora de un amigo de éste, Laurent; juntos asesinan a Camille ahogándolo en un paseo en barca. La obra generó controversia y fue duramente criticada por algunos especialistas de la época. Ante la molestia generalizada por su obra, Zola incluyó para la segunda edición un prólogo mediante el cual expone una defensa de su novela: “En *Thérèse Raquin* he querido estudiar temperamentos, no caracteres. En eso consiste el libro por entero. He elegido personajes dominados soberanamente por sus nervios y su sangre, desprovistos de libre albedrío, arrastrados a cada acto de su vida por las fatalidades de la carne. Thérèse y Laurent son animales humanos, nada más” (*Thérèse* 16). Evidentemente Gómez Carrillo simplifica el fundamento literario de Zola, el naturalismo, planteamiento de origen científico mediante el cual el autor pretende reproducir la realidad basándose en tres aspectos: el contexto social, la herencia genética y el carácter.

vestida de Colombina, con una falda corta que dejaría ver sus pantorrillas gordas, sus delicados tobillos, sus piecitos de duquesa... Entre los dos, al contrario, lograrían ser muy ricos... Primero seducirían a París con sus gestos y sus ademanes, mimando, ante el público del *boulevard*, todo el repertorio de Pierrot... Luego viajarían, darían la vuelta al mundo; irían a Inglaterra para conocer a la reina Victoria...^{xxxI} irían a España para que las manolas les arrojasen sus abanicos, como a los toreros... irían a Noruega para dar una representación de gala en honor del viejo Ibsen...^{xxxII} irían por todas partes, en fin... En cuanto al apetito, ya se había acabado... “Mozo, dos cafés y dos copas de *chartreuse*...”

—¿No te parece?

Luciano, siempre escéptico en cuestiones de dinero, sonreía dulcemente, sin atreverse a decir lo que pensaba, por miedo a despertar a su amigo.

—¿No te parece?

—Sí; ya lo creo que me parece...

^{xxxI} Victoria I (1819-1901), reina de Gran Bretaña, Irlanda y emperatriz de las Indias de 1837 hasta su muerte. Asumió su reinado a los 18 años, en 1837, tras el fallecimiento de Guillermo IV. Su etapa fue conocida como la época victoriana, durante este periodo, Inglaterra se consolidó como una potencia mundial gracias a su desarrollo industrial, económico y político, bajo un régimen conservador.

^{xxxII} Henryk Ibsen (1828-1906). Dramaturgo noruego, de acuerdo con la crítica, su producción literaria se divide en tres etapas: la primera, escrita en verso, se destaca por una obra de rasgos románticos, en donde se cuestiona el materialismo y la conciencia del individuo dentro del ámbito de las viejas convenciones sociales; la segunda etapa corresponde al realismo crítico, en ésta sustituye el verso por la prosa, aborda las disputas sociales y las diferencias existentes entre lo novedoso y lo antiguo; la tercera, cercana al simbolismo, es la denominada realismo social, en la cual desarrolla con mayor agudeza el tema central de su propuesta literaria, el de la liberación personal. Entre sus obras se encuentran: *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867), *Los pilares de la sociedad* (1877), *Casa de muñecas* (1879), *El pato salvaje* (1884) y *Juan Gabriel Borkman* (1896). Sobre la obra de Ibsen, Rubén Darío apunta: “El hombre de las visiones, el hombre del país de los kobolds, encuentra que hay mayores misterios en lo común de la vida que en el reino de la fantasía: el mayor enigma está en el propio hombre. Y su sueño es ver la vida mejor, el hombre rejuvenecido, la actual máquina social despedazada. Nace en él el socialista; es una especie de nuevo redentor” (203).

IX

Después de sufrir durante algunos días de su crisis moral, Violeta fue recobrando, poco a poco, con lentitudes melancólicas de convaleciente, su carácter suave¹ y su humor agradable.

Luciano iba a verla todos los días para enseñarle su papel, y muy a menudo salía de su casa desilusionado, creyendo que había sido una verdadera locura confiar la representación de un personaje modernísimo a una mujer que sólo decía con entusiasmo las cláusulas brutales de los Nibelungos.^{XXXIII}

Al fin, una mañana, después de quince ensayos vanos, la actriz se mostró admirable de gracia, de modernismo, de elasticidad, de encanto frívolo y de ligereza perversa.

—¡Perfecto! —dijo el poeta—. ¡Perfecto!... ¿Por qué no ha sido usted así desde el principio? Ese es el matiz, esa es la voz, ese es el gesto... Repitamos todo el tercer acto, que es el más importante. Yo le “daré a usted la réplica”... comencemos...

Y entusiasmados ambos, vibrando realmente con vibraciones humanas, fueron, durante media hora, en el aislamiento discreto de un *boudoir*, el amante febril y la amada desfalleciente.

Él. ¿Quieres sentarte a mi lado, Laura?... Mírame... Toda mi angustia se ha desvanecido al entrar en tu alcoba. Tus ojos tan bellos me hacen olvidar las tristezas de mi vida...

Ella. ¿Por qué me hablas siempre de mis ojos?... Parece que en todo mi ser no hubiera más que ojos... Y hay otras muchas cosas, que son tuyas, que quieren ser tuyas... y que están celosas de mis ojos... Ve mis labios... son tuyos... ¿Y mis brazos?... cuando no pueden estrecharte, no viven sino automáticamente...

^{XXXIII} La tetralogía *El anillo del Nibelungo* (*El oro del Rin*, 1869; *Las valkirias*, 1870; *Sigfrido*, 1876; y *El ocaso de los dioses*, 1876) fue uno de los éxitos del polémico compositor Richard Wagner (1813-1883).

Él. ¡Laura! ¡Laura!...

Ella. Y mis senos son siempre las ánforas de otro tiempo, llenas de miel que embriaga y que sólo tus labios saben libar.

Él. ¿Y el otro, Laura?

Ella. ¿El otro?... ¡ah, sí!... ¡El otro!... Cada vez que me hablas de eso, me obligas a hacer un esfuerzo de memoria... A tu lado no me acuerdo de nadie y para ver con la imaginación a un hombre a quien por deber tengo que hablarle todos los días, me siento forzada a alejarme de aquí... ¡con tanta pena!... ¿Por qué haces siempre vagar un fantasma odioso en los rincones de nuestro idilio?...

Él. Si no soy yo quien le llamo... Es él mismo quien viene, quien se impone, quien llena todo el espacio, quien se atraviesa entre nuestros labios...

Ella. Cierra los ojos.

Él. (*cerrando los ojos*). Pero así no te veo a ti tampoco.

Ella. (*acercándose*). ¿No me ves?... ¿No me sientes?... ¿No estoy aquí, aquí muy cerca, junto a ti (besándole en los labios)... en ti mismo?...

Él. ¡Laura! ¡Laura!...

Violeta estaba vestida con un amplio peinador de batista ligera y vaporosa, a través del cual se veían los matices rosados de la camisilla de seda, los matices celestes de las enaguas y la opacidad oscura de las medias negras. Las mangas flotantes y cortas dejaban descubiertos, hasta el codo, los brazos redondos y blancos. Un descote ligerísimo hacía ver el principio del pecho.

Luciano sentíase a la vez contento y triste. Su alma de artista, de autor comprendido e interpretado con talento, era dichosa. Pero no así su cuerpo que sufría de una inquietud nerviosa producida por el contacto de un cuerpo joven y por el perfume penetrante de violetas y de Chipre, que llenaba la estancia. Al sentir, al final de la primera escena, los labios de la actriz cerca de sus ojos, en un simulacro de besos apasionados, hubiera querido hacer un movimiento y acercar su rostro a la boca que estaba allí mismo, rozándole la piel con el aliento, para robar el beso que sólo le enseñaban. Las últimas palabras, la exclamación apasionada y desfalleciente, el nombre de Laura pronunciado dos veces para expresar lo que no se expresa con frases, fueron, dichas por él, dos verdaderos suspiros en

los cuales se exhalaban todos sus anhelos y todos sus deseos del instante. “¡Laura!... ¡Laura!”

Violeta lo comprendió así cuando los ojos del poeta se abrieron de nuevo, después de la escena, y aparecieron ante ella, húmedos y tenuemente enrojecidos. Comprendió que la emoción de su amigo no era pura emoción de arte. Comprendió que la sangre joven se enardecía en las venas del hombre... Y tuvo miedo.

Tuvo un miedo vago,² más que miedo,³ desconsuelo... Sintió que acababa de perder a su único compañero, a su más fiel amigo, al que mejor sabía hablarle de arte, darle consejos desinteresados y exaltar su alma literaria... Con verdadero disgusto, figurese que Luciano estaba enamorado de ella, pero no de ella como actriz, sino de ella como mujer; y su repugnancia de la carne, de los besos, de las caricias sensuales, la hizo padecer lo mismo que en días anteriores. “¡Lástima! —se dijo a sí misma—. ¡Yo hubiera deseado quererle tanto!... ¡Y la carne nos separa!...”

—¿Continuamos? —preguntó Luciano tímidamente, después de una larga pausa, durante la cual había logrado sobreponerse a su instinto fogoso—, ¿continuamos?

—Sí; continuemos.

La respuesta fue dicha en tono muy frío, sin ese acento de intimidad que había endulzado los primeros momentos del ensayo.

Los ojos azules de la actriz no indicaban rencor ninguno, sino únicamente una gran melancolía resignada y benévola.

El ensayo prosiguió:

Él. He pensado en todo, Laura: he pensado en morir...

Ella. ¿En morir?... Yo, al contrario, no he tenido nunca tanto deseo de vivir como ahora. Quiero aprovechar la vida, quiero tener más vida que nunca, para ti... para que la vivamos juntos.
Él. Es que cuando pienso en morir, es por ti, para hacerte ver la inmensidad⁴ de mi amor.

Las frases apasionadas de la comedia iban y venían, en sus labios jóvenes, sin fuego ya y sin vida, como si las emociones de la primera escena hubieran agotado en sus almas todo el entusiasmo y toda la sinceridad... Iban y venían, las pobres frases, sin significar ya casi nada; iban pálidas, iban vacías, iban muertas...

Cuando una criada anunció que el almuerzo estaba servido, ambos sintieron un gran alivio⁵.

El resto del día fue amargo para Violeta. Trató de estudiar y no pudo, porque las palabras de su papel le quemaban los labios con su fuego malsano de moderno cantar de los cantares.

Para distraerse, después del almuerzo, quiso escribir una carta a su amiga Niní, que a la sazón se encontraba en Rusia diciendo las coplas obscenas de su repertorio, en un café concierto frecuentado por las damas de la corte del César. Comenzó a escribir, y lo primero que llamó su atención fue la fecha que ella misma acababa de poner: “París, 27 de agosto”... Viviendo muy ocupada, la actriz no sabía nunca la hora, ni el día, ni aun el mes en el que vivía. Su reloj era la voz de la fámula anunciando las comidas, y su calendario el periódico a cuyo encabezamiento recurría cada vez que le era indispensable datar una esquela. *Le Figaro*^{xxxiv} de esa mañana decía “27 de agosto”, lo que para ella era casi una revelación, de tal modo el tiempo pasaba por su casa sin ser visto... “¡27 de agosto!”... La

^{xxxiv} El diario parisino *Le Figaro* fue fundado en 1826, su nombre se atribuye al personaje de la comedia *Las bodas de Fígaro* (1778), escrita por Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799). Es el diario más antiguo de Francia y se caracteriza por una ideología conservadora.

última vez que escribiera una carta, había sido tres meses antes, en junio, a pesar de lo cual figurábasele que había sido la víspera.

“¡Qué de prisa pasa todo!”

Y lo que más extrañeza le causó, fue que corriese rápidamente para ella, que ni siquiera había podido, ese año, ir a respirar, durante los primeros meses del verano, el aire del campo y el aliento de las lilas nuevas.

“¡27 de agosto!”

Una claridad persistente de estío iluminaba las calles de París en las horas de la tarde, constelando las fachadas de piedra de puntos minerales que atraían la vista y producían una sensación de ceguedad pasajera. En los jardines públicos, las plantas bañábanse en luz, con palpitaciones voluptuosas, inclinándose fuera de las platabandas como para huir del inmenso parasol de los castaños, cuyas copas resplandecían absorbiendo los reflejos del gran astro. El cielo blanco, incendiado en llamas claras, sin notas suaves y sin alteraciones de tonos, parecía, en su magnificencia canicular, una lámina de plata bruñida.

No sabiendo qué decir a su amiga, Violeta dejó caer la pluma después de haber escrito cinco líneas insignificantes, y se asomó al balcón.

La casa de Durán ocupaba uno de los sitios más admirables de París, en la esquina misma del Luxemburgo, entre la *rue* Monsieur Le Prince, que conserva aún, en su brevedad tortuosa, algunos vestigios del antiguo país latino de la Edad Media, y el *boulevard* Saint-Michel, que representa, con su magnífica amplitud, el lujo y la elegancia de la nueva capital del mundo. Los coches iban y venían en todas direcciones, rozándose, confundiéndose, cortando la corriente humana que baja de las aceras, y no dejando sobresalir sino las altas siluetas de los ómnibus. Un murmullo vago, entrecortado de gritos de vendedores

ambulantes y de imprecaciones de aurigas⁶, subía del arroyo y llenaba el espacio. Era el murmullo de París, cuyo timbre especialísimo tiene algo de argentino y de risueño, aun en los lugares en que la vida callejera es más vertiginosa y menos alegre.

Violeta se fijó de nuevo en la fecha del periódico y vio que era día de fiesta. Era día de fiesta para los demás, para todo el mundo, para la Francia toda, para el Universo entero... ¡y no para ella! Entre tanta alegría exterior, su aburrimiento parecíale más grande aún, y se tuvo lástima.

Con objeto de distraerse, tomó un libro; luego tomó otro; en seguida otro; los hojeó; ninguno la entretuvo largo rato; todos le parecieron vacíos⁷, pálidos, y sin interés verdadero. Las frases mismas de Verlaine, que generalmente le producían una impresión deliciosa de ternura cruel, antojáronsele complicadas, llenas de adjetivos contradictorios, de sutilezas puramente retóricas y de flores de escuela. Anatole France,^{xxxv} que era uno de sus autores favoritos, tampoco supo satisfacerla por completo. Leyó cinco o seis páginas del *Lirio rojo*; oyó las palabras melancólicas y sensuales de Teresa exaltando la belleza de la alegría: “Te adoro. Hoy has estado riendo y alegre. La alegría te sienta bien porque en ti se vuelve fina y ligera. Querría alegrarte siempre, porque tengo tanta necesidad de alegría como de amor; y ¿quién me dará la alegría, oh, bien amado, si tú no la das?”. Oyó también las frases de Santiago diciendo la majestad del dolor: “He puesto en esta figura la emoción

^{xxxv} Jacques Anatole François Thibault (1844-1924), escritor francés, el primer periodo de su producción literaria se enfocó en la poesía, el resto lo dedicó a la narrativa y al ensayo. Fue un personaje socialmente comprometido, algunas de las causas que apoyó fueron la separación de la Iglesia y el Estado y el caso Dreyfuss, incorporado más tarde a su *Historia contemporánea* (1897-1901). Su ingreso a la Academia Francesa se produjo en 1896. Entre sus obras más destacadas se pueden mencionar: *Los poemas dorados* (1873), *El libro de mi amigo* (1885), *Tais* (1890), *El jardín de Epicuro* (1894), *La rebelión de los ángeles* y *En la vía gloriosa* (1915).

de mi amor. Es triste y yo quisiera que fuese bella. La belleza es dolorosa, y desde que mi vida es bella, sufro mucho”.^{XXXVI}

Violeta pensó que también ella sufría mucho, desde que su vida era bella. “Sufro muchísimo”, se dijo. En realidad sólo sufría a intervalos, sin causa verdadera, con un sentimiento enfermizo de mujer sensible y nerviosa. “En otro tiempo —continuó diciéndose— cuando no estaba segura de comer todos los días, cuando era modelo, cuando vivía vendiendo mis caricias en los bailes⁸ del Barrio Latino, casi no sufría. Porque estar pobre no es el peor de los sufrimientos. El sufrimiento verdadero es el que se siente sin razón, porque sí, porque un amigo me hace comprender que le gustaría más darme un beso que oírme recitar; por fastidio, en fin... ¡Oh!... en otro tiempo!...”

Recostada perezosamente en el diván que le servía de “sufridero” y respirando el aire estival que penetraba por la ventana abierta, dejó vagar con verdadera complacencia su imaginación por el país encantado de los recuerdos.

Y vio los talleres de Montparnasse, en los cuales se había desnudado con un temblor casi místico, para que sus amigos copiasen las líneas sinuosas de su cuerpo de madona adolescente... Y gozó con su recuerdo. Y vio los grandes cafés dorados, en cuyos escaños se había pasado las noches, repartiendo besos y hablando de arte, excitada por la luz, por el calor, por el alcohol... Y gozó con su recuerdo. Y se vio ella misma, muy jovencita aún, recién escapada de su casa, envuelta en un largo traje de lana púrpura, esbelta, ligera, yendo de un museo a una biblioteca en busca de impresiones estéticas o de datos eruditos para “epatar”⁹ a sus amigos... Y gozó con su recuerdo...

^{XXXVI} Los fragmentos citados pertenecen a los capítulos XXVI y XXIX, respectivamente, de la novela *Lirio rojo* o *La azucena roja* (1894) de Anatole France.

Ante ese panorama del pasado, toda su existencia de teatro se esfumaba, para que las visiones más antiguas pudiesen tomar un relieve completo en su retina calenturienta.

En realidad, “¿qué era lo que necesitaba para ser dichosa?”. Haciéndose ella misma esa pregunta, quedábase perpleja sin saber a punto fijo qué responderse.

Había deseado la gloria y tenía la gloria; había deseado la riqueza y tenía la riqueza... ¡Pero no era feliz!... Una frase de Niní la hizo sonreírse. “Para ser feliz —hábiale dicho su amiga— es necesario no tener camisa. Las mujeres no son felices sino cuando, en las noches de amor, se quitan la camisa...” Sin embargo, ella, Violeta, no sólo no era feliz en tales momentos, sino que, al contrario, experimentaba goces casi dolorosos, como los de su última noche pasional, o padecía de no poder gozar.

Deformada sentimentalmente por los libros, la infeliz¹⁰ sufría, en sus instantes de crisis, de los sufrimientos de muchas almas de ficción. Sufría como Delrío, y creía que el secreto de sus dolores estaba en no sentir las cosas sino desde el punto de vista de la eternidad; sufría como René Vinci, figurándose que su ser no podía alimentarse sino de sentimientos etéreos, difíciles de encontrarse en el mundo; sufría como Regina Sandri y se decía a sí misma que los hombres la humillaban al desearla; sufría como la Faustin, del germen de bajezas que subsistía en su ser, a pesar de la elevación de sus ideas... Necesitaba sufrir, en fin, y sufría de todo.

Viendo que los instantes transcurrían ese día con una lentitud que no estaba en relación con la rapidez del tiempo en su conjunto de semanas y de meses, recurrió de nuevo a la lectura, y devoró, en dos horas, *La sonata de Kreutzer* saltando capítulos enteros y buscando únicamente las frases brutales del asesino enemigo del amor, que explica con una sequedad notarial¹¹, su odio contra la mujer, como instrumento de deleite sensual. A medida que las páginas pasaban ante sus ojos, su exaltación redoblaba; y leyendo con

interés y sin gusto, decíase que “todo era verdad en el fondo”, pero no por las razones que Pozdnyshev invocaba,^{xxxvii} sino por otras más sutiles y femeninas, que ella sentía perfectamente y que, sin embargo, no podía explicar.

Cuando, ya muy tarde, oyó el paso de René en el vestíbulo, corrió a encerrarse en su alcoba, diciendo que estaba enferma y que no tenía apetito. La frescura de las sábanas produjo en su epidermis una sensación deliciosa. Luego el sueño cerró sus párpados irritados y regularizó las palpitaciones de sus arterias.

^{xxxvii} *La sonata de Kreutzer*, obra del escritor ruso León Tolstoi (1828-1910) publicada en 1889, homónima de una composición de Ludwig van Bethoveen (1710-1827) dedicada al músico francés Rodolphe Kreutzer (1766-1831). En la novela, el protagonista Pozdnyshev asesina a su esposa como consecuencia de los celos despertados por la relación entablada entre ésta y el joven violinista Trujachevsky. De esta manera, el escritor ruso exalta los beneficios de la castidad en oposición a las bajas pasiones sentimentales y emocionales.

—La señora no está.

Al oír esa respuesta, Luciano bajó de nuevo las escaleras de la casa de Durán, cavilando incrédulamente. Figurose primero que René comenzaba a ver con disgusto sus visitas cotidianas, y que, por celos, había obligado a su querida a no recibirle; figurose en seguida que era la misma Violeta la que trataba de huir de él, temerosa de ser demasiado expresiva en la escena del beso y de comprometer así su porvenir de mujer ricamente colocada; figurose, en suma, que la frase de la doméstica escondía algo. Lo único que no se figuró, fue que Violeta hubiese salido, sencillamente¹.

Ésta era la verdad, empero.

Después de dormir, sin ensueños y sin agitación, durante más de doce horas, la actriz se había levantado más temprano que de costumbre y más fresca que nunca, considerando su crisis de la víspera como la última llamarada de la enfermedad nerviosa que comenzara en su noche de lujuria. Pensando en eso, se reía de sí misma: “¿Ser desgraciada porque un chico amigo suyo le hacía sentir su deseo de darle un beso? ¡Qué necesidad!”. Y dispuesta a no ser, nunca más, tan niña, había ido² a renovar el aire de sus pulmones bajo los árboles del Luxemburgo, acompañada por una chiquilla que habitaba en la vecindad.

Luciano también se dirigió hacia el Luxemburgo por ser el lugar más propicio a la meditación y a la lectura. Sentose bajo un árbol, en un banco solitario, y desplegó su periódico buscando las noticias³ de la víspera.⁴

—¿Quién soy? —preguntó una vocecilla contrahecha, al mismo tiempo que dos manos delicadas le tapaban los ojos⁵.

Él no sabía quién era, ni siquiera podía suponerlo.

Haciéndose ronca, la vocecilla preguntó de nuevo:

—¿Quién soy?

No lo sabía, no lograba adivinarlo; ningún nombre femenino⁶ acudía a su mente. ¿Quién podía ser, en tal⁷ sitio, a aquella⁸ hora?

Una ligera carcajada estalló a su espalda. Las manecitas se separaron de sus ojos y una mujer apareció ante él. Era Violeta.

—¡Violeta! —exclamó Luciano.

—Sí —repuso la actriz—. Violeta de Parma, que necesita⁹ respirar un poco de aire libre... ¿Quiere usted que nos paseemos juntos?...

Sin darse el brazo, sonriendo ambos del azar del encuentro, echaron a andar por los senderos floridos del jardín. La “vecinita”, como ellos decían, acompañábalos¹⁰ en silencio.¹¹

Violeta dijo:¹²

—¹³La pieza de usted me cuesta ya más de mil disgustos; todas querían mi papel y todas se consideran superiores a mí; todas dicen... pero eso no le interesa a usted...

—Sí, me interesa muchísimo.

—¡Dicen tantas cosas!... Lo de menos es que usted es mi amante, y que por eso me prefirió a las demás.

—Puesto que la pieza no es sólo mía, sino también de René, me parece que podrían muy bien acusarle a él y no a mí.

—Mis compañeras están en el secreto de la colaboración.

Luciano, muy halagado en el fondo, indignose en apariencia.

—Hacen mal —dijo—, muy mal... La pieza es de Durán y mía...

Violeta, por delicadeza, no quiso agregar nada sobre el mismo asunto y guardó el más completo silencio durante algunos instantes.

Luego continuó:

—¿Qué efecto cree usted que produciré en su comedia?

—Eso depende...

—¿Depende de mí?

—De usted y de sus nervios. Ayer fue usted admirable al principio, pero luego se enfrió y volvióse indiferente. Para interpretar bien a nuestra heroína, es necesario ponerse su piel y su alma; sentir como ella, aunque no sea sino en la escena; ser algo cruel, algo viciosa y muy apasionada. Usted...

—Ya sé lo que va usted a decir.

—¿Qué cree usted que voy a decir?

—Que soy muy fría.

—No; fría justamente no; pero creo, no sé por qué, que carece usted de humanidad en el sentido que dan a la palabra los autores dramáticos... que no quiere usted plegarse a todos los papeles... que tiene usted simpatías y antipatías por tal o cual personaje, y que...

—¿Qué?...

—Que el personaje de nuestra pieza no le gusta para usted. ¿Es cierto?

—No; no es cierto. Lo que sucede, es que estos días he estado enferma, nerviosa, malhumorada. Pero ya me verá usted mañana. ¿Vendrá¹⁴ usted mañana?... Mañana comenzaremos seriamente, para poder ensayar con los trajes dentro de un mes y estar listos¹⁵ el 15 de octubre.

Luego la actriz preguntó:

—¿Y su amigo?

—¿Luis?

—Sí, eso es; Luis; ¿qué ha hecho usted de él?

—El pobre debe de estar ocupadísimo con su pantomima de mañana. ¿No les ha invitado a ustedes?

—No, ¿qué pantomima?

—Una pantomima suya que va a representar él mismo en la Bodiniera. Yo le mandaré a usted un palco¹⁶, para que venga con René.

—René no sale ahora por las noches; está muy ocupado buscando documentos para un libro sobre la bohemia... ya usted sabe, su manía... Pero si no tiene usted otro compromiso y me lleva usted... ¡Me gustaría tanto ver a Luis vestido de Pierrot!... ¡Él que es tan divertido!... ¿No tiene usted otro compromiso?... francamente.

—Ninguno, no; y aunque lo tuviera...

—Entonces mañana, sin falta, a las ocho, ¿verdad?

—No; a las nueve. A las nueve en punto pasaré por usted.

Charlando así, habían llegado hasta la puerta del jardín que daba frente a la casa de Durán. Al despedirse, se estrecharon las manos con más efusión que nunca.

Luciano pensaba: “¡Verdaderamente, es admirable esta mujer!”.

Violeta se decía: “¡Es muy simpático este hombre!”.

Ambos recordaron, luego, no sin cierta nostalgia, la escena del día anterior; y antes de cruzar, cada uno por una de las esquinas, volviéronse, para sonreírse, de lejos, con rápida ternura¹⁷.

XI¹

Cuando Luciano y Violeta llegaron a la Bodiniera, ya la representación había comenzado.

—¿Hace mucho tiempo? —preguntó el poeta en la puerta.

—No; diez minutos; están en la conferencia.

La conferencia no tenía gran importancia, al menos para Luciano, que, en más de una ocasión, se la había oído recitar a su amigo.

—¿Entramos en seguida o esperamos² la pantomima?

Violeta prefirió esperar en la sala de exposición, admirando una serie de retratos de Sara Bernhardt, dibujados por el húngaro Mucha.^{xxxviii}

—¿Le gusta a usted este artista? —preguntó Luciano a su compañera, después de haber visto todos los cuadros expuestos.

—Sí, me gusta; pero prefiero, en el mismo género, a Marcel Lenoir.^{xxxix}

—Lo que dice usted es muy justo desde un punto de vista personal. Yo también preferiría verla a usted retratada por Lenoir que por Mucha. Este último es muy

^{xxxviii} La actriz trágica Sarah Bernhardt (1844-1923), de origen francés, formó parte de la Comedia Francesa en diferentes temporadas e hizo varias giras por Europa y América. Justo Sierra, Manuel Gutiérrez Nájera y Rubén Darío, entre otros escritores hispanoamericanos, dejaron páginas notables sobre la personalidad y el talento de la Divina Sara. Alphonse Maria Mucha (1860-1939), artista checo, precursor del Art nouveau, categoría artística caracterizada por un estilo ornamental. Desde pequeño mostró habilidades para la pintura y el dibujo; a los 19 años se trasladó a Viena, donde se empleó como pintor de escenarios teatrales. En 1881 regresó a su natal Moravia debido a un incendio que destruyó el Vienna's Ring Theatre, tras lo cual la compañía para la que laboraba quedó en una situación económica comprometida. En 1877 Mucha decidió continuar sus estudios en París. El primer cartel de Mucha para Bernhardt fue realizado en 1894 para promocionar la obra *Gismonda*, la propia actriz fungió como modelo para el promocional. Después de apreciar el resultado, ésta ofreció al pintor un contrato para crear los carteles de obras posteriores. De esta manera, la imagen de la actriz se consolidó como un icono a través de los carteles de Mucha. Otros carteles de Mucha en los cuales Sara Bernhardt aparece como modelo son: *La Tosca*, *Lorenzaccio*, *Médée* y *La Dame aux Camélias*.

^{xxxix} Marcel Lenoir (1872-1931). Pintor francés, miembro de una familia de orfebres. Después de una primera etapa simbolista, su obra exploró nuevos caminos artísticos de la época como el cubismo, el neoimpresionismo y el puntillismo. El Museo Marcel Lenoir, situado en Montricoux, Francia, alberga la obra del artista.

atormentado, muy onduloso, muy felino, mientras que el otro es enteramente hierático... como usted.

—Usted persiste en considerarme como una mujer muy seca y muy fría...

Luciano no contestó. Los aplausos, resonando en el fondo de la sala, le hicieron olvidar a los pintores a la moda para pensar de nuevo en Pierrot.

—Entremos —dijo—. Ya la conferencia ha terminado.

Violeta dio el brazo a su amigo, y ambos penetraron entre la multitud que llenaba los pasillos.

“¡Cuánta gente!”. Era la exclamación general. Todo el mundo estaba admirado de ver una concurrencia tan numerosa para asistir a una fiesta tan poco anunciada. “¡Cuánta gente!”. En las butacas, en efecto, los sombreros floridos de las mujeres abundaban tanto como las cabezas descubiertas de los hombres. La galería estaba llena y sólo quedaba aún libre el único palco del teatro, el palco oscuro, alto, profundo cual una alcoba, que Luis había reservado para el más íntimo de sus amigos.

Luciano y Violeta acomodáronse en sus sitios, muy satisfechos de ver el éxito de la velada.

—¿Cuántos son los personajes de la pantomima? —preguntó la actriz.

—Dos —repuso el poeta—: Pierrot y Colombina. Colombina es una chiquilla de nuestro barrio, que según creo, está volviendo loco a nuestro amigo.

—¿Es bonita?

—Sí; y además tiene talento. Se llama Sonia.

—¡Ah! ya sé; una morenita que hace versos y que venía siempre a los cafés del *boulevard Saint-Michel* con Amelia y con Matilde.

—¿Conoce usted a Matilde, la de Montmartre?

—Sí; la conocí en otro tiempo, cuando yo era modelo.

Luciano ignoraba la historia de Violeta.

—¿Modelo?

—Sí; modelo.

Inconscientemente algo del respeto que siempre había tenido por la querida de Durán desapareció, como por encanto, del alma impresionable del poeta. “Había sido modelo... había conocido a Sonia y a Matilde... luego no era hija de una princesa... ¡Mejor! —pensó—. Así podría hablarle con más confianza, y tal vez... tal vez...” El recuerdo del beso deseado y no obtenido, acentuase en su memoria.

Al fin sonaron los tres golpes clásicos que anuncian en París el principio del acto, y el telón se levantó, lentamente, entre el murmullo de los espectadores que terminaban sus comentarios con cuchicheos irónicos³.

Y aparece Pierrot, vestido de blanco, pintado de blanco, bañado por la blanca luz de la luna.

Colombina no está aún allí, a pesar de ser el instante de la cita... “¿En dónde estará Colombina?” Todas las suposiciones, buenas y malas, pasan por la mente del enamorado. Su rostro indica la confianza, “debe de estar en su casa, vistiéndose, componiéndose, empolvándose, para llegar más bella que nunca...” Pero, ¿y si no estuviera en su casa?... La duda frunce el albo entrecejo del que espera. ¡Si estuviese en casa del marqués!... Dos chispas negras brillan en sus pupilas, entre los párpados blancos...

Transcurren cinco minutos, durante los cuales Pierrot ve moverse las agujas de todos los relojes con una rapidez vertiginosa... ¿Cinco minutos?... Para su alma son cinco horas, cinco días, cinco siglos... ¡Es necesario llamarla!... La llama, le implora, le suplica, la amenaza... ¡Nada!... Con las manos devotamente unidas sobre sus labios hambrientos,

ofrécele mil besos... ¡Nada!... Al fin saca de la faltriquera un collar de piedras preciosas que acaba de robar en un escaparate: lo hace brillar a la luz de la luna, se lo pone en la garganta, lo sacude, lo ofrece... ¡es para ella!

Atraída misteriosamente⁴ por el reflejo de las gemas, Colombina acude⁵ rosada de rostro, rosada de manos, dentro de⁶ la rosa ligera de su traje... “¿Son para ella las joyas?” Pierrot dice que no, con la cabeza... “No, no, no...” Ella se acerca, le acaricia, y, sin hacer caso de sus negativas, le tiende el cuello desnudo, para que le ponga el collar... “¿Besos?...” “No... primero el collar... después los besos...” “¡Tus labios, Colombina!...” “¡El collar, Pierrot!...” Luego los besos que él da con fervor místico y ardiente... que ella recibe como las gotas de una llovizna estival, sonriendo con su perversa⁷ sonrisa color de rosa...

La primera parte había terminado.

—¡Admirable! —exclamó Violeta, volviendo la cara hacia Luciano, que se recostaba en el respaldo de su asiento, en el fondo del palco.

—¿Quién de los dos le gusta a usted más? —preguntóle el poeta al oído.

—Los dos. Él es un artista verdadero y explica perfectamente las complicaciones de su alma atormentada. Pero ella, en la sencillez instintiva de su papel, se expresa con más claridad que él... ¿No le parece a usted extraordinaria la facilidad que tienen las parisienses para ser coquetas en las tablas?...

—No sólo en las tablas...

—Sí; pero fuera de las tablas, en la intimidad, todas las mujeres del mundo son iguales. Lo raro, en las muchachas de París, es la confianza en sí propias, que les permite moverse lo mismo en el escenario de un teatro, ante mil personas, que en sus dormitorios, junto a un amante... Yo soy parisiense y me acuerdo de mi debut. ¿Por qué⁸ he de negar que tenía miedo?... Sí, lo tenía, muy grande... Pero al verme ante el público, el sentimiento de la

coquetería pudo más en mí que el miedo a los espectadores... y fui natural... Me acuerdo de un viejecito, muy elegante, que estaba en el primer palco de la derecha y que parecía mirarme con interés. A mí se me figuró que no había más que él en el teatro: que él era la crítica, la prensa, la aristocracia... y durante toda la representación no pronuncié una sola palabra sin fijarme en su rostro apergaminado. Cuando él aplaudía, yo estaba contenta, como si todo París me hubiese aplaudido...

—Es curioso...

Luciano seguía pensando que Violeta había sido modelo de pintor, en Montparnasse; que muchos hombres habían visto su cuerpo desnudo, que Matilde y Sonia habían sido sus amigas... tal vez sus compañeras... Eso era, para él, una revelación que le obligaba a reírse de sí mismo, de su antiguo respeto y de sus reverencias de la víspera... ¡Había sido modelo!... ¡Todos la habían visto desnuda!... La visión del cuerpo fino de la actriz apareció, neta ante su retina; la vio de pie sobre la mesa de estudio, muy alta, muy delgada, muy tentadora⁹, levantando los brazos como Afrodita o inclinándose, como Diana, para atar los cordones de su sandalia...

De pronto, una vocecilla temblequeante le sacó de su sensual ensimismamiento. Era Blemont, que le decía buenas noches, al pie del palco.

—Buenas noches, Lucianito.

—¿Tú aquí? Hace dos horas te dejé en una esquina, sin embargo...

Sí; pero al llegar a su casa el pobre bohemio, había encontrado cuatro billetes para asistir a la pantomima. Su deseo era aplaudir a Luis... allí estaban todos los amigos... Y todos muy contentos... muy entusiastas... Pierrot tenía genio... Le harían una ovación al final.

El telón se levantó de nuevo... Y Pierrot, más blanco todavía, blanco con la blancura cadavérica de los celos, blanco como la hostia de la comunión de los agonizantes, blanco, cual un muerto, en su túnica color de sudario, apareció tras una puerta. Sus ojos brillaban, en la máscara de yeso, con resplandores lamentables de cirio. La contracción de sus labios tenía algo de macabra... Oía...

¡Pobre Pierrot!... Pegando el rostro contra la puerta cerrada, oía lo que pasaba en la alcoba... Oía los suspiros de Colombina y oía las palabras del marqués... Su frente, su boca, sus manos, todo su ser iba indicando las impresiones que producían en su alma doliente las escenas de la traición...

Cuando un beso sonaba adentro, Pierrot sentía el beso... cuando una risa llegaba hasta él, Pierrot reía... cuando las manos de Colombina estrechaban las manos del marqués, Pierrot unía sus manos... Y ese simulacro de amor, indicando el amor de la mujer amada y del hombre aborrecido, tenía, en su elocuencia silenciosa, un aspecto trágico y alucinante.

Los ojos de Violeta estaban húmedos de lágrimas. Luciano se acercó a ella, y, sin decirle una palabra, impulsado por la pasión que flotaba en la atmósfera, le cogió una mano y la acarició largo rato entre las suyas. Sus ojos se encontraron y contempláronse tiernamente...

En el fondo de la sala, Pierrot seguía sufriendo. De pronto, todo su cuerpo se irguió. ¡Ya era bastante! Con los puños crispados, precipitose sobre la puerta y llamó, llamó con insistencia, hiriéndose las manos, apoyando las rodillas, la frente y el pecho contra la madera, impasible... Llamó, llamó, llamó...

Cuando el telón comenzó a caer, Pierrot llamaba todavía...

Al oír los aplausos que saludaban al altísimo actor mudo, Violeta retiró, en un ademán rápido, la mano que había abandonado durante el acto entre las manos del poeta.

Luego, con voz alterada por la emoción, dijo su entusiasmo artístico y su infinito goce sensitivo.

Luciano la dejaba hablar, sin interrumpirla, sin oírla casi, fijándose únicamente en la palpitación de sus labios sensuales... Luego quiso responderle y ser elocuente como ella, pero no pudo. Su garganta tenía algo de febril¹⁰ y su boca estaba seca. Cambió de sitio.

—¿Se aleja usted de mí? —preguntóle su compañera, mirándole dulcemente.

Él volvió a ocupar su silla detrás de Violeta, sin decir nada, sonriendo con una sonrisa de agradecimiento y de súplica.

Al fin, el telón se levantó para¹¹ el último acto de la pantomima.

Allí estaba Pierrot, con una espada en la mano, nervioso, esperando a su rival. El rival llegó... ¿En dónde estaba?... Allí, frente al amante de Colombina, y sin embargo nadie le veía... Allí estaba: Pierrot saludábale con seca cortesía... poníase luego en guardia... atacábale...

En la escena no había sino un mimo armado, resistiendo a ataques ideales, lanzándose, furioso contra el aire, y saludando de vez en cuando a la izquierda... Era un duelo solitario, pero hecho con tal brillo, con tal pasión, con tal arte, que los espectadores llegaban a ver (visionarios tiranizados por el genio) las siluetas¹² del enemigo y de los testigos.

El duelo duró mucho tiempo. Al fin, Pierrot soltó la espada, levantó los brazos para que las sombras de sus amigos le sostuviesen, comenzó a agonizar... Sus ojos se dilataron horriblemente, haciendo dos manchas violáceas en la blancura del rostro; su nariz se adelgazó, su labio inferior se agrandó¹³, ablandándose y contrayéndose en un gesto de precoz descomposición...

Iba a caer Pierrot; ya no tenía fuerzas; su sangre, escapándose por una herida invisible, vaciaba su cuerpo como una vejiga agujereada... Iba a caer, cuando Colombina apareció, despeinada y sin sombrero, vestida apenas con una enagua y un corsé... El marqués trató de agarrarla, pero ella resistió, colérica, precisada, y llegó hasta Pierrot, que se precipitó sobre ella, ofreciéndole aún sus labios, ya muertos, pero llenos aún de besos¹⁴.

Al final de la escena, Violeta buscó la mano de su amigo y la acarició febrilmente durante un minuto. Luego se puso de pie, pálida, temblorosa, con las pupilas ahogadas en la humedad de sus lágrimas.

—¿Nos vamos? —dijo.

Luciano repuso, dominando su emoción:

—Luis nos espera... Es imposible marcharnos sin felicitarle... ¡Nos quiere tanto, el pobre!

—Es verdad —murmuró Violeta.

Entre¹⁵ bastidores fueron recibidos con entusiasmo por Pierrot y Colombina, que principiaban ya a limpiarse la pintura que cubría sus rostros.

Sonia estaba radiante de alegría con su primer triunfo, obtenido en un teatro verdadero, ante un gran público. Sus éxitos anteriores, en el Concierto de los Decadentes, parecíanle puras niñerías. Lo que deseaba ahora era seguir siendo aplaudida al lado de Pierrot por todo el París artístico de los extremos del *boulevard*.

Violeta le hizo muchos elogios.

—¿De veras, te gusto?

Sus ojos negros indicaban la satisfacción orgullosa de su alma. Creíase una gran actriz, y la misma Violeta, en quien antes había visto una mujer superior a quien¹⁶ ni

siquiera tenía derecho de envidiar, aparecía como una compañera suya, ni más ni menos grande que ella.

—¿De veras, de veras te gusto? —preguntó de nuevo.

—Eres admirable —repuso con convicción la querida de Durán.

—¿Y Luis?... ¿Qué dices de Luis?... ¿No te parece genial?...

—Sí, soberbio...

En la expansión de su dicha, Pierrot repartía abrazos a diestra y siniestra, ensuciando, con el blanco de su rostro, la levita de Luciano, estrujando el talle de Violeta y magullando a Colombina.

Sonia, por su parte, ocupábase más de Pierrot que de ella misma, mojándole las toallas, arreglándole la camisa, sacudiendo sus vestidos, ayudándole, en fin, en su *toilette*, con una solicitud enternecedora: “¡Mi Luisito”, decía, “mi Luisito adorado!”, y con un impudor ingenuamente parisiense, acariciábale las manos y se frotaba contra él como una gata enamorada.

Mientras Pierrot y Colombina cambiaban de traje, Violeta y Luciano pasaron a un saloncillo mal alumbrado. Sentados en el mismo sofá, charlaron... Dijéronse, sin notarlo, y hablando a medias palabras, muchos secretos; descubriéronse algunos rincones de sus almas orgullosas; hiciéronse traición a sí mismos, abriendo, más de lo que hubieran querido, las puertas, generalmente selladas, de sus jardines secretos...

Desde que su amiga le había confiado su antigua profesión de modelo, Luciano sentía por ella un cariño casi compasivo. Sin saber por qué, la estimaba menos y la quería más. Ya no veía en ella frialdad ninguna, sino una gran melancolía y una resignación silenciosa, que la obligaba a tolerar a René para no perder su posición y su tranquilidad...

Violeta, a su vez, comprendía que, al revelar su antiguo oficio y sus antiguas relaciones, había entregado algo de ella misma a su compañero de esa noche; y, resignada, decíase mentalmente que nadie hubiera podido merecer más que Gramont, su cariño y su confianza.

Después de un largo silencio pensativo, el poeta preguntó:

—¿En qué piensa usted?

—En nada —repuso ella—. ¿Y usted?

—Yo... en usted.

Sus manos se buscaron instintivamente, como antes lo habían hecho, en la penumbra del palco, y sus miradas se confundieron de nuevo.

—¡Luciano!...

—¡Violeta!...

Era la primera vez que ambos se llamaban por sus nombres, a pesar del deseo expresado por ella, desde un principio, de ser tratada con confianza.

De pronto, cuando menos lo esperaban, oyeron llamar a la puerta, y simultáneamente dijeron: “adelante”.

Un empleado del teatro llevaba un sobre para Luis. Abriólo Luciano y leyó: “Producto de la velada. Butacas obsequiadas por el autor, 200; butacas vendidas, 102; producto líquido, 306 francos”.

En el mismo sobre iban tres billetes azules del Banco de Francia.

—Está bien —dijo el poeta, dirigiéndose al empleado, después de enterarse de la cuenta.

—Necesito un recibo, caballero.

Fue indispensable llamar a Luis, que llegó, ya “vestido de paisano”, siempre nervioso y siempre contento, a firmar lo que le pusieron delante, sin fijarse en las cifras. “¡Un recibo —pensaba—, es la primera vez que doy un recibo!... Mi vida nueva, rica y gloriosa, se inaugura brillantemente” Luego preguntó al oído, a su amigo, cuánto le habían dado.

—300 francos —repuso Luciano.

—¿Nada más?

—Nada más.

—No importa; ya ganaremos muchos millares... Esta vez ha sido necesario regalar algunas butacas... Por lo pronto, guárdate eso para ti.

—¿Para mí?... No seas tonto... Tú tienes más necesidad que yo, con tu Colombina.

—Guárdate la mitad entonces.

Luciano se guardó cien francos y entregó los otros dos billetes a su amigo.

Violeta, viendo que ya era muy tarde, quería marcharse.

—Vámonos —dijo el poeta.

En el coche que los conducía de nuevo hacia el Luxemburgo, la actriz y su compañero hablaron con íntima ternura de Luis y de Sonia.

—¡Qué dichosos son!

—Sí, muy dichosos.

Sus manos no se juntaban ya, para acariciarse; pero, en cambio, cada una de sus palabras era una caricia.

Al despedirse, en la puerta de la casa de Durán, sintieron una gran congoja, como si el adiós que se decían fuese el último.

—¡Adiós, Violeta!...

—¡Adiós, Luciano!...

Por fin, el poeta se llevó a los labios la mano ardiente de su amiga, rompiendo así, con la brusquedad de un beso sonoro, el dulce ensueño que mecía silenciosamente sus almas...

Desde la noche en que, sintiéndose embriagada por el aliento erótico que animaba la obra de Luis, había dicho sus secretos a Luciano, Violeta no volvió a² sufrir de los nervios³. Su vida era ya más animada.

Rápidamente, su amistad por el poeta había crecido y se había arraigado en su corazón. De lo que no se daba una cuenta muy exacta, era de la naturaleza de su cariño: sentía quererle mucho y eso bastaba. Queríale por la ternura de sus ojos, por su aspecto melancólico, por su talento, por su modo de hablar, por sus cabellos, por todo lo que había en él de seductor, en fin. Las frases preñadas de fuego que antes le habían chocado en la comedia, llegaron a parecerle bellas como caricias. “Un hombre que escribe así —decíase— debe de ser el más dulce y el más ardiente de los amantes.”

Sin embargo, no lo⁴ deseaba como amante, o por lo menos no creía desearlo⁵. Lo que deseaba era su amistad, su simpatía, su compañerismo y su⁶ confianza. Creía quererle como a un hermano, y le quería mucho.

A veces, después de los ensayos, aprovechando la intimidad perezosa de su *boudoir*, pedíale detalles sobre su vida anterior, sobre sus costumbres de poeta, sobre su familia, sobre sus amigos, sobre todo lo que tenía algo que ver con su alma:

—Hábleme de usted —le decía.

Y Luciano, dichoso del cariño que inspiraba y del cariño que sentía, abandonábase por completo, diciéndole sus esperanzas y sus congojas, sus tristezas y sus alegrías, sus recuerdos y sus deseos; desnudándose psíquicamente ante ella, con una voluptuosidad exquisita.

Una tarde la hizo reír y llorar a un tiempo mismo, refiriéndole la tragicomedia de sus primeras pobrezas, contándole la historia de sus hambres no saciadas,⁷ trazándole los itinerarios de sus viajes a las casas de empeño.

—¡Pobrecito! —murmuró la actriz, con los ojos llenos de lágrimas—. ¡Pobrecito!

¡Haber sufrido tanto, siendo un hombre de verdadero talento, mientras una infinidad de imbéciles tienen más oro del que necesitan!...

Luego, para consolarle, le dijo lo que aún no se había atrevido a decirle:

—Yo también fui pobrísima, Luciano... Fui tan pobre como Sonia y como Matilde, y ni siquiera tuve el supremo consuelo de sacrificarme en aras de un ideal. Mi naturaleza cobarde me obligó a venderme al primero que pasaba por la calle, para no acostarme sin cenar... Fui la más infame de las mujeres perdidas, porque lo fui conscientemente, inspirándome asco, sin locura ninguna, por pura necesidad. ¿Verdad que es horrible todo eso?... Sí... es horrible... y hago mal en contárselo a usted, porque va usted a despreciarme...

Luciano la tranquilizó besándole las manos en silencio, con un respeto verdaderamente fraternal. “¿Despreciarla?... No; no la despreciaba; le tenía lástima... Si él hubiera sido mujer, es probable que hubiera hecho lo mismo. La vida de las cortesanas no le inspiraba repugnancia ninguna... Eran hermanas tuyas las cortesanas...”

En seguida, la conversación fue más abstracta, sin dejar de ser personal de un modo indirecto.

—¡El alma de la cortesana! —exclamó el poeta, enardecido—. Los moralistas de profesión no creen en ella, y los legisladores tratan de reglamentarla, como han reglamentado ya el alma del funcionario. “Es un alma falsa”, dicen los escépticos... En realidad, es un alma como todas las almas, incomprensible y multiforme, buena y mala, generosa y egoísta, alegre y lamentable, cobarde y heroica; una pobre alma humana que sufre, que

desea, que cree y que anhela. Es un alma de poeta... ¡Las cortesanas de la antigüedad!... No sólo no las desprecio, sino que las venero. En sus salones encontraron mis abuelos los poetas, un refugio tibio y perfumado para cultivar sus ensueños. Sus lechos fueron hospitalarios para los artistas sin fortuna. Sus ojos inspiraban madrigales, y sus blancas manos sabían vendar las más crueles heridas del corazón... ¡Piense usted en Thais, en Lais, en Marión!^{XL}

Moviendo la cabeza con amargura, Violeta respondió:

—Sí... las antiguas... las “locas de su cuerpo”... Pero no me hable usted de la cortesana moderna, de la loreta, de la cocota,^{XLI} de la vorágine que considera sus encantos como una colección de piedras preciosas, y que pone tienda de besos a precio fijo... No me hable usted de esas mujeres que saben contar, que saben calcular, que carecen de fantasía y

^{XL} Lais de Corinto (?), hetaira griega, discípula de Aspasia, con sólo dieciséis años consiguió ingresar a las alcobas más importantes de Atenas. Más tarde llegó a ser reina de las cortesanas griegas y a fundar el Jardín de elocuencia y arte de amor. Tais, existen dos personajes con el mismo nombre, la primera fue cortesana de Atenas, compañera de Alejandro Magno (356-323 a. de C.), según los relatos antiguos ella instigó al monarca en medio de una orgía a quemar Persépolis; tras el fallecimiento de Alejandro, se volvió amante de Ptolomeo (367-283 a. de C.), uno de los militares favoritos de Alejandro. La segunda fue cortesana de Alejandría, en donde vivió en medio de grandes lujos, después de acercarse al cristianismo decidió convertirse a esta religión. Marion de Lorme (1613-1650), cortesana francesa, hija de Jean de Lon y de Marie Chastelain. Fue iniciada en la filosofía del placer sexual por Jacques Vallée. Entabló una relación compleja con el marqués de Cinq-Mars (1620-1642), Henri Coiffier de Ruzé d'Effiat, favorito del rey Luis XIII (1601-1643). Tras la muerte de su segundo amante, Marion se convirtió en la anfitriona de su propio salón, el cual gozó de gran prestigio entre las altas esferas de la sociedad de aquella época. Estos personajes femeninos, arquetipos de la figura cortesana, inspiraron a una diversidad de artistas de distintas épocas. Por ejemplo, Propertio (s. I a. de C.), poeta elegíaco latino, incluyó las figuras de Lais y Tais en algunos de sus poemas. Anatole France se basó en Tais de Alejandría para escribir su novela homónima (1890), la cual, a su vez, inspiró la ópera del mismo título compuesta en 1894 por Jules Massenet (1842-1912). Por otra parte, en 1829 Victor Hugo (1802-1885) publicó el drama titulado *Marion Delorme*; el mismo personaje se incluye en la novela histórica *Cinq-Mars* (1826) de Alfred de Vigny (1797-1863); asimismo, Giovanni Bottesini (1821-1889) y Amilcare Ponchielli (1834-1886) escribieron óperas homónimas estrenadas en 1863 y 1885 respectivamente.

^{XLI} Loreta y cocota, sinónimos de prostituta, términos castellanizados del francés. De acuerdo con Pura Fernández: “Así, encontramos *prostituta*, *manceba*, *ramera*, *buscona*, *ramera* o *tunanta*, términos muy presentes en las novelas de tema lupanario, que tampoco escatiman la circunnavegada *puta*, escrita íntegra en la novela *La prostituta* lopezbaguiana. Estos términos alternan con préstamos del francés perfectamente asimilados, como *cocotte* (y las variantes *cocota* y *cocote*) [...] Uno de los eufemismos más gráficos y empleados, *horizontal*, dio también nombre a una difundida colección de novelitas erótico-festivas de finales de la década de 1880, *Horizontal-Express*, y coexistió con otras traducciones directas del francés a nuestro idioma como *coqueta*, *entretendida*, *loreta* o *griseta*” (Fernández 76).

de locura, que son comerciantes más o menos ricas, más o menos pobres, y que juegan metódicamente a la Bolsa de la Lujuria, como banqueros...

Para no caer de nuevo en personalidades, hablaron de otra cosa.

Muy a menudo, la conversación recaía sobre la pobreza.

Luciano decía:

—¿Qué importa la pobreza? Todos los grandes poetas han sido pobres al principio y luego ricos, muy ricos... Yo seré rico más tarde.

—Sí, lo será usted.

Violeta, en efecto, tenía confianza en el porvenir de su amigo: estaba segura de que, andando el tiempo, sería académico y autor a la moda... pero, ¿y entre tanto?

Un día se lo dijo con franqueza:

—¿Y entre tanto?

—¡Ah!... Entre tanto, lo que Dios quiera... Yo no soy exigente, y un puestecillo en cualquier periódico, para esperar, no es cosa imposible.

—Es muy fácil... mas hay que moverse... ¿Quiere usted que yo hable con algunos directores amigos míos?

—No, no; de ningún modo, muchas gracias...

A pesar de su amistad fraternal con Violeta, Luciano no podía hablarle de cuestiones de dinero sin ruborizarse y sentirse humillado.

Violeta insistió:

—Yo conozco mucho al director del *Figaro*... Deme usted un artículo para llevárselo en su nombre... Porque lo que se necesita es dar el primer paso.

—No hablemos de eso... Si me habla usted así, no vuelvo a verla.

—Prefiero que usted no me vuelva a ver, y que esté usted bien.

—Yo no lo preferiría.

—Porque usted es muy egoísta.

Y realmente lo era. Tenía el egoísmo de sus amistades, y hasta sentía que Luis fuera dichoso al lado de Sonia, porque iba a verle con menos frecuencia.

—Colombina nos ha separado —decía—. Colombina me roba la mitad del corazón de Luis, y aunque él lo niegue, sé que ya no me quiere como antes.

—En cambio —respondíale Violeta—, hay otros que le quieren a usted más cada vez.

—¿Otros?

El poeta sonreía con escepticismo. La única que le quería era ella; pero no como él lo hubiera deseado... Le quería con cariño y con admiración, como a un hermano mayor, y él quería ser querido de otro modo: con toda el alma, con todo el cuerpo, de un modo absoluto... ¡Eso era imposible! Muchas veces, cuando en los instantes de expansión cogía entre las suyas las manos de la actriz y las cubría de fogosos besos, ella se mostraba más resignada que contenta...

—Usted no me quiere como yo la quiero a usted —decíale a menudo.

Ella respondía llamándole “niño”, y estrechándole cariñosamente las manos.

XIII

Al despedirse, por la noche, en la puerta del café que les servía de punto de reunión, Sonia dijo a Luciano:

—¿Quieres venir mañana conmigo al hospital? Matilde me pregunta muy a menudo por ti, y dice que no se puede¹ morir sin verte.

—Yo también tengo grandes deseos de verla... pero mañana... ¿qué día es hoy?

—Miércoles.

—Está bien: ²mañana. Espérenme ustedes aquí, a la una. ¿Vienes tú, Luis?...

—Sí; yo no me separo nunca de mi Colombina —repuso Pierrot.

Al entrar en su casa, Luciano pensó en todo lo que tenía necesidad de hacer al día siguiente, y, para no olvidarlo, fue apuntándolo en un papel: “A la una al hospital... a las tres pasar al *Gil Blas*^{XLII} a tratar de colocar un artículo... a las cinco ir a buscar a Blemont, que por una de esas casualidades incomprensibles, había logrado que Hachette le comprase sus *Poemas primitivos*... luego comer con un actor que quería que le modificase una escena de su papel”.

“¡Quién tuviera un carruaje!”, pensó el poeta, metiéndose en la cama y sintiendo de antemano la fatiga de sus futuras diligencias.

^{XLII} *Gil Blas*, diario parisiense, fundado en 1879 por Auguste Dumont, su nombre fue tomado de la novela *Gil Blas de Santillana* (1715-1735) de Alain-René Lesage (1668-1747), su precio de lanzamiento fue de 15 centavos en París y de 20 centavos para otros departamentos, su domicilio administrativo se encontraba en *boulevard* des Capucines 10. El primer periodo de su publicación finalizó en 1914, el segundo comprendió los años 1921-1940. Algunos de sus colaboradores fueron León Bloy, Paul Bourget, Théodore de Banville, Guy de Maupassant y Catulle Mendès.

Luego, ya envuelto entre las sábanas, cuando se disponía a leer algunas páginas de un libro nuevo, recibió, sin extrañeza, la visita de la imagen de Violeta. Con mucha cortesía dirigióse a la sombra blanca de la actriz, y le ofreció una de las dos sillas de su estancia: “¡Siéntese usted, señora!”. Pero ella no quiso sentarse; era una sombra muy íntima, que tenía la costumbre de meterse en su cama, al lado de él. “¡Muchas gracias!”, murmuró el poeta, sintiendo un sabrosísimo escalofrío en todo su cuerpo joven.

Un largo silencio reinó en su mente.

Al cabo de muchos minutos, continuó pensando: “¡Es extraordinario lo que me pasa!... Violeta viene a verme por las noches... se mete en mi cama... me toma la diestra... me incendia... ¡y luego me habla como a un hermano!... Yo también la quiero fraternalmente... pero no a todas horas... Y es ella la que tiene la culpa de que en mi cariño haya, por lo menos, tanto de cuerpo como de alma... ¿Para qué me contó que había sido modelo?... ¿Para qué me hizo la confesión de su vida horizontal?...^{XLIII} Todo eso me ha hecho ver que hay en ella algo más que una mirada y una sonrisa...”.

Burlándose, en seguida, de sí mismo, murmuró: “Puesto que eres mi hermana ¡oh sombra! déjame leer y conténtate con acariciarme la mano!...”.

¿Leer? ¡Imposible!... La imagen de Violeta le acariciaba la mano, nada más que la mano; pero la caricia resbalábase sutilmente a lo largo del brazo, subía hasta el pecho y se extendía, al fin, por todo su cuerpo llenando su epidermis de picaduras exquisitas. “¡Oh, sombra!... Sombra adorable y mimosa, ¡dime cómo haces para apoderarte de mí sin permitirme que yo te posea!... Tú eres mi dueña y yo no soy el tuyo. Una formidable injusticia reina en nuestra amistad... ¿Nuestra amistad? La mía no es sólo amistad: es algo más y algo mejor; es cariño, es simpatía, es ternura... Vas a decirme que todo eso lo sientes

^{XLIII} Véase nota XXXIII.

tú por mí... Muchas gracias, sombra... Pero mi cariño no es respetuoso como el tuyo, y en ciertas ocasiones llega a ser irreverente hasta el punto de levantarte las faldas... ¡Oh, no te ofendas, puesto que en el fondo la culpa es tuya!... ¿Por qué tienes faldas, oh, sombra?...”.

Un nuevo silencio voluptuoso... Luego: “¿Dices que no lea, que te atienda, que te diga mis secretos?... Está bien. Obedecerte como un esclavo, es para mí el más dulce de los placeres; habla con tus labios invisibles, con tus labios avaros de besos, y dime tus caprichos, que para mí son órdenes... ¿Nada más?... Mis secretos son todos tuyos... menos uno que no quieres oír o que no sabes comprender: el secreto de mi Deseo... ¿Te ruborizas?... Perdóname, entonces ¡oh, sombra!... Pero, en verdad, ¿por qué tienes un cuerpo que fue en otro tiempo de todo el mundo?... La idea de que muchos hombres, que ni siquiera eran poetas, hayan acariciado tu seno, me hace desear acariciarlo yo también... Es una idea vulgarísima, ya lo sé; pero es una idea y todas las ideas son sagradas... ¿Dices que tu cariño fraternal vale infinitamente más que lo que en otro tiempo dabas a los hombres? ¡Quién lo duda, oh sombra adorable y adorada!... Sólo que yo... ¿Me tapas la boca con tus manos perfumadas y ardientes? Está bien... Ya no podré hablar, pero siempre sentiré el calor de algo tuyo sobre mis labios... ¡Buenas noches, oh sombra!”.

Y divagando así, irónica y tristemente³ sobre sus sentimientos y los sentimientos que él creía ver en su amiga, el poeta se quedó dormido, acariciando en sueños la blanca imagen que se abandonaba entre sus brazos...

XIV

El ensayo había terminado lo mismo que todos los días, y, lo mismo que todos los días, Violeta buscaba, entre los cojines blandos de su diván, una postura propicia a la charla y a la molicie. Sentado, junto a ella, en un taburete muy bajo, y apoyando los codos en el borde del sofá, Luciano parecía más triste que de costumbre.

—Hoy está usted de mal humor —le dijo la actriz—... está usted de mal humor y yo sé por qué.

—¿Por qué? —preguntó el poeta.

—Porque ningún director de periódico ha ido a buscarle...

—No; no es por eso.

—Entonces es porque se ha peleado usted con su novia...

Luciano comprendió que lo que su amiga deseaba, al hablarle como a un chiquillo, era obligarle a sonreír. Haciendo un esfuerzo, sonrió.

—¿No es por eso?

—No; tampoco es por eso. Estoy de mal humor sin saber por qué, sin causa ninguna, porque me he levantado así. Pero mi mal humor no se opone a mi dicha y en el fondo estoy tan contento como ayer y como todas las mañanas en que tengo el gusto de hablar con usted.

—¿Serán verdades todas esas mentiras?

—Sí lo son, Violeta.

La actriz hizo un movimiento brusco para acostarse por completo. Su peinador blanco, enganchándose en el extremo de un cojín, arremangose, dejando ver sus pantorrillas finas y redondas.

—¿Me hace usted el favor de tirarme la falda?... Mi pereza es tan grande como su mal humor...

Luciano no se movió, y con las pupilas dilatadas y fijas, siguió contemplando la pierna descubierta, hasta que, al cabo de algunos segundos, púsose de pie y cogió su sombrero.

—¿Se marcha usted tan pronto? Hoy, justamente, iba a pedirle a usted que me hiciese el favor de acompañarme a almorzar, porque René almuerza fuera de casa.

—Es imposible. Luis y su mujer me esperan a la una para hacer una visita.

—¿De etiqueta?

—No; vamos a visitar a Matilde, que está en el hospital

Violeta no sabía que Matilde estuviese enferma, ni menos aún que hubiera tenido que pedir auxilio a la asistencia pública.

—¿En el hospital! —exclamó—. ¡Y yo que la creía tan buena y tan sana, en Montmartre!... ¿Me quieren ustedes llevar?... Yo también deseo ver a Matilde... Yo no soy orgullosa...

Luciano no encontraba cómo decirle “que no”, que “era imposible”, que “él no podía llegar a ver a una antigua querida suya del brazo de una mujer bonita y joven”. Buscando un pretexto, guardaba silencio.

—¿Me llevan ustedes?... En un momento estaré lista... ¡Pobre Matilde!... ¿Por qué no me contesta usted nada?

—Porque me parece que usted no debe venir... que tal vez a la enferma no le gustaría que una amiga rica la encontrase en la miseria... ¡Son tan vanidosas las mujeres!

—¿Por eso?... No; Matilde no es tonta, y puesto que usted puede ir...

Luego, viendo la impasibilidad de su amigo:

—A menos que usted tenga con ella mucha intimidad.

Luciano sonrió con malicia. Había reservado, por delicadeza, algunos de sus secretos ante la actriz, y nunca, en sus charlas confidenciales, le había contado sus aventuras amorosas.

—¿Tiene usted mucha intimidad con ella? —preguntóle de nuevo Violeta.

El poeta respondió al fin:

—Matilde ha sido mi querida, en efecto, y si, a pesar de mi pereza, me decido hoy a visitarla, es porque me ha mandado decir que no quiere morirse sin volverme a ver. ¡Fúnebres niñerías!...

—¡Ah!... En ese caso hace usted muy bien.

—¿No es verdad que hago bien? Si me viera al lado de usted, podría figurarse que no somos únicamente amigos.

—No tenga usted cuidado de que le comprometa. Vaya usted solo.

Él hablaba con sencilla serenidad; ella con cólera contenida.

—Hasta mañana.

—¡Adiós!

Pero cuando el poeta había abierto ya la puerta de salida, su amiga le llamó de nuevo, con voz imperativa y descompuesta:

—¡Luciano!...

—¿Quiere usted algo? —preguntóle el poeta, con una sequedad a mitad natural y a mitad fingida.

—Sí —le respondió ella—. Siéntese usted un minuto aún.

Y mirándole con los ojos entristecidos, preguntóle:

—¿La quiere usted mucho?

—¿Por qué me interroga usted así? Cualquiera que no conociese la naturaleza puramente fraternal de nuestras relaciones, se figuraría que estaba usted celosa. ¿Qué interés puede usted tener en que yo quiera o no quiera a una mujer?

—Dígamele usted francamente: ¿la quiere usted aún? ¿La quiere usted más que a mí?... ¿Sí o no?...

—La pregunta de usted me hace pensar en Sonia, que se pasa la vida preguntándole a Luis si la quiere más a ella que a su madre. A usted la quiero muchísimo, Violeta; usted es, para mí, la mejor y la más dulce de las hermanas; mi amistad por usted es verdaderamente fraternal.

—¿Nada más que fraternal?...

La pobre actriz, cegada por su repugnancia pasajera contra la carne, habíase acostumbrado a creer que su cariño hacia Luciano era el más puro, el más casto, el más ideal de los cariños. Gustábanle los ojos, la boca y los cabellos del poeta; pero se imaginaba que no era eso lo que inspiraba su simpatía, sino otras cualidades más íntimas, como la sentimentalidad y el ingenio. Creíale un amigo, nada más que un amigo... Y de repente, al saber que había tenido otra querida, que la tenía aún y que podía quererla todavía, la sensualidad latente de su cariño estallaba a pesar suyo en frases brutales e ingenuas. La parisiense instintiva y apasionada rompía su corteza artificial. Comprendiendo, al fin, el

misterio de su alma, echose a llorar, sollozando, en frases entrecortadas y nerviosas, la profunda tristeza de su desilusión:

—Es cierto... Yo no tengo derecho... Ningún derecho... Yo no soy más que una amiga... como cualquiera... como un hombre... Yo soy la que siempre parece fría... la que no es mujer... No como Matilde...

Sacudido por un estremecimiento de voluptuoso orgullo, el poeta se sentó al lado de Violeta estrechándola entre sus brazos, besándole los cabellos, oprimiéndola contra su pecho y diciéndole lo que había en el fondo de su alma:

—¡Violeta! ¡Violeta!... ¡Mi amor... mi vida!¹!... Yo soy el que sufro desde hace mucho tiempo: desde que un día, ¿te acuerdas, Violeta?, sentí cerca de mis labios tus labios ardientes y esquivos... Tú no sabes, ni puedes siquiera figurarte, los esfuerzos que hago a cada instante para no gritar, ante todo el mundo, la intensidad de mi amor, el fuego de mi deseo, la fiebre de mis anhelos... ¡Te adoro!... ¡Te adoro!...

La actriz había cesado de sollozar, y con los labios entreabiertos, bebía las palabras del poeta. Sus ojos, aún húmedos, estaban constelados de puntos luminosos que nadaban sobre las lágrimas. Dos pliegues profundos bajaban de su nariz a las comisuras de sus labios, dando a su rostro un aspecto de enfermiza lividez.

Luciano continuó:

—¡Me hablas de Matilde!... Matilde fue para mí, en otro tiempo, un consuelo momentáneo, una mano tendida para ayudarme a atravesar el espacio de una noche... nada más. Hasta hoy no he querido a ninguna mujer; y si no ignoro lo que es el amor, y la locura del amor, y la aventura del amor, y la amargura del amor, es porque lo he adivinado contemplando tus labios y tus pupilas... ¡Ah, Violeta!... Dicen que todas las mujeres a quienes no hemos poseído, tienen, para nosotros, algo de vírgenes. En ti, sin embargo, yo

encuentro ahora a la antigua, a la única mujer a quien he amado. Anoche mismo te sentí en mi lecho y me dormí acariciándote con mi aliento de fuego,² dejándome acariciar por tu aliento perfumado...

Siempre silenciosa, Violeta apoyó su boca contra la boca de su amigo, en un beso de ardiente languidez... En seguida quiso hablar, pero apenas acertó a decir el nombre del poeta:

—¡Luciano!...

Un “Luciano” murmurado con tal ternura, con tal amor, con tal abandono, que parecía surgir de lo más profundo de su alma y de su sexo.

—¡Luciano!...

Al cabo de algunos minutos, volvió a hablar; dijo “Luciano” de nuevo, varias veces; y al fin le preguntó, con una sonrisa en que había³ algo de la melancolía de un rayo de sol en un cielo lluvioso:

—¿Vas a ver a Matilde?

—No, mi Violeta, no...

Durante más de una semana, la vida de Violeta y de Luciano fue un idilio constante¹. Las charlas matinales se prolongaban, sobre el diván propicio a los besos y a las ternuras, en la penumbra tibia del *boudoir*.

Un lazo tiránico de voluptuosidad los² unía, haciéndoles creer que todo el universo comenzaba y terminaba en ellos, y que, fuera de ellos, sólo existían el Fastidio y el Dolor.

A veces, apoyada en la balaustrada³ de su ventana, viendo con indiferencia la animación de la vida exterior, Violeta se extrañaba de oír risas y palabras alegres. “¿Cuál podía ser la causa de semejante goce?” No siendo su amor, ningún sentimiento humano antojábasele digno de producir la alegría en un alma joven y ardiente.

El propio René desaparecía a su vista, esfumándose en la monotonía de la vida común, cual una sombra sin alma. ¡Pobre René! Luciano era muy amable con él, le corregía sus escritos, le hacía sonetos y le acompañaba a las redacciones. Violeta, por su parte, había cesado de odiarle. En su alma los malos sentimientos no tenían ya cabida. Era un alma demasiado llena de bellos ideales, para poder fijarse en todo el mundo.

Muy sinceramente, la actriz decía al poeta:

—Tú eres el único hombre que ha logrado despertar mi corazón. Antes de conocerte, todo lo que hay en mí de sensible estaba aún virgen... Eres mi primer amante, mi único amante...

Y en efecto lo era⁴.

El estudiante de Medicina, que, muchos años antes la iniciara en los misterios sensuales, no había sido, para ella, sino un mensajero del Acaso, enviado para ayudarla a

escaparse de la jaula en que sus padres la encerraban. De sus primeras caricias, sólo conservaba un recuerdo muy vago de violencia y de curiosidad⁵ física. Luego los nombres de sus demás amantes del Barrio Latino, confundíanse en su memoria, dejando apenas flotar, en sus noches de nostalgia, algunos ojos azules, algunos bigotes conquistadores y algunas bocas glotonas, imágenes todas incompletas y brumosas⁶ del naufragio de sus primeras aventuras.

Sin duda, a muchos de esos chicos cuyas imágenes huían de su recuerdo, habíalos⁷ querido con caprichos apasionados, durante toda una semana; pero, por encima de esos caprichos, había sentido siempre la grandeza de su amor artístico del Teatro y de la Gloria.

A Luciano le conoció cuando ya la gloria era suya; cuando ya la riqueza le pertenecía; cuando figurábase no desear ya nada.

Para hacerse comprender a sí misma la intensidad de su nuevo amor, decíase que “le quería más que a su arte”, sin fijarse en que el teatro no era ya para ella la pasión absoluta y dominadora que llenara, en otro tiempo,⁸ todo su cerebro y toda su alma.

“¡Lo⁹ adoro más que a mi arte!”, repetíase; pero no se confesaba que a su arte ya no lo adoraba tanto... ¿Podíalo acaso saber?...

Lo único que le parecía extraño, era la rapidez con que brotara, casi repentinamente, en su corazón antes dormido, la nueva pasión por un hombre. “¡Fue un día de repente!”, pensaba.

En realidad, ese día no había sido sino el resultado de muchos días anteriores, de una larga cristalización y de un cultivo sentimental insensiblemente practicado¹⁰. Luciano le gustaba. Ella no sabía cómo le gustaba Luciano. Una mañana lo había sabido al fin. Pero su amor, hecho de admiración por el talento, de cariño por el hombre, de lástima por el bohemio, alimentado por las frases galantes de la charla cotidiana y por las palabras

fogosas de los ensayos, monumentalizado en el secreto de su alma aburrida por las comparaciones, su amor ya hecho y ya maduro para los besos, existía mucho antes de que ella lo supiera.

“Es mi primer amante”, suspiraban sus labios, con fruición y extrañeza.

Sí, Violeta; es tu primer amante. Todos los amantes a quienes se adora, son primeros amantes. El primero, en amor, es siempre el último... No me interrumpas... Tus razones me convencerían menos que tus sonrisas¹¹... Dices que lo¹² adoras, porque lo¹³ prefieres a tu gloria y a tu arte. Eso casi no es un argumento. Lo adoras porque todo, a su lado, te resulta¹⁴ más bello; porque el sol que ilumina vuestros idilios te parece admirable, y porque la sombra que os envuelve en la alcoba y hace más estrechos aún vuestros abrazos, te parece más admirable que el sol... Lo¹⁵ adoras porque sus caricias te embellecen; porque tus senos, entre sus labios, florecen con palpitations nunca sentidas; porque a su lado deseas olvidarlo todo y desfallecer eternamente en el espasmo que sus besos te producen... Lo¹⁶ adoras sin saber por qué, y por eso le adoras.

¿Dices que tu amor será eterno?... No digas eso¹⁷, Violeta. Cada juramento inútil se lleva un pedazo de nuestro amor... Dile, no más, frases incomprensibles, de las que brotan del sexo enloquecido cuando la razón no existe, en el minuto supremo del placer; dile cosas que no signifiquen nada; háblale para hacerle sentir sin comprender; murmura, a su oído, palabras que sean suspiros, y que sean besos, y que sean sollozos... El argumento supremo del amor es el beso, Violeta... Bésale eternamente con tus labios adorables y adorados...

XVI¹

Al entrar en su casa, Violeta se sintió sola, más sola que nunca, como si estuviese en una de esas inmensas mansiones de ensueño en que viven los héroes visionarios de las novelas de Dickens.^{XLIV} Nada de lo que veía a su alrededor inspirábale el sentimiento afectuoso que producen los muebles familiares, los sillones que nos han ayudado a meditar, los veladores en los cuales hemos apoyado los brazos fatigados, los divanes hospitalarios, todo lo que prolonga nuestros recuerdos, conservando, entre sus pliegues o en sus junturas, el polvo sutil de nuestras intimidades.

No... ¡nada! Esos muebles no decían nada a Violeta. Abandonarlos, no era para ella un sacrificio... Estaba dispuesta a abandonarlos y a abandonarlo todo para ir a vivir, en la buhardilla de su amante, la vida deliciosa y miserable del amor pobre y exclusivo.

Una frase² de Luis hacíale sonreír: “Cuando los enamorados pierden su portamonedas, dejan de quererse”. Ella quería perder su portamonedas; quería perder su gloria; quería perderlo todo. Su alma de eterna bohemia anhelaba volar nuevamente con su vuelo caprichoso y libre. Quería vivir la misma existencia de Luciano y no comer sino cuando él comiera. Juntos serían dichosos a pesar del mundo.

Para que no la acusaran de informal, y para que vieran que su decisión no era el resultado de una locura, sino un acto previsto y calculado, propúsose escribir a René y al director de su teatro. Abrió su armario para buscar papel y plumas. Los encajes que llenaban los estantes atrajeron su mirada. Nada de eso era de ella, sin embargo, todo

^{XLIV} En *Casa desolada* (1852), novela de Charles Dickens, se presenta una situación similar cuando a uno de los personajes de la novela del escritor inglés le embarga un sentimiento de nostalgia al reflexionar sobre la finca que le ha pertenecido a su familia: “Durante esta tarde veraniega, al atardecer, se ultiman los preparativos. La vieja mansión tiene un aspecto imponente con todos los detalles de una residencia habitada pero sin más moradores que los retratos que cuelgan de las paredes. El actual Dedlock, dueño de la casa, podría pensar mientras lo recorre: Todos mis antepasados llegaron a esta casa y la abandonaron. Todos ellos contemplaron esta galería silenciosa y tranquila tal como la contemplo ahora. Todos ellos pensaron, como pienso, en el vacío que dejarían en esta finca cuando tuvieran que marcharse. Les costaría creer, igual que a mí, que la finca pudiera subsistir sin ellos. Así se fueron de este mundo en el que yo estoy ahora, se cerró la puerta uno tras otro, y ninguno es echado en falta tras su muerte” (Dickens 484).

pertenecía a Durán... Allí se quedaría... Lo único que sí le pertenecía a ella, era un collar de perlas que tenía algún³ valor y que un millonario ruso le había enviado en su primera función de beneficio. Se lo puso; quitose en seguida su traje de seda y, dejando libres sus divinos hombros, principió a escribir.

Para René.

René, amigo mío: Comienzo pidiendo a usted perdón por la herida que su amor propio sufrirá mañana leyendo estas líneas de despedida. Me voy porque estoy enamorada de Luciano Gramont. Luciano es mi amante desde hace muchos días. Nos adoramos, y siendo pobres seremos felices. No me busque usted, porque sería inútil. Su vanidad tendría que sufrir más de una respuesta desdeñosa o brusca ante todo el mundo, que de la resignación discreta que le aconsejo. Ni Luciano ni yo somos ingratos y cuando usted desee gozar del espectáculo de dos amantes que se adoran, se lo ofrecemos a usted en nuestra casa, que⁴ también es⁵ suya... Además, Luciano le regala a usted toda su comedia. Adiós, René. Su amiga, Violeta de Parma.

Para su director.

Estimado amigo: Por razones muy graves tengo que⁶ presentar a usted mi renuncia. Le ruego a usted que me la acepte, pues de lo contrario, tendría usted que despedirme dentro de poco tiempo a causa de la mala voluntad con que representaría mis papeles. Durante algunos meses, quiero alejarme del teatro; luego, tal vez volveré a pedir a usted un puesto en su establecimiento. Mis compañeras desean mi papel en la comedia de Durán; déselo usted a Rosa, que es la mejor de ellas. Hasta pronto⁷; muchas gracias por todo, y crea usted que soy⁸ siempre su amiga de corazón⁹.

Cuando Violeta hubo acabado de escribir, escogió, entre sus trajes, uno muy modesto, de paño azul, y se lo puso. Asomose en seguida a la ventana y vio que a lo lejos, entre la bruma gris, los rayos del sol comenzaban a barrer la oscuridad del horizonte. Un soplo fresco y perfumado subió hasta ella del Luxemburgo, ensanchando sus pulmones. Su alma sentía la dicha activa de las mañanas de viaje. Parecíale que, después de haber vivido mucho tiempo en una ciudad extraña, iba, por fin, a volver a su aldea natal; y la imagen de Luciano agrandose en su imaginación, hasta convertirse en la imagen de toda una familia.

“¡Cuánto lo quiero!”, se dijo.

En ese instante no le quería como a un hombre, con amor sensual y tirano¹⁰, sino tiernamente, con un¹¹ sentimiento de pasión platónica, como a un hermano que fuese al mismo tiempo un esposo...

“¡Cuánto le quiero!...”

Los celajes dorados del crepúsculo iban subiendo, poco a poco, con estremecimiento de suave claridad que hacía palpitar sus espirales e hinchaba sus curvas voluptuosas. Un murmullo de ramas vecinas que parecían temblar al despertarse acariciadas por la brisa matinal, interrumpía con breves intervalos, la dulce paz del amanecer. A medida que las ondas claras invadían el vasto jardín del Luxemburgo, las amapolas surgían, entre la hierba pálida de las platabandas, en las vidrieras de los invernaderos, cual inmensas manchas de sangre...

Apoyada en el barandal de la ventana, Violeta seguía sonriendo ante sus ensueños de modesta ventura por venir. “Serían dichosos... se pasearían cogidos de las manos cual dos niños... vivirían el uno para el otro, alejados del mundo entero... y él trabajaría mucho para que ambos pudieran comer... y Dios les protegería... el buen Dios que no abandona nunca a los enamorados...”

La religión de su niñez, esa religión que se reduce en las almas sencillas, a invocar, en los momentos graves,¹² a la Virgen Nuestra Señora y a esperar de Jesús el pan nuestro de cada mañana, surgía del corazón de Violeta, más pura que nunca, en plegarias mentales, llenas de diminutivos ingenuos, de súplicas primitivas, de consejos inocentes: “¡Virgencita mía, de mi alma, no nos abandones, te lo pido por él que es tan bueno y que te quiere tanto!... ¡Ayúdalo¹³ a él, Virgencita!...”

Los párpados de la actriz se humedecieron de lágrimas venturosas...

De pronto, un ruido muy ligero la hizo volver la vista hacia el interior. Parecíale haber oído pasos en el salón y creyó que René, ya despierto, la buscaba... Fue a su *boudoir*; recorrió, en puntillas, los pasillos interiores. No vio nada... Temerosa, sin embargo, de que una circunstancia cualquiera retardase la realización de su proyecto, salió huyendo por las escaleras.¹⁴

XVII

Allá muy lejos, muy lejos, en un barrio perdido del París antiguo, detrás del Panteón, en las faldas de la montaña de Santa Genoveva, entre dos conventos de carmelitas, vivía el poeta. Su casa era muy antigua y las dos piezas que él ocupaba, en el piso cuarto, parecían las más humildes del edificio. Allí estaba contento, sin embargo, porque desde sus ventanas se veía un vasto jardín claustral¹⁵ poblado, a ciertas horas de la tarde, de sombras graves y silenciosas que iban y venían, lentamente, bajo los árboles.¹⁶

“Estas son mis celdas”, decía. Y sus celdas, desmanteladas y tristes, sin alfombras, sin cortinas, sin muebles lujosos, le eran queridísimas... Si hubiera tenido dinero, habríalas arreglado: las habría llenado de tapicerías, de profundos divanes, de cuadros admirables...; pero abandonarlas, ¡nunca!

Luciano había soñado entre aquellas paredes¹⁷ todos sus ensueños juveniles. Allí había sufrido; allí había gozado; había derramado allí sus primeras lágrimas, y sus primeros besos habían estallado allí. Cada rincón contenía algo de su propia vida. Todas sus ilusiones y todas sus desesperanzas¹⁸.

Viendo su amor por esas piezas, Luis le decía a menudo: “Tú eres como Jules Janin,^{XLV} que comenzó por alquilar, en los alrededores del Odeón, en un edificio vetusto, una pieza de las buhardillas; que cuando tuvo algún dinero alquiló también las piezas del

^{XLV} Jules Gabriel Janin (1804-1874), novelista y crítico de teatro francés. Durante cuatro décadas se desempeñó como uno de los principales críticos de teatro en el diario *Journal des Débats*, asimismo colaboró en otros medios impresos como *Le Figaro*, *La Revue des Deux Mondes*, *La Revue de Paris* y *La Quotidienne*. En 1870 fue elegido miembro de la Academia Francesa. Algunas de sus obras más importantes son: *Historie de la littérature dramatique* (1853-1858), *L'Âne mort et la femme guillotinée* (1827), *Critique, portraits et caractères contemporains* (1859) y *Le Crucifix d'argent* (1870).

piso inferior, y que luego, a medida que su fortuna crecía, iba alquilando otros pisos¹⁹, hasta llegar a quedarse con toda la casa”.

Luciano hubiera, en efecto, querido hacer²⁰ lo mismo que Janin. Pero²¹ no tenía dinero, ni esperaba tenerlo pronto. En²² cuestiones materiales, el poeta era lo que se llama un resignado. Contentábase con su buhardilla, y su único deseo era no verse, un día cualquiera, en la obligación de abandonarla por falta de lo necesario²³ para²⁴ su humilde alquiler.

Violeta no había entrado nunca en la casa de Luciano, y si²⁵ sabía en donde estaba situada, era²⁶ porque dos o tres veces había escrito su dirección en las cubiertas azules de las cartas-telegramas: “*rue Lhomont*”.

“¿En dónde estará la *rue Lhomont*?”, preguntábase la actriz al salir de su casa, al amanecer.

Con el instinto de la parisiense de raza, que adivina todo lo que se relaciona con la topografía de su ciudad natal, atravesó la plaza del Panteón y perdióse en el dédalo miserable de callejones y callejuelas del barrio Mouffetard. Por fin encontró la calle que buscaba.

Luciano dormía aún cuando ella llamó a su puerta:

—¿Eres tú? —preguntó espantado al verla entrar ligera como un pájaro—. ¿Eres tú?... ¿Qué hora es?

Ella no sabía la hora. Lo único que sabía era que ya el sol había disipado las nubes del cielo, y que el sol del amor completo, despuntaba en su alma para borrar definitivamente las brumas de la disputa de la víspera.

—Sí —repuso—, soy yo. ¿Estás contento de verme?...

Y quitándose el sombrero y observando la pieza que servía a su amante de dormitorio:

—¿Esta es nuestra casa? Parece una ratonera, y es preciosa. Yo seré²⁷ muy feliz aquí...

Luciano la cogió entre los brazos y la obligó a sentarse en el borde del lecho, a su lado, diciéndole:

—¡Loca, loca!... Éste es un agujero en el cual sólo un poeta muy pobre y muy humilde debe²⁸ vivir. Aquí los ensueños alegres se mueren de fastidio, porque no pueden volar a sus anchas ni asomarse a miradores pintorescos... Ven a pasarte un día entero conmigo, y veremos²⁹ lo que dices en la noche.

—¿Y si digo que estoy contenta?

—Entonces es que me quieres mucho.

—¿Y si me quedo otro día y otro día?

—Entonces es que soy el hombre más locamente adorado de la tierra.

—Sí; lo eres.

Sus labios dejaron de hablar, para confundirse en un beso muy largo y muy tierno.

Al cabo de algunos minutos, Violeta se deshizo de los brazos apasionados de su amante, y con una frivolidad infantil fue hasta la ventana y abriola de par en par. Quería verlo todo. Todo, desde allí, le parecía bellísimo.

—¡Qué lindo es tu cielo! —murmuró en un suspiro.

Luego, bajando la vista:

—Y ese jardín, ¿es tuyo?

—Sí —repuso él—; es mío, porque puedo verlo; pero no es mío, sino de lejos...

Ya en el jardín no había ni árboles muy frondosos ni flores resplandecientes. El aire de otoño comenzaba a podar las copas y a dispersar los pétalos, no dejando, entre la grama, sino las manchas doradas de las margaritas silvestres y las anémicas guirnaldas de los rosales del Norte... ¡Qué diferencia tan grande entre esas avenidas casi rústicas de un patio³⁰ conventual, y los arriates siempre artificialmente floridos del Luxemburgo!

Sin embargo, la mujer enamorada hubiera dado mil Luxemburgos por ese rincón de tierra mística.

—¡Qué lindo! —murmuraba—. ¡Qué lindo es todo esto!... ¡Tu casa es divina!...

Profundamente emocionado, Luciano sonreía entre sus sábanas, no atreviéndose ni a vestirse ante su querida para ir a besarla, ni a llamarla de nuevo a³¹ su lecho.

—¿Me permites que visite la otra pieza? —preguntó ella.

—Todo es tuyo aquí.

—Eso merece mil besos. —Y antes de pasar a la segunda habitación, la actriz acercase a su amante, cogióle la cabeza entre los brazos, acaricióle como a un niño, con brusquedades de madre enamorada, besándole los ojos, mordiéndole la punta de la nariz, haciéndole cosquillas en las orejas, absorbiéndolo todo, en fin, entre sus labios insaciables.

Al cabo de un instante, su voz sonaba ya en la otra pieza, entusiasta y quejosa a la par:

—Este cuadrito es precioso, admirable... Pero ¿y la cocina? ¡Aquí no hay cocina! ¿En dónde puede mi señor marido hacer sus tisanas cuando está enfermo?

Violeta estaba realmente entristecida de no encontrar una cocina, por humilde que fuera, en las habitaciones de su amante... “¡No tenía cocina!...” ¡Y ella, que se había propuesto encender³² el fuego y hacer el almuerzo para ambos en seguida!...

Al oírla, Luciano se echó a reír con ternura. Su admiración por la belleza frágil y delicada de su querida, le hacía ver como una cosa imposible que sus blancas manos de actriz pudiesen ensuciarse con carbón.

Ella se defendió, humillándose:

—¡Hacer el almuerzo! ¡Pero si es lo más natural!... ¿Acaso he sido siempre rica?...

En otro tiempo, yo misma me guisaba mis comidas, en un hornillo muy pequeñito³³... Pero, puesto que hoy no podemos hacer eso, iremos al restaurante, ¿no te parece?

Un rayo de tristeza dilató las pupilas del poeta. “No; no le parecía..., no podía parecerle, porque estaba en la miseria.”

—Los únicos cuartos que me quedaban anoche —dijo al fin—, se los di a Luis.

—Bueno, eso no importa; vístete...

Un largo silencio reinó en la alcoba. De pronto, el sol apareció, detrás de la cúpula gris del Panteón y tomó por asalto las ventanas, llenando de llamas³⁴ las habitaciones, prendiendo mil chispas doradas en la cabellera metálica de la actriz, iluminando el alma del poeta.

—¡El sol! —dijeron ambos, por decir algo.

Luego, cuando Luciano menos lo esperaba, su querida se arrodilló ante él y le pidió perdón, con los ojos llenos de lágrimas.

—¡Perdón! ¿Y de qué?

—De haberlo abandonado todo, sin tu permiso, para ser tuya toda la vida; de haber abandonado el teatro, de haber roto con Durán; de caer, de improviso, en medio de tu vida difícil, para hacerla más difícil aún...

Luciano no comprendía.

Ella prosiguió:

—De hoy en adelante viviré aquí, contigo, pobre o rica, miserable o gloriosa; pero siempre junto a ti... ¡Ya era imposible, para mí, vivir con otro!... ¿Me aceptas?...

Luciano lloraba también. Sus rostros húmedos se juntaron.

—¿Me aceptas?... Yo estoy decidida a no irme, mientras no me despidas... Pero no me despedirás nunca... ¿verdad?...

—¡Violeta!... ¡Mi Violeta!

La emoción de Luciano era tan grande, que apenas acertaba a expresarla³⁵ con palabras. Pero sus ojos decían su goce infinito y melancólico...

Ella dejó de hablar.

Las bocas enamoradas se buscaron, se encontraron, se unieron en un beso profundo, hecho de juventud y de infinito... La claridad, cada instante más intensa, los envolvía en su manto de oro líquido...

Al fin ambos cayeron sobre el lecho, desfallecientes, llorando de ventura. Y entre lágrimas y besos, con voluptuosidad nunca antes sentida, celebraron enloquecidos sus nupcias verdaderas, bajo la franca caricia del sol...³⁶

2.3. VARIANTES *BOHEMIA SENTIMENTAL* (1899)

¹ 1899 incluye

DEDICATORIA

A Rafael Spínola

Usted regaló un libro, hace tiempo, “con la misma pueril satisfacción con que se regala un diamante”.

Con satisfacción análoga dedico a usted esta novela que, sin duda por ser la última que he escrito, es la que más cariño me inspira.

Si no es una “buena novela”, por lo menos es una “novela buena”. En ella se habla de juventud, de bohemia y de bohemios, de chicas alegres que se enamoran de los amigos de sus amantes; de poetas de 20 años que tienen apetito y que no por eso pierden el buen humor; de esperanzas y de desesperanzas, de todo lo que constituye, en fin, el carácter pintoresco de la vida literaria.

Es una obra sana, porque es una obra que tiene 20 años.

Es algo loca, pero muy fresca; es algo triste, pero es muy sonriente; es algo viciosa, pero es muy ingenua.

Es la novela de mi bohemia y de mi París.

Cuando Rubén Darío tenía talento (¡Oh póstumo!) estuvo a punto de asesinar a un amigo suyo que le llamó bohemio.

“¡Bohemio yo! —gritaba con tono fiero el autor de *Azul*—. ¡Pues no faltaba más! Los bohemios no existen ya sino en las cárceles o en los hospitales... En nuestra época, los literatos deben llevar guantes blancos y botas de charol porque el arte moderno es una aristocracia.”

En aquella época, efectivamente, las teorías de vida burguesa y de trabajo metódico predicadas por Émile Zola y vulgarizadas por los cronistas madrileños, habían hecho germinar, en el fondo de las almas jóvenes, un odio sagrado contra los artistas desordenados, alegres y melencólicos que, viviendo en una miseria relativa, endulzaban las tristezas de la vida real con la truculencia ruidosa de sus costumbres. Los mismos bohemios —los impenitentes, los empedernidos, los eternos bohemios— trataban, entonces, de no pasar por tales, y Alejandro Sawa incomodábase contra Bonafoux porque este hablaba de su pipa, de su perro y de su cabellera, al elogiar sus admirables primicias literarias.

Hoy el odio contra la vida de bohemia ha desaparecido por completo, gracias a la reciente glorificación de Murger y a los estudios históricos en los cuales se prueba que la juventud abigarrada y bulliciosa del antiguo Barrio Latino, fue completamente inofensiva y no del todo estéril.

Yo he vivido mucho tiempo entre bohemios. Verlaine fue un bohemio que murió tranquilamente en su lecho, honrado por el mundo entero, dejando la obra más genial que ha producido nuestro siglo. René de la Viloye también fue un bohemio que vivió pobremente y que se suicidó después de escribir una canción deliciosa que podría titularse “El triunfo de la miseria”. También los académicos actuales, que ven con malos ojos a los simbolistas de Montmartre y a los decadentes de Barrio Latino, fueron bohemios. Bohemios fueron Coppé, Sully Prudhomme, Bourget, y muchos más. Bohemios, en fin, son todos los que tienen muy poco dinero y muchas ilusiones.

El propio Leconte de Lisle, poeta solemne si los hubo, vivió su bohemia especial al escribir sus primeros poemas.

—¿De qué se alimentaba usted a los 20 años? —preguntábale cierto día uno de sus sabios colegas del Instituto.

A lo cual el traductor de *La Ilíada* respondía gravemente:

—De raíces griegas, señor.

La bohemia consiste en eso: en tener 20 años y en comer más a menudo raíces griegas o rimas raras o ensueños dorados, que gallinas trufadas y jamones en dulce.

...Pero ¿a qué seguir disertando? Las novelas no necesitan explicación. Uno hace lo que puede; no lo que quiere; y el que dice que “escribe lo que le da la gana”, no dice más que una tontería algo grosera.

“Yo escribo un drama —asegura Ibsen— y para saber lo que mi drama significa, espero que los críticos me lo expliquen.” Lo mismo nos pasa a todos los que no buscamos la fuente de nuestra inspiración en libros anteriores, sino en la vida misma.

En realidad, lo único que deseaba decir a usted en esta dedicatoria, amigo Spínola, es que le quiero a usted mucho y que le admiro tanto como le quiero.

E. G. C.

I

¹ 1899 *incluye* Hasta entonces esa frase no había significado, para él, nada de concretamente doloroso. Sus ojos estaban acostumbrados a ver una miseria pintoresca, vestida de andrajos, con el rostro escuálido y la mano flaca tendida para implorar la caridad. Pero una miseria como la suya con levita nueva y botas de charol, parecía muy cruel, muy ridícula y mucho más triste que todas las demás miserias del universo.

² 1899 *incluye* “Que me pongan en una situación grave —decíase— y veremos lo que hago.” Poco a poco, llegó a figurarse que tenía 10 hijos muertos de hambre y una mujer agonizante que pedía pan con súplicas desgarradoras y que, en un acto de energía brutal, él los salvaba a todos, asesinando a un millonario. Luego veíase a sí mismo, saliendo del hospital, medio desnudo, algo enfermo todavía, incapaz de andar mucho y andando, sin embargo, día y noche, bajo el sol, bajo la lluvia, en busca de pan y de lecho, siempre dispuesto a trabajar y a no dejarse morir. Veíase, en fin, en la montaña, herido y sin recursos, huyendo de los revolucionarios que habían saqueado su ciudad natal. Y para todos esos casos ideales de dolor y de miseria, imaginaba remedios decisivos en la energía fantástica de su mente.

³ 1899 24 *por* 44

⁴ 1899 *incluye* por

⁵ 1899 álbums *por* álbumes

⁶ 1899 los *por* lo

⁷ 1899 *incluye* , a cada saludo

⁸ 1899 *incluye* [*en párrafo aparte*] —Zola gana mucho porque más que un artista es un mercader, y aun así, cualquier fabricante de chocolate hace mejores negocios que él. Nana le produjo 300 mil francos. Ohnet gana más todavía, pero ese ya es un verdadero tipo de judío explotador que, con 20 dramas imbéciles, logra amasar una fortuna de 17 millones. En cuanto a los artistas concienzudos, casi no ganan ni para comer. Cátulo Méndez tiene 80 mil francos en el *Journal*, pero gasta más. Lejeunesse no tiene sino 50 duros mensuales por un artículo a la semana. ¿Y quieren ustedes saber cuánto le produjo *Afrodita* a Pierre Louÿs? 10 mil duros, nada más que 10 mil... ¡una miseria!

⁹ 1899 *no incluye* Sí, pero

¹⁰ 1899 *incluye* Venga usted solo...

II

¹ 1899 *incluye* capítulos II, III y IV completos

II

Al entrar en su cuarto, Luciano encontró sobre su mesa de trabajo, cubriendo los últimos versos escritos por él, una carta de su madre. Era una imagen de la Realidad sobreponiéndose al Ensueño.

Lo mismo que todos los chicos que se consagran a las letras a pesar de los consejos paternos y que huyen de sus hogares con objeto de correr en pos de la Quimera por las calles ruidosas de París, Gramont no recibía sin cierta congoja las cartas de su familia. Antes de abrirlas, ya adivinaba lo que decían. Decían “hijito de mi alma...”, decían “que los tiempos eran cada vez más difíciles...”, decían “que era necesario pensar en el porvenir, y que los poetas se morían de hambre”. Eran un llamamiento melancólico y categórico hacia las realidades de la vida; eran el comentario cariñoso y descarnado de sus propias ideas; eran la expresión de su propia experiencia. Eran, en fin, el eterno consejo de Sancho el cuerdo al don Quijote siempre loco.

Luciano las leía con respeto. Todo lo que decían, lo sabía ya él: lo sabía prácticamente, lo había aprendido a costa de sus sufrimientos, de su salud, de sus ilusiones. Lo sabía y no lo podía remediar.

¿Que la vida del literato joven y pobre era muy triste? Sí; era muy triste, tristísima, desgarradora... ¿Que París, más que una ciudad era una vorágine que devoraba las más fuertes complexiones y que enloquecía los más robustos cerebros? Sí; era una vorágine; era más que una vorágine; ¡era la sirena fatal y encantadora que atraía con su canto, que seducía con su perfume, que se alimentaba de corazones, y de nervios, y de miembros aún palpitantes! Todo lo sabía él; y si le hubieran encargado de dar consejos a un joven, habría escrito un poema terrible, lleno de heridas siempre abiertas, de lágrimas siempre ardientes, de rostros siempre contraídos; algo que hubiera podido ser un Infierno moderno, más trágico, más vasto y más incoherente que el infierno de Dante.

Lo sabía y no lo podía remediar. Exaltado por la corriente vertiginosa de la literatura, vivía sufriendo en su París miserable, pero vivía. Fuera de París, ni siquiera habría vivido: se habría agostado, habría echado de menos hasta el dolor, hasta el hambre.

No habría podido, materialmente no habría podido vivir, lejos del *boulevard*. Estaba loco y París era su manicomio. Después de París, sólo una ciudad parecía habitable: la inmensa, la oscura, la atrayente ciudad del suicidio.

A su madre no le hablaba así, empero, para no hacer más triste aún su tristeza. La hablaba de ilusiones y de triunfos futuros; decíale que París era un bosque de laureles sagrados, en el cual no se necesitaba sino levantarse un poco sobre las puntas de los pies para coger una rama y hacerse una corona. Jurábale, en fin, que su existencia era la mejor de las existencias en el mejor de los mundos. Y siendo un melancólico, escribía epístolas dignas del doctor Panglós.

Después de contemplar durante algunos minutos, con los ojos preñados de lágrimas, la carta que estaba allí, ante él, decidióse a abrirla y leyó lentamente la dulce lamentación que contenía: “Sus hermanitas siempre bien... su padre más viejo cada día pero fuerte como un roble y activo como el que más... Las únicas penas de familia eran no tenerle a él, no saber si le hacía falta algo... ¡Era tan difícil la vida en la capital!... Y los jóvenes no sabían cuidarse, estaban siempre expuestos a coger una enfermedad... Todos hablaban de él, en su pueblo; todos le mandaban abrazos y recuerdos. Todos esperaban ver, por fin, una obra suya”.

Era la primera vez que su madre le hacía comprender la necesidad de darle una prueba de que no perdía el tiempo.

¡Un libro! Sus amigos también le preguntaban, casi a diario, cuando aparecería su primer libro, como si fuese la cosa más hacedera del mundo, eso de encontrar un editor. Allí estaban sus comedias, sus novelas y sus poesías; pero todas estaban inéditas. Los que las conocían, como Luis y algunos otros amigos, las encontraban admirables. Sólo los editores no querían ni aun tomarse el trabajo de leerlas.

Un pobre librero del Barrio Latino le había dicho un día, después de leer algunos de sus manuscritos, que escribiese un libro para los niños y que él se lo compraría en 40 duros. Otro le exigía un prólogo de Brunetiére. Ambas cosas eran imposibles, pues ni se sentía con valor para contar historietas desabridas, ni pertenecía a la familia intelectual patrocinada por el crítico de la *Revista de Ambos Mundos*.

Para darse a conocer, no encontraba sino un medio: seguir los consejos de Luis; permitir que René Durán firmase con él una de sus comedias; dar, a un señor ridículo, la mitad de su trabajo en cambio de un poco de protección: someterse, en suma, y comenzar a ser algo comerciante.

Para decidirse, leyó de nuevo la carta de su madre. “Era necesario publicar un libro...”

—Mañana principiaré a ser famoso —se dijo— y cogió, entre sus papeles, un drama en tres actos, en cuya portada agregó, después del suyo, el nombre de Durán.

“*En el Divorcio*, pieza en tres actos y en prosa, por Luciano Gramont y René Durán.”

Acostose en seguida, y soñó que París se reía de él y de su colaborador y de todos los que confundían la vanidad con el arte y el arte con el dinero.

III

La vida artística de París, deforma hasta cierto punto a los que a ella se consagran en cuerpo y alma. Los pintores de Montmartre y los poetas del Barrio Latino, no ven, no piensan, no sienten como todo el mundo. A fuerza de acariciar ensueños refinados, llegan, inconscientemente, a complicar sus almas y a desequilibrar sus

sistemas nerviosos. La realidad de la existencia, se confunde en ellos con la concepción de un mundo artificial y paradójico.

Pero esto que en los hombres no es sino una segunda naturaleza, llega a convertirse, en la mujer, en una verdadera enfermedad. Las parisienses artistas pueden no hacer versos, no pintar acuarelas y no representar comedias. Lo que no pueden, es peinarse, vestirse y hablar como todas las mujeres. Son literarias porque se peinan como las madonas medievales de Botticelli; son literarias porque llevan inmensos sombreros a la Clemencia Isaura; son literarias porque se visten con largos trajes de terciopelo inglés. Son literarias en lo más exterior y en lo más frívolo. También lo son en lo más íntimo: en su odio contra la burguesía, en su amor por lo raro, en su impresionabilidad paradójica. Son literarias en todo, en fin. Lo son en la calle y lo son en el lecho.

A veces esas muchachas recitan poemas en los teatros diminutos de Batignolles, cantan romanzas en los conciertos del Barrio Latino o sirven de modelos en los “talleres” de Montparnasse; a veces son sencillamente las colaboradoras anónimas de un marido novelista o de un amante poeta.

A los 15 años, Violeta de Parma había sido modelo de pintor.

Vosotros los que no conocéis el barrio de Notre Dame des Champs o de Montmartre, apenas podéis figuraos lo que es el modelo parisiense. En los países de gran actividad artística, el modelo es legión. La chiquilla rubia y fina que atraviesa rápidamente los boulevares exteriores, que lleva un peinado de paje del siglo XV y que se recoge la falda de seda marchita con un ademán de princesa de opereta, es un modelo; la robusta mujer morena cuyo sombrero de fieltro es enorme y extraño y cuya cabellera es más enorme y más extraña aún, es, asimismo, un modelo. El viejo de barba apostólica y el mozo de cuello atlético y el niño de rizos fabulosos, son, también, modelos.

Y todos ellos, cuando no tienen trabajo, vienen a calentar sus formas perfectas a la *place* Pigalle que es un mercado de bellezas humanas, alegre a veces cual una feria de Oriente y a veces triste como un patio de hospital. A la derecha se amontonan los italianos, viejos, jóvenes, niños, en familia, casi en comunidad, todos melancólicos y resignados, haciéndose ver con sencillez y esperando con paciencia. Del otro lado están los parisienses, jóvenes, sonrientes, provocativas, ejerciendo su oficio con voluptuosidad, con entusiasmo, con amor.

Pero los modelos que esperan alquilador en la *place* Pigalle son los humildes. Ninguno de ellos tiene nombre y jamás las biografías de los grandes pintores y las historias de los cuadros famosos, hablan de sus encantos.

Otros modelos hay, que forman una vasta aristocracia del oficio y a quienes sólo se les puede ver en los estudios de los artistas serios. Estos son los escogidos, los dichosos, los ricos. ¿Son más bellos que los otros? No; pero tienen carácter. La mejor cualidad de un modelo es tener “carácter”. “Sed feos —dice Bourget a los amantes—, sed feos pero tened lindos ojos, o hermosos dientes o espléndidos cabellos.”

Los pintores dicen a sus modelos: “Sed feas pero no os parezcáis a todo el mundo, no seáis vulgares, tened carácter, en fin”. Una caricatura de Forain explica gráficamente lo que es el carácter en la belleza: en un café dos caballeros hablan de las mujeres que están a su lado: uno de ellos es escultor; el otro es banquero. “Esa chica —dice el banquero señalando a una mujer flaca, pálida, de ojos sin matiz y de cabellos rojos peinados a la virgen— esa chica no es guapa”. “No —responde el escultor— pero es adorable porque tiene carácter.”

Entre los modelos que tuvieron carácter, sin dejar de ser bellas, el más famoso fue Sara Brown. ¡Pobre Sara!... En el Barrio Latino llegó a ser popular. Todos la conocieron, todos la quisieron, todos la admiraron. Su gran cabellera rubia, de reflejos metálicos, flotaba en las noches de los colegios como una oriflama ideal del placer libre. Sus ojos azules fueron los lagos diminutos en los cuales se ahogaban las almas de los poetas. Con su hermosura y su renombre, habría podido ser una de las reinas del Demi-Monde parisiense; mas su alma de griseta no sabía venderse. Alimentándose de besos y de alcohol, vivió varios años una vida de ruidosas locuras y luego se mató, por amor, como las modistas de Paul de Cock.

Otro modelo famoso, muy bello también, fue Elisa Duval, la musa de Gerome y de Constant. Alta, gruesa, nerviosa, elegante, malhumorada y orgullosa. Elisa imponía su voluntad a los artistas y se creía más admirable como crítico que como modelo. ¡Pura ilusión! Sus formas estaban mejor hechas que su cerebro y sus caderas eran más admirables que su gusto. Creo que murió loca, en un asilo de París. Luego vienen, por orden de celebridad: Emma, la *Onfalia* de Gerome; Alice, la *Herodiada* de Henner; la negra Marta, estimadísima por los pintores orientalistas; la actriz Dach que después de ser la trágica enamorada de muchos dramas románticos, convirtióse en la inspiradora de las obras de Gisbert y de Cain; la espléndida Paulina Saucy cuyo pecho robusto atrae las miradas adolescentes en los lienzos de Bayard; la bella Adriana, la más

hermosa de todas, gorda, perezosa, de grandes ojos tropicales y de labios de clavel, modelo de Boulanger y de Roll; por último la noble madama de Brecé cuyas tarjetas decían: “H. de Brecé, lindos pies y lindas manos”.

Violeta de Parma tenía, también, manos y pies lindísimos, un rostro muy bello y un cuerpo muy delicado; pero nunca había conseguido ser un modelo célebre por su falta de formalidad y su sobra de orgullo. Creíase llamada a algo más alto en la escala de las ilustraciones femeninas de París y prefería quedarse en el café, discutiendo con sus amigos, a ir a desnudarse en las vastas y frías salas en que trabajan los pintores.

Su ideal era el teatro. Quería aparecer ante el público, vestida con trajes raros, en la apoteosis de las luces artificiales; quería ser admirada en sí misma y no en sus imágenes; quería decir versos y hacer hablar de su talento, de su belleza y de su gracia, en los periódicos de París.

Así, cuando René Durán la ofreció, una noche, hacerla entrar en un teatro, creyó ver el cielo abierto ante sus ojos, y figuróse que comenzaba a ser dichosa.

IV

Al levantarse de la cama en que acababa de dormir por primera vez con René Durán, Violeta había visitado, medio desnuda aún, todo el departamento que desde ese día comenzaba a ser suyo. Sin dar gran importancia a lo que iba haciendo, cambiaba de sitio a los muebles que le parecían mal colocados; arreglaba de nuevo, con lazos caprichosos, las cintas que recogían los cortinajes; suprimía los bibelotes de ciertos sitios para amontonarlos en otros; tomaba, en suma, posesión de la casa de su amigo, como si se la acabaran de llevar en una bandeja.

Luego volvió a la alcoba, y mientras René estiraba los miembros fatigados, habló de sus proyectos domésticos:

—Ante todo —dijo— es necesario arreglar la casa. Tus muebles son bonitos pero están mal puestos; parecen una almoneda o una vidriera de ebanista... ¿Quién te arregla tu casa?... ¿Las criadas?... Pues vas a hacerme el favor de decirles que no me toquen eso. Yo lo pondré en orden todo, para que no parezca que vivimos en un cuarto de notario. Lo que no me gusta, son tus cuadros. Ya los cambiaremos, ¿verdad?

—No cambiaremos nada. Hazme favor de dejarlo todo donde está, que así está bien.

La respuesta fue tan categórica y tan seca, que Violeta comprendió en seguida la inutilidad de sus buenos deseos. “Es un burgués”, pensó. Sus pupilas indicaron el desprecio que un hombre tan vulgar en sus gustos le inspiraba. Que se quedara todo así, perfectamente; a ella ¿qué le importaba? ¿Acaso había entrado en esa casa para hacerse un nido? ¿Acaso iba a vivir allí siempre? Lo que le importaba era que René le hiciese admitir en un teatro, que le comprase trajes, que le pusiese profesores, que le ayudara, en una palabra, a llegar a la Gloria. Lo que le interesaba, en él, era el dinero y la influencia. En cuanto a su salón, ya podía seguir siendo el más horrible de los salones, que a ella le daría lo mismo. Su mente encolerizada, repetía el anatema artístico: “¡burgués, burgués, burgués!”.

René Durán, por su parte, sentíase herido en lo más profundo de su alma. Su vanidad de hombre, le hacía creerse superior a todas las mujeres del mundo. ¿Tocarle sus muebles? ¡Pues no faltaba más! Cada uno de ellos había sido colocado por él, según un sistema especialísimo de estética invariable. El sofá verde estaba en un extremo oscuro, para que el color se fundiese en graves tonos con los rayos de una luz tamizada por grandes y tenues cortinas azules. Las alfombras en las cuales toda una vegetación de flores amaranto destacábase sobre fondo blanco, tomaban, en su imaginación, un relieve admirable cuando las lámparas encendidas derramaban sobre ellas su luz violenta y dorada. Antes de comprar un tapete cualquiera, estudiaba, durante días y días su color y su forma, para ver si armonizaba con los demás adornos de sus piezas. Lo mismo que *des Esseintes* quería no dejar nada a la fantasía del acaso y discutía consigo mismo a propósito de la más nimia bagatela. Era caviloso; era lento; era solemne. “El morado —decíase a sí mismo— es un color grave y simbólico; pero se descompone a la claridad del gas y llega a convertirse en un verde rojizo con manchas rubias. El rojo, en cambio (todos los rojos, desde el púrpura imperial de los mantos, hasta el claro tinto de las rosas primaverales) resiste a los resplandores de las luces, sin vacilar en su magnífica energía. Pero el rojo es un color muy vulgar. Los verdes y los azules combinados, son los únicos colores propios para la meditación y el estudio.” En cuanto a las formas de los muebles, todas le parecían bellas con tal que fueran puras: gustábase el Luis XI por su austeridad, el Luis XV por su elegancia, el Luis XVI por su complicación y el Imperio por su solidez majestuosa. Sólo los muebles modernos, los confortables muebles ingleses cubiertos

de pálidas sedas índicas, y los muebles franceses esculpidos y como intelectualizados, le repugnaban a causa de la variedad flotante de sus formas.

Con tales ideas, su casa había llegado a ser una almoneda, según la gráfica frase de su querida.

El desprecio que inspiró desde luego a Violeta el gusto de su amigo en lo que a muebles se refería, acentuóse rápidamente con la intimidad. En todo, los principios del hombre vanidoso chocaban con los principios de la mujer artista. Él era serio; ella era ligera; él tenía opiniones; ella no tenía más que fantasías; él amaba el silencio; ella vivía enamorada de la actividad. Únicamente en lo relativo a literatura, se sentían de acuerdo: ambos eran “literarios”, ella por instinto y él por vanidad.

René era una imagen de la vanidad. Su rostro sonrosado, vanidad; sus bigotes rubios, vanidad; sus espejuelos de oro, vanidad; sus trajes, sus guantes, sus corbatas, sus pañuelos y hasta sus cigarrillos, vanidad, vanidad y vanidad.

Violeta lo comprendió desde luego así y se decidió a explotar, en beneficio de sus proyectos, esa fuente inagotable de liberalidades vanidosas.

² 1899 *incluye* también

³ 1899 *incluye* vanidosa

⁴ 1899 *no incluye* tal vez, tan vanidosa como su amante

⁵ 1899 *no incluye* familiar

⁶ 1899 *incluye*, hablando de su hija con el instinto apasionado de la madre

⁷ 1899 *Sí por* Es lo único que tengo

⁸ 1899 ese “sí” *por* esa “frase”

⁹ 1899 pronunciado *por* pronunciada

¹⁰ 1899 talento de los comediantes *por* genio teatral

¹¹ 1899 talento *por* genio

¹² 1899 macho *por* gran

¹³ 1899 *incluye* muy

¹⁴ 1899 *incluye* muy

¹⁵ 1899 más *por* mejor

III

¹ 1899 *incluye* y

² 1899 les *por* los

³ 1899 *incluye* y

⁴ 1899 admirable *por* extraña

⁵ 1899 *no incluye* las

⁶ 1899 *no incluye* la Cancillería de

⁷ 1899 *incluye* más que yo es cuanto cabe,

⁸ 1899 adoraban *por* codiciaban

⁹ 1899 bello *por* noble

IV

¹ 1899 o no *por* a colaborar con ese señor tan rico y tan borraco

² 1899 Durán *por* ... Hay que decirle algo...

³ 1899 *Incluye [en párrafo aparte]* A pesar de los propósitos que formara la noche en que había recibido la carta de su madre, Luciano seguía indeciso, no queriendo ni morir desconocido, como los héroes de Ibsen, ni comerciar con su talento. Haciendo un esfuerzo supremo, habíase puesto de nuevo a la caza de un editor; los había visto a todos y volvía más desilusionado que nunca. Pero no quería que otro firmase su drama, eso nunca...

⁴ 1899 Dime ahora una cosa *por* Pero tú

⁵ 1899 dejarte *por* cederte

⁶ 1899 *no incluye* inconscientemente

⁷ 1899 *incluye* al fin

⁸ 1899 *incluye [en párrafo aparte]* Luis se había puesto de pie y se dirigía hacia la puerta, cantando *La Marsellesa*.

⁹ 1899 Cuando Luciano se quedó *por* Al quedarse

¹⁰ 1899 *No incluye* Luciano

¹¹ 1899 seda *por* raso

¹² 1899 goze *por* gozo

¹³ 1899 *incluye [en párrafo aparte]* Nunca el dinero habíale parecido tan despreciable. ¿Para qué servía puesto que ni siquiera daba algunos regalos, una cena y un departamento en el Gran Hotel?...

V

¹ 1899 *no incluye* muy

² 1899 *incluye* muy

³ 1899 *incluye* muy

⁴ 1899 listas *por* rayas

⁵ 1899 de paño claro *por* cual un figurín

⁶ 1899 unos cinco o *por* hasta

⁷ 1899 hasta cuatro *por* otras tantas

⁸ 1899 o *por* y

⁹ 1899 indicaban el contento *por* revelaban la ventura

¹⁰ 1899 se ensucien en *por* no duren immaculados sino

¹¹ 1899 llamándole ingrato *por* preguntándole por qué no había ido a verla

¹² 1899 *incluye [en párrafo aparte]* —¿Ingrato?

—Sí, señor; ingrato porque no ha venido usted a verme como me lo había prometido. Eso me enseñará a no volver a invitar a nadie.

—¿Ni aun a mí, de nuevo?

—A usted menos que a nadie.

—En ese caso la ingrata será usted que no querrá pagar la admiración que me inspira, con un segundo convite.

—¿Por qué no ha venido usted?

—Por timidez.

—Esa excusa no está buena: invente usted otra; vamos a ver. ¿Por qué?

¹³ 1899 *incluye [en párrafo aparte]* —¿Adulador!

La comida fue muy alegre a pesar de Durán que amenazaba con hacer un discurso a propósito de cualquier cosa.

Y ya muy tarde, algo borrachos todos, volvieron a pie por la avenida de las Acacias, hasta *porte* Maillot en donde los carruajes les esperaban.

Durán iba siempre delante, solemne como un conductor de entierro, explicándole a Luis sus proyectos, y hablando del drama ajeno como si hubiese sido escrito únicamente por él.

—Verá usted —decía—: Violeta representará el papel principal y si no se aparta de la ruta que yo le trazo, conseguirá un éxito sin precedentes. De lo que se trata es de ser natural. Pero los actores no quieren nunca ser naturales, ¿por qué? Porque carecen de una filosofía personalísima. En el fondo, creo que yo haría mi drama mejor que ellos...

Luciano y Violeta, iban del brazo, hablando con gran animación, con gran confianza, como si hubieran sido siempre amigos.

—¿Cree usted —preguntaba ella— que estaré bien en el papel que me han señalado?

—Sí; creo que sí —replicaba él. Pero no ponga usted cuidado en los consejos de Durán. Sea usted instintiva. Nuestra comedia es una obra de instinto libre y de inconsciencia apasionada. Laura, la heroína, divorcia de su primer marido en un momento de cólera. Luego se casa con un hombre elegante. En los salones de sus amigas, vuelve a ver a su primer marido y al fin acaba por dormir de nuevo con él, no por amor sino porque su cerebro no se acostumbra a la idea del divorcio; porque, en el fondo, sigue creyendo que su marido verdadero es el primero, sin dejar, empero, de considerar al segundo también como marido. La complicación está en el alma de la protagonista, en usted. Es un caso de bigamia inconsciente; es la mujer que quiere a dos y que no sabe en cual de los dos lechos peca...

VI

-
- ¹ 1899 en el *por* del
² 1899 *incluye* alrededor de ella
³ 1899 él *por* su alma
⁴ 1899 *incluye* si Luciano la había dicho algo a propósito de la pieza; si creía que iba a ser “un éxito”;
⁵ 1899 *no incluye* Déjame trabajar...
⁶ 1899 irguióse *por* contrájose
⁷ 1899 rápido *por* brusco
⁸ 1899 lentitud *por* rapidez
⁹ 1899 *incluye* en brazos de Morfeo que, aun siendo una pura ficción, tenía más vida que él. Era tal su deseo de hacerse ver a sí misma que “eso no la importaba nada”, que hubiera dado cualquier cosa por roncar cual una cocinera, más aún, cual un dios mal educado, con épicos ronquidos que se oyesen muy lejos, del otro lado de la montaña, en Montmatre, en el Barrio Latino, en el Bosque de Bolonia, en todos los lugares donde podía haber amigos de ella y de él
¹⁰ 1899 de *por* a
¹¹ 1899 calma *por* mimo
¹² 1899 su *por* la
¹³ 1899 actriz *por* mujer
¹⁴ 1899 *incluye* [en párrafo aparte] Todo fue inútil... Sus fibras febriles seguían envolviéndola en la red sutil y tiránica del Deseo... Enloquecida; no sintiéndose capaz de resistirse a sí misma, impulsada por su sexo, por sus nervios, por su vehemencia, volvió con paso rápido a la alcoba en que dormía René, y le despertó estrujándole y llamándole imbécil.
—¡Imbécil!... ¡Imbécil!...

VII

- ¹ 1899 *incluye*

X

Violeta recordaba los detalles de su fiebre pasada, con la misma repugnancia de los que, una vez despiertos, hacen memoria de una pesadilla espeluznante. Siendo, por lo regular, relativamente casta, apenas podía explicarse su conducta de loca o de histérica. Una cosa la extrañaba sobre todo: que “eso” hubiera sido justamente el día en que principiara a estudiar una comedia a su gusto. También extrañábale extraordinariamente que hubiera sido con René.

Para “desinfectarse” —como ella decía— tomaba baños fríos todas las mañanas, limpiándose con jabones sulfurosos y restregándose con guantes de crin hasta cubrirse la piel de imperceptibles gotas de sangre. Pero todo era poco; y al cabo de una semana de baños, de refriegamientos y de fricciones alcohólicas, aún seguía experimentando, cada vez que pensaba en ello, una sensación muy aguda de humillación y de asco.

Razonando consigo misma, encontrábase odiosa, casi innoble. “En otro tiempo —decíase— fui lo que se llama una mujer perdida y más de una vez me alquilé a viejos horribles que me obligaron a plegarme a sus caprichos obscenos, pero entonces sólo mi cuerpo estaba allí y mi voluntad reprobaba lo que mi bestia hacía; mientras que esta última vez fue todo mi ser el que se rebajó. Mi alma misma se rebajó. Si yo hubiera encendido una lámpara y me hubiese puesto a leer un libro cualquiera, probablemente no habría llegado al punto de vehemencia a que me condujeron los sentidos. Mi pecado, mi crimen, mejor dicho, está en la humillación ante mí misma para conseguir lo que en general no hago sin experimentar cierta repugnancia física. Si Durán no me disgustara como hombre, la cosa no tendría importancia, pues ya en otras ocasiones he llorado entre los brazos de amantes pasajeros, pidiéndoles más besos y más caricias... Pero con Durán... ¡Oh, ese Durán!... ¡haberme humillado por él!...”

La idea de su humillación ante un hombre a quien nunca había querido, a quien apenas podía soportar, sacábale de quicio y la hacía verse a sí misma como un animal inmundado.

Tres días después de la noche fatal, René la había mimado, la había acariciado, habíale llevado, en brazos, del salón a la alcoba, haciéndole cosquillas en el cuello y besándola con cariño y con pasión. Pasiva como un cuerpo muerto, ella había dejado acariciarse a pesar de su voluntad que le ordenaba imperativamente que resistiese. Se había hecho plegar como un junco; habíase entregado, sin sublevarse, sin protestar y sin

entreabrir los labios, para castigarse ella misma, padeciendo sólo de la futilidad del castigo, y no sufriendo sino de no poder sufrir más, de no morir de sufrimiento...

² 1899 *no incluye*, los días siguientes,

³ 1899 *incluye* porque

⁴ 1899 *incluye* [*en párrafo aparte*] “Mis senos son siempre las ánforas de otro tiempo, las ánforas llenas de miel que embriaga y que sólo tus labios saben libar.” No, en verdad; esas frases no le gustaban; le parecían puercas e inmorales; no le gustaban...

Las frases de la salvaje y soberbia Sigurfrida, en los dramas de Wagner, parecíanle, en cambio, hechas para ser recitadas por ella. Y en la soledad de su cuarto de estudio, embriagábase, a veces, diciéndose para sí sola, estrofas de fuerza y de castidad.

“Yo te baño, oh roble de los guerreros, con la cerveza de la fuerza y con la cerveza de la gloria, llenas de himnos y de cantos que encantan. Sabe, oh Sigfrido que hay talismanes para domar a la Quimera y para cabalgar sobre el lomo de la Fortuna.”

VIII

¹ 1899 *incluye*, a pesar de su riqueza,

² 1899 *incluye* [*en párrafo aparte*] —¡Cajero, cien francos!

³ 1899 *incluye* ¡Figúrate que fue inventada por los griegos y refinada por los latinos!

⁴ 1899 *incluye* Algunos años más tarde, Pílates el trágico y Batilo el cómico, se disputaron el imperio del mimo en una contienda teatral que duró varios años y de la cual salió vencedor el que sabía hacer reír... ¡oh, buen Batilo!

“En el año 45 antes de Jesús, César hizo representar varias pantomimas en su palacio y concedió a Publio Syro el título de ‘mimo imperial’ y a Loberio el de ‘segundo mimo’.

”Entre la pantomima griega y la latina, hay grandes diferencias. Los helenos no aceptaban el ademán solo, y exigían la glosa coral de la tragedia, mientras que los del Lacio se contentaban con el gesto.

”...Al fin del imperio romano el público pedía, sobre todo, desnudeces femeninas, desnudeces de efebos o por lo menos desnudeces masculinas y atléticas.

”En la Edad Media la pantomima fue muy discutida. Teodorico, rey de los ostrodogos, envió un día a Clodoviro, rey de los galos, una compañía de mimos como regalo real. Al mismo tiempo, los concilios primitivos y los grandes arzobispos, lanzaban los más espantosos anatemas contra, ‘esos actores que, no pudiendo expresar pensamientos, trataban de incitar al vicio con sus ademanes pecaminosos’. El prelado de León de Francia asegura en una de sus cartas pastorales, que en su época ‘las damas gastaban más en ir a la pantomima que en ejercer la tercera virtud teologal’.

”Todos esos actores, sin embargo, conservaron la máscara griega, hasta que el empresario Noverra, cuyo teatro tuvo gran éxito ante las cortes francesas del siglo XVIII, obligó a sus actores a unir los gestos del rostro a los ademanes de los brazos, en la representación silenciosa de las pantomimas.

⁵ 1899 *incluye* Los verdaderos apóstoles de los ‘mimos’, son Dubureau y Legrand, ambos franceses y parisienses.

⁶ 1899 *por* ellos iniciada *por* de aquel señor

⁷ 1899 monos sabios *por* monosabios

⁸ 1899 protagonista *por* heroína

⁹ 1899 Vestida *por* Vestido

¹⁰ 1899 *incluye*, tan pobre

¹¹ 1899 ponen *por* limpian

¹² 1899 anteojos *por* lentes

¹³ 1899 *incluye* de

¹⁴ 1899 *incluye* a

¹⁵ como *por* cual

¹⁶ 1899 como *por* igual que

¹⁷ 1899 admiración *por* placer

¹⁸ 1899 ustedes *por* ambos

IX

-
- ¹ 1899 artístico *por* suave
 - ² 1899 *incluye* que
 - ³ 1899 *incluye* era
 - ⁴ 1899 locura *por* inmensidad
 - ⁵ 1899 consuelo *por* alivio
 - ⁶ 1899 cocheros *por* aurigas
 - ⁷ 1899 largos *por* vacíos
 - ⁸ 1899 las tabernas *por* los bailes
 - ⁹ 1899 admirar *por* “epatar”
 - ¹⁰ 1899 Violeta *por* la infeliz
 - ¹¹ 1899 apocalíptica *por* notarial

X

- ¹ 1899 *incluye* , en compañía de una de sus amigas
- ² 1899 salido *por* ido
- ³ 1899 *incluye* teatrales

⁴ 1899 *incluye* [en párrafo aparte] Desde que la próxima representación de su comedia había sido anunciada en los diarios del *boulevard*, el poeta considerábase como “autor dramático” y no se interesaba verdaderamente sino por lo que a la escena se refería. Al disgusto de tener que vender la mitad de su obra, había sucedido una resignación muy dulce. Luego había venido él contento; y olvidándose de que, en apariencia por lo menos, la comedia no era suya sino a medias, hablaba de ella en singular, diciendo “mi pieza” y “mi estreno”, lo mismo que René.

Todo lo referente a la existencia de las actrices a la moda y de los actores conocidos, interesábale en alto grado. Le interesaban los anuncios de los ensayos generales; le interesaban los datos sobre la *mise en scene* de los dramas nuevos, y hasta las rencillas de bastidores le interesaban. En pocos días había devorado los libros recientes relativos al teatro: *Brichanteau* de Claretie, *Des Frises à la Rampe* de Daudet, *Theatreuses* de Augusto Germain, *La Fanstin* de Goncourt, *La Sandri* de Champssaur, etcétera; y en todos ellos había encontrado datos utilísimos sobre ese universo complicado que vive en una atmósfera artificial, calentado por el gas y animado por el colorete. Lo que más al corriente de la vida teatral le ponía, sin embargo, no eran esas obras, sino las revistas diarias de la prensa, en las cuales iba apareciendo, noche por noche, toda la febril frivolidad de los comediantes de su época.

¡Cuánto rencor miserable, cuánto orgullo nimio, cuánta intriga feroz, veíanse a través de tales revistas! Siguiendo paso a paso las crónicas del *Eco de París*, del *Journal*, del *Gil Blas* y del *Fígaro*, Luciano marchaba de sorpresa en sorpresa, descubriendo a cada instante un nuevo rincón malsano de la tragicomedia de los bastidores parisienses. Julio Huret, sobre todo, parecía un moderno Asmodeo capaz de levantar los techos de los cuartos de actrices, y de enseñarlas a los curiosos, en las posturas más íntimas, seduciendo a Sarcey o enloqueciendo a sus directores con gracias más femeninas que artísticas. Leyendo a diario las entrevistas, las cartas y los ecos del célebre revistero, el poeta aprendía a respetar menos y a temer más a los profesionales de las tablas.

Esa mañana, justamente, *El Fígaro* publicaba en su sección de “Cuolises” una serie de cartas dirigidas por una actriz a la moda a uno de los más austeros críticos teatrales. “He leído tu folletín —decía la comedianta— y lo encuentro algo seco. Es necesario que el domingo próximo te muestres para conmigo menos avaro de elogios, pues de lo contrario dejaremos de ser amigos.” En seguida venía otro billete más gráfico, de la misma actriz al mismo crítico, amenazándole con publicar sus cartas: “Dices que no te gusta mi modo de representar el papel de Alicia. Está bien. En otro tiempo, cuando al salir del teatro venías a casa, cualquier cosa te habría parecido admirable. Me parece que bien podrías tener el agradecimiento de la carne y pensar que yo dispongo de documentos escritos por ti mismo, para probar que tus frialdades y tus indirectas son el resultado de...”.

Luciano no pudo seguir leyendo, porque dos manecitas frescas y perfumadas le taparon los ojos enlazándole por detrás.

- ⁵ 1899 *no incluye* , al mismo tiempo que dos manos delicadas le tapaban los ojos
- ⁶ 1899 de mujer *por* femenino
- ⁷ 1899 ese *por* tal
- ⁸ 1899 esa *por* aquella

⁹ 1899 necesitaba *por* necesita

¹⁰ 1899 acompañábales *por* acompañábalos

¹¹ 1899 *incluye [en párrafo aparte]* —¿Qué era lo que usted leía con tanto interés? —preguntó Violeta.

—Unas cartas de cierta actriz parisiense, dirigidas a un crítico a la moda —repuso Luciano—. Al crítico creo conocerle, pero lo que me gustaría saber, es el nombre de la actriz.

—¿Son las cartas publicadas por Huret en el *Fígaro*?

—Sí.

¹² 1899 *no incluye* Violeta dijo:

¹³ 1899 *incluye* La actriz es Rosa Mayo, Rosa la Gorda como nosotros la llamamos... ¡Qué infamia!... ¿verdad?... Entre la gente de nuestro oficio hay muchas más intrigas de lo que usted debe figurarse; y hasta podría decirse que no hay más que intrigas. Por eso no me gusta meterme mucho con mis compañeras. Figúrese usted que conmigo misma, que apenas voy al teatro para los ensayos y que no formo parte de ninguna capilla, ni tengo amistades íntimas en el mundo de las artistas, conmigo misma son terribles.

¹⁴ 1899 Viene *por* Vendrá

¹⁵ 1899 *Incluye* para

¹⁶ 1899 billetes *por* un palco

¹⁷ 1899 simpatía *por* ternura

XI

¹ 1899 *incluye capítulo XIV completo*

XIV

La única preocupación de Luciano, al pensar en el compromiso contraído la víspera, era no saber de donde sacaría un duro para poder tomar un coche. Porque, naturalmente, no podía ir a pie, con una mujer bonita y lujosa, desde el Luxemburgo hasta la calle San Lázaro... Y de los últimos 30 francos que había tenido, ya sólo el recuerdo le quedaba...

¡Un duro!... La imagen de sus mil francos, apareció de nuevo ante él, en una pirámide altísima de piezas de cinco pesetas.

“Lo que más me apenará —se dijo— al ir esta noche al teatro, es pensar en que voy al entierro de mi fortuna. Cada gesto de Luis me cuesta un franco y cada ademán de Colombina, 50 céntimos. Por algo más sería yo capaz de tener hoy genio... ¡por un duro!”

Sin embargo, la preocupación no le quitó ni el apetito ni el buen humor. Habíase levantado contento y estaba dispuesto a no entristecerse en todo el día. En cuanto al duro, ya se lo darían prestado por la noche, en el último minuto, que es siempre el mejor. (“¿No te parece ¡Oh Rabelais!, cantor épico de las horas en que se paga y se cobra?”).

Justamente Blemont le había invitado a comer y ese convite le parecía de buen agüero.

Blemont era el poeta más pobre que jamás existiera en el mundo: era más pobre que Homero, más pobre que Le Cardonnel, más pobre que Luis Gracián, más pobre que la Pobreza misma, en fin. Era pobre por vocación y por definición. En el Barrio, cuando alguien estaba en la miseria, decía que “estaba más pobre que Blemont”. Era pobre de todo: pobre de dinero, pobre de salud y pobre de espíritu. Le tenía miedo a los perros y a los críticos, a pesar de no tener obras atacables, ni carne mordible. Su único tesoro verdadero, componíase de buen humor y de poemas inéditos.

—¿Qué tal Blemont?

—Muy bien, chico. —Y en seguida soltaba la carcajada.

Siempre estaba bien; siempre reía.

Su modo de vestir resultaba un misterio, pues desde los tiempos más remotos todo el mundo le había visto, en invierno como en verano, con la misma levita color de chocolate, el mismo chaleco de terciopelo verde, el mismo pantalón rayado de azul y el mismo fieltro negro de anchas alas tirolesas.

Luciano tenía por él una simpatía muy profunda y muy desdeñosa. Queríale sin estimarle. Le tenía lástima; y a veces, para hacerle una caridad intelectual, suplicábale que le leyera algunos de sus poemas.

—¿De veras, quieres oír mis obras? —La figura del pobre bohemio animábase entonces. Y sin hacerse de rogar, comenzaba a decir, endulzando la voz, bajando los párpados, dichoso y confuso, sus “leyendas”, sus “baladas” y sus “cuentos en verso”, en los cuales siempre había mansiones medievales, trovadores sensitivos, pajes atrevidos, castellanas muertas de amor, puentes levadizos, almenas oscuras y

góticos torreones. Su musa era más “cuatrocentista” que Dante Gabriel Rossetti.

“¡Pobre Blemont!”, pensaba Luciano al dirigirse al lugar en que le había dado cita para que cenaran juntos. “¡Pobre Blemont!... ¿De dónde habrá sacado dinero?...”

La comida fue agradable. Gramont estaba de humor alegre. Todo le hacía reír y hasta su necesidad de encontrar un duro, parecía divertida. A la hora de los postres, preguntole a su amigo si tenía dinero.

—¡Dinero! —exclamó Blemont.

—Sí; dinero; ¿o ya se te ha olvidado lo que es?

—No; no tengo; hace algún tiempo que no tengo.

—¿Algún tiempo? Lo que me gusta es tu modestia. Pero en fin, ¿cómo vas a pagar la comida? Yo tampoco tengo ni un solo céntimo.

—Verás... El propietario de este restaurante me da dos cubiertos a la semana y en cambio yo le redacto sus anuncios... No vayas a decirle nada a los amigos, porque son capaces de hacer intrigas para robarme el empleo... A ti te lo digo... tu eres decente y estás bien.

—¿Yo estoy bien?

—No lo niegues: te vi entrar en casa de Hachette... tu editor...

Luego, con un suspiro verdaderamente triste, continuó:

—¡Yo no tengo editor!...

—Ni yo tampoco.

Blemont sonreía con incredulidad: “¿Qué no tenía? Entonces, ¿por qué le habían dejado entrar en casa de Hachette?... ¡A él no le dejarían!...”

—Si te dejarían. Todo el mundo puede entrar... Anda mañana y lo verás.

Luciano trataba de convencerle, pero sin gran entusiasmo. Su imaginación estaba demasiado ocupada con la idea del duro indispensable, para poder encontrar frases que pareciesen convincentes a Blemont.

Éste continuo:

—Sólo de un modo iría yo a casa de tu editor y es con una tarjeta tuya... Tú conoces mis poemas ¿verdad?

—Sí los conozco; pero no tengo tarjetas... ni editor tampoco; te lo aseguro... Lo único que tengo, ahora, es necesidad de un duro.

—¡Un duro!

—Un duro, cinco francos, cien sueldos... ¿te parece mucho?

Blemont no contestó en seguida. Silencioso y pensativo, parecía buscar, en el espacio, con los ojos muy abiertos, la noción completa de lo que era un duro. En seguida preguntó de nuevo:

—¿Cinco francos?

—Cinco francos.

—Yo no los tengo...

—Naturalmente.

—Déjame hablar: yo no los tengo pero conozco a una persona que debe de tenerlos, ¿los necesitas muchísimo?

—Urgentísimamente.

—Está bien, te los voy a conseguir y mientras tanto tú me vas a escribir una carta para tu editor... aquí hay pluma... mira.

Luciano quiso protestar:

—¡Yo no tengo editor, no seas necio! —dijo.

—Ya el otro estaba lejos.

Al cabo de un instante volvió, trayendo entre las manos, con respeto religioso, 50 piezas de cobre de a 10 céntimos cada una.

—Aquí está el duro.

En seguida, fijándose en el papel que seguía inmaculado sobre la mesa, continuó, con acento ingenuo y resignado:

—No me has hecho la carta... Es porque no me estimas... No importa...

Luciano creyó ver dos lágrimas en los párpados de su pobre amigo y se decidió a hacer lo que le pedía. Al fin y al cabo Hachette no era el rey de Prusia... y él le había hablado una vez... y darle una broma a un editor nunca era malo. “Señor mío —escribió—. Mi amigo Blemont es un poeta de grandísimo talento. En mi nombre y en el Alejandro Dumas se lo recomiendo a usted cordialmente.” Luego hizo una firma

incomprensible.

Su amigo, entonces, loco de contento, le refirió cómo había conseguido el duro:

—Figúrate que en este restaurante el cubierto vale tres francos. El patrón me da a mí ocho “bonos” al mes y yo se los doy uno por uno a los mozos, después de cada comida. Hoy aún me quedaban seis: dos para pagar nuestras comidas y cuatro que le vendí a Gustavo, el mayordomo, en cinco francos... Cuéntalos a ver si están cabales.

—Sí lo están —repuso Luciano enternecido—. Lo malo es que te hayan dado cobre. ¿No tienen otra cosa aquí?

—Yo creí que tú lo preferías así ¿quieres que vaya a cambiarlos por plata?

—Ya los cambiaremos en el estanco... Marchémonos.

² 1899 *incluye* el principio de

³ 1899 definitivos *por* irónicos

⁴ 1899 *no incluye* misteriosamente

⁵ 1899 aparece *por* acude

⁶ 1899 Toda rosada, en fin, en *por* dentro de

⁷ 1899 *no incluye* perversa

⁸ 1899 *incluye* le

⁹ 1899 bella *por* tentadora

¹⁰ 1899 anormal *por* febril

¹¹ 1899 *incluye* dejar ver

¹² 1899 sombras *por* siluetas

¹³ 1899 agrandose *por* se agrandó

¹⁴ 1899 *incluye* funerales

¹⁵ 1899 En los *por* Entre

¹⁶ 1899 que *por* a quien

XII

¹ 1899 *incluye capítulo XVI completo*

XVI

Al entrar en su casa, temblando aún de emoción, Violeta encontró a René encorvado sobre sus papeles, tratando de dar cima a su estudio sobre la bohemia literaria en el siglo XIX. Antes de preguntarle si se había divertido, djóle que ya la parte histórica de su trabajo estaba terminada. Luego la interrogó sobre la pantomima:

—¿Qué tal?

—Bien, gracias —repuso la actriz irónicamente.

Durán no se dio por ofendido. Estaba contento; tenía necesidad de hablar de su bohemia y de leer a alguien los trozos que mejor hechos se le antojaban.

—¿Quieres oír algunos fragmentos de mi libro? —preguntó a su querida.

—Sí —repuso ella con resignación— lee.

Durán tomó su manuscrito y comenzó a buscar los párrafos que un poeta pobre y estudioso había escrito para él en la Biblioteca Nacional.

—¿Pones cuidado?

—Sí; empieza.

Empezó:

“¿Os acordáis del príncipe de la Bohemia de Balzac? Sus aventuras se parecen más a las del triste Adolfo de Benjamín Constant que a las del poeta Rodolfo de Murger. Empero ese príncipe es un bohemio, porque no tiene dos cuartos y porque lleva una vida desarreglada. Su aventura amorosa, parece un poema romántico.

”Claudina, mujer de un autor dramático austero y rico, está locamente enamorada de él, y por no perderle, se somete a todos sus caprichos de hombre sin corazón y sin escrúpulos. Un día la pobre enamorada se encuentra enferma de muerte. Para salvarla es necesario hacerle una operación en la cabeza y cortar la cabellera. Su amante le dice: ‘lo que yo más quiero en ti, es la cabellera; si te la cortan, quizás mi amor desaparezca’. Y ella, entre el peligro de perder la vida y el de perder a su amante, prefiere exponerse al

primero y no se deja operar... ¿Os acordáis?

”En todo caso, si habéis olvidado a ese príncipe de Balzac, estoy seguro de que aún os acordáis de los nombres de los ‘bohemos galantes’ de Gérard de Nerval, que fueron, como quien no dice nada, Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Corot y otros artistas no menos ilustres.

”En las breves páginas de su estudio, el célebre traductor de *Fausto* nos relata la crónica de algunas veladas durante las cuales esos bohemos ilustres consolaban las miserias de sus juventudes, combinando planes fantásticos para el porvenir y disputándose los besos de las chicas que iban a visitarles.

”Los bohemos de Murger son todos jóvenes y todos artistas. Marcelo es pintor, Rodolfo poeta, Schaunar músico y Colline filósofo. Los cuatro son pobres de solemnidad. Uno de ellos encuentra un día un empleo: 20 horas de trabajo cotidiano por 50 céntimos al mes. ¡Perfectamente! Mas ante todo es necesario levantarse a las seis de la mañana, y como no tiene despertador, se roba un gallo de la vecindad, para que cante, al amanecer, en su alcoba miserable. Al cabo de una semana, sus amigos le encuentran llorando a lágrima viva. ‘Me he comido mi despertador’ —solloza—. Otro hereda de su tía una suma de 14 francos; y no habiendo tenido nunca tanto dinero, se figura que su fortuna es inagotable. Lo primero que hace, es invitar a 10 o 12 amigos suyos a comer en la Maison Doré. Pero antes van a tomar algunas copas (4 francos) y a comprar cigarros puros para todo el mundo (4 francos); y van en coche (5 francos); al acabar de comer, cuando el mozo presenta la cuenta de ciento y tantos francos, el anfitrión recuerda que sólo le queda una peseta.

”Todas las aventuras de los personajes de Murger, son por el estilo, con excepción de dos o tres idilios tan pintorescos como las mejores novelas de Paul de Kock y tan sentimentales cual las más populares canciones de Beranger, lo que no es muy artístico, pero sí muy simpático.

”El libro deja una impresión encantadora, gracias a su sencillez, a su sinceridad, y a su tristeza bonachona y resignada, que llora y ríe a un tiempo mismo.

“Un libro también muy triste, pero *de otro modo*, con gran amargura e intensa crueldad, es el *Chatterton* de Alfredo de Vigny.

”El bohemio del poeta de *Eloa* es, ante todo, un orgulloso. Su primera obra es una imitación de la literatura antigua, que, según él cree, dejará espantado al más gran crítico de su época. La opinión de ese gran crítico que se burla de él, aumenta su amargura. El bohemio vende entonces su pluma a varios personajes y escribe, al mismo tiempo, en favor de muchos partidos opuestos, que, naturalmente, acaban por suprimirle toda subvención. Al encontrarse en la miseria, no logrando hacerse adorar de Ketty, por quien no profesa sino un amor relativo, se suicida, maldiciendo a la humanidad que desconoce su genio.

”Lo mismo que el héroe de Vigny, el personaje principal de *Las confesiones de un bohemio*, de Fremy, padece de la terrible enfermedad que se llama orgullo. Es un sabio. Para ganar su vida en Francia, tiene necesidad de dar lecciones de latín y de gramática a cualquier hijo de burgués acomodado. Huyendo de esa situación odiosa, refúgiase en Alemania que, según él cree, es la Jerusalén de los eruditos. No obstante, en Munich, en Berlín, en Heidelberg, en todas las ciudades universitarias del imperio germánico, vese obligado a continuar su vida de lecciones. Al fin se resigna o, al menos, parece resignarse, convencido de que la humanidad es siempre, y en todas partes, injusta para con los sabios. De repente, sin creer en el amor, enamórase apasionadamente de una amazona de circo; ella también se enamora de él; pero él es honrado y serio, mientras ella es ligera y coqueta. Los celos le envejecen en pocos años y le enferman rápidamente. Va a morir... Pero no quiere morir lejos de su patria y vuelve a París, claudicante y miserable.

”*La bohemia dorada* de Carlos Hugo, es la historia romántica de un hombre rico y de una dama poco menos que millonaria. Ambos son bohemos. La dama necesita que crean que tiene un hijo, para que la herencia de su marido no caiga en manos de parientes lejanos. ¿Cómo hacer? El medio más fácil es el aconsejado por los autores de novelas por entregas y ese es el que la gran dama adopta al robarse a la hija de una pobre mujer agonizante. La cuestión de la herencia se arregla; pero la madre de la chica robada, no muere, sino que consagra su existencia a buscar a su hija. Al fin la encuentra en las puertas del vicio, y la salva.

”Los bohemos de Delveau son los mismos bohemos de Murger; más ya no se llaman Rodolfos, Marcelos y Collin, sino Privats-D’Aglemont, Champfleuri, Murger y Schanne. Además ya no son jóvenes. Han llegado a la celebridad o a la fortuna; pero antes han perdido la alegría... Y ellas también, las Mimís, las Fhemies, las Musetes; las chicas sonrientes, las musas sentimentales, las consoladoras instintivas que llenaban de flores las buhardillas de sus pálidos amantes, también ellas han perdido la frescura y el buen humor. Una se ha casado con el farmacéutico de la esquina; otra se ha marchado a América; la tercera tiene un carruaje y un amante viejo...

”En el libro epilogógico de Delveau, no hay pobreza, ni tristezas, ni dolores, como en la ligera Iliada de Murger... y sin embargo es mucho más cruel que *Escenas de la vida Bohemia*, porque carece de juventud y de sonrisas y de amor, ¡de amor!

”Los bohemios de Gui Tomel (los últimos bohemios), no tienen nombre. Son legión. Unos estudian música, otros pintura, otros letras, otros ciencias. Todos viven, miserablemente, sin amores y sin esperanzas, sin entusiasmos y sin locuras, aguardando la ocasión de conseguir un empleo en cualquier oficina, para convertirse en burgueses y comer todos los días. Son los bohemios degenerados. Quien quiera encontrarles 20 años después, que no les busque en la república del arte, ni en los hospitales propicios a los literatos, sino en el mundo de los funcionarios o en la lista de los suicidas.

”Nada tan espantoso como esa bohemia sin melenas.

”Otros libros hay, en los cuales se habla de la bohemia y de los bohemios; pero me parece que los anteriormente analizados bastan para darnos una vaga idea de la complicación infinita de la especie.

”Ahora bien: ¿podemos decir, conociendo a muchos bohemios, lo que es la bohemia?”

Durán se detuvo. Con la respuesta a tal pregunta, principiaba su parte personal en la obra sobre la bohemia; y esa parte no quería leerla a nadie, mientras alguno de sus colaboradores no la hubiese corregido.

—Lo que sigue —dijo dirigiéndose hacia el diván en que su querida había recostado— no tiene ningún interés para ti, porque es puramente filosófico. Yo he querido probar, en la parte histórica, que las bohemias son muy numerosas. En la parte doctrinaria me esfuero por hacer comprender al vulgo profano, que todas las bohemias de nuestro siglo han sido fecundas en resultados literarios. Mi obra levantará una inmensa polvareda crítica; pero eso no importa. Que me ataquen si quieren, que yo sabré defenderme ¿te parece?...

Violeta no contestó. Completamente dormida desde el principio de la lectura, soñaba en una bohemia mucho más real que la del libro de su amante.

—Las mujeres son incapaces de comprender —exclamó al fin René, cerrando con mucho cuidado el sabio manuscrito que un literato pobre había compuesto y que él iba a firmar...

² 1899 dejó de *por* no volvió a

³ 1899 *incluye* y del fastidio

⁴ 1899 le *por* lo

⁵ 1899 desearle *por* desearlo

⁶ 1899 *no incluye* su

⁷ 1899 y *por* ,

XIII

¹ 1899 quiere *por* puede

² 1899 *incluye* vamos

³ 1899 *no incluye* irónica y tristemente

XIV

¹ 1899 te adoro *por* mi vida

² 1899 y *por* ,

³ 1899 hubo *por* había

XV

¹ 1899 sin fin *por* constante

² 1899 les *por* los

³ 1899 baranda *por* balaustrada

⁴ 1899 *incluye* , aunque no en un sentido tan noble

⁵ 1899 repugnancia *por* curiosidad

⁶ 1899 brumas *por* brumosas

⁷ 1899 hábiales *por* hábialos

⁸ 1899 *incluye* cuando todavía no era sino una ilusión dorada,

⁹ 1899 Le *por* Lo

-
- ¹⁰ 1899 hecho *por* practicado
¹¹ 1899 tu sonrisa *por* tus sonrisas
¹² 1899 le *por* lo
¹³ 1899 le *por* lo
¹⁴ 1899 parece *por* resulta
¹⁵ 1899 Le *por* Lo
¹⁶ 1899 Le *por* Lo
¹⁷ 1899 nada *por* eso

XVI

¹ 1899 incluye capítulo XXI completo y la primera parte del capítulo XXII

XXI

Luciano había tenido algunas pasiones. ¿Quién no las ha tenido a los 25 años, viviendo en el Barrio Latino y siendo poeta? Había tenido pasiones de una noche y de una semana. Para tenerlas más largas, lo único que le había hecho falta era el dinero.

¡El dinero! Hablar de dinero al hablar de amor, resultaba muy chocante. (¿No es verdad, señorita?) Sin embargo, en París, como en el fondo del África, es necesario hablar siempre de dinero. Con dinero, Luciano hubiera sido feliz o por lo menos se figuraba que lo habría sido. Las muchachas de quienes él se enamoraba, a principios de mes, cuando recibía la humilde pensión de su familia, queríanle, al principio, comiendo bien; queríanle en seguida comiendo mal, y al fin, no comiendo, dejaban de quererle. La culpa no era ni de ellas ni de él, sino del dinero.

Matilde misma, con todo de ser la más fiel de sus amigas no iba a verle sino después de haber comido en compañía de algún otro.

Sin embargo... una vez...

El poeta pensaba a menudo en esa aventura que le había hecho comprender la diferencia que hay entre las ideas y los sentimientos.

...Una vez, en un café de Montmartre, ya muy tarde, una mujer se había sentado frente a él y se había hecho servir una botella de champaña. Era una rubia muy pequeñita, muy menuda, muy fina, con manos de princesa del Bosque Durmiente, con labios de figulina de Sajonia y ojos de muñeca parisiense. Era muy lujosa también: su traje de seda color de perla, sus joyas pesadas y vistosas, las plumas de su sombrero, sus guantes, todos los detalles de su *toilette*, en fin, hacían ver que el dinero abundaba en sus faltriqueras. Al cabo de algunas miradas, habían charlado; después de charlar media hora, habíanse querido... Al día siguiente, se habían querido de nuevo. Luego habían tenido confianza; y ella, agrandando mucho los ojos, le había ofrecido... ¡oh, muy finamente, sin ofenderle, sin decirle la menor indiscreción!..., le había ofrecido mantenerle.

“¿Por qué no acepté? —preguntábase Luciano en los momentos de cólera—. El dinero no tiene ningún valor y el hombre que recibe los labios de una mujer y que luego rehúsa su dinero, la ofende haciéndole ver que da más valor a lo que en realidad no tiene ninguno (el metal), que a lo que lo tiene muy grande (los besos).”

Pero la verdad es que no había aceptado y que hasta se había sentido humillado por ella.

“Cosas de niño”, pensaba; sin agregar que el hombre es siempre un niño.

Después de esa aventura, nada o casi nada: muchachas ligeras, sin ideas artísticas y sin camisas de batista; noches de borrachera pasadas en cuartos algo sucios; aventuras de una hora en habitaciones de alquiler... nada de durable.

Al penetrar en la intimidad de Violeta lo que más le había impresionado era el lujo, los ricos perfumes de su alcoba, la abundancia de sedas, de batistas y de encajes en sus vestidos íntimos; el esplendor discreto de sus joyas, otros muchos detalles, en fin, que a sus ojos embellecían y completaban a la mujer. Luego habíase sentido lleno de entusiasmo por su ingenio. Por último, había perdido en absoluto, la noción de su sentimiento admirativo y había comenzado a “cristalizar”, enamorándose seriamente.

Luciano sí habría podido decir que Violeta era su primer amor y que al llegar a su lecho estaba aún virgen de grandes locuras eróticas y de refinamientos completos... No lo decía, sin embargo, porque los hombres prefieren hacer creer que lo han saboreado todo.

XXII

Una noche, al salir del teatro por la puertecilla reservada de los artistas, Luciano y Violeta oyeron pronunciar sus nombres en alta voz, de lejos, como si alguien les llamase. Para no tener que hablar con nadie y también por un temor muy vago de que René los viera, apresuraron el paso.

El que de lejos les llamaba, era Luis que tuvo necesidad de correr detrás de ellos.

—¡Pero cuánto corren ustedes! —díjoles al alcanzarles.

Luego agregó, con satisfacción.

—¡Acabo de insultar a Durán!

Los enamorados se espantaron, temblando por la tranquilidad de su idilio. “¡Insultar a Durán!”... ¿Qué había sucedido?... “¿Tenía el amor de Luciano algo que ver en la disputa?”

La actriz fue la primera en interrogarle con franqueza:

—¿Habló de nosotros?... ¿Sabe algo?

—No —repuso Pierrot, furioso e indignado— no sabe cosa alguna porque es ciego... Y yo se lo dije, sin embargo; le dije “cornudo”, le dije “imbécil”... no sé cuantas verdades más le dije... Figúrense ustedes... Pero aquí en la calle no podemos hablar: vamos al café... yo les invito, y ustedes pagan porque se me ha olvidado el portamonedas...

Luis seguía hablando, camino del café:

—Es una costumbre fatal, esa mi costumbre de olvidar el portamonedas... Un hombre sin portamonedas, vale menos que una mujer: no vale nada... aunque tenga genio... Yo tengo genio... confíésenlo ustedes ¿tengo genio?... Sí... pero no tengo portamonedas... ¡Y qué linda está la luna!... ¡buenas noches luna!... ¿No me reconoces?... Soy yo, tu Pierrot, el amante de Colombina, el albo enamorado silencioso que se viste con los retazos de tu manto flotante... ¿No quiere oírme?... No importa... Sin embargo somos amigos y hemos dormido juntos, en las calles solitarias, cuando mi patrona me ponía de patitas en la puerta, por esa endemoniada costumbre de olvidar el portamonedas...

Luciano comprendió que su amigo estaba borracho.

—Hoy no has comido solo —le dijo.

—¿Yo?... ¿comer solo? No... si no he comido... se me olvidó, se me pasó la hora... por buscar a Colombina...

Colombina, Colombina
Mi divina
¿Dónde estás quien lo adivina
Colombina,
Si eres más fluida y más fina
Que la misma Melusina?
¿No me esperas en la esquina?
Dilo pronto, Colombina
Dilo pronto, que se arruina
Mi alma débil y mezquina
Por buscarte como mina
De diamantes de la China;
Colombina,
Mi cochina,
Mi adorada Colombina...
¿No oyes ya mi mandolina
Colombina?
¡Colombina, Colombina!

Una carcajada estridente remató su loca improvisación.

Después dijo, con una confianza enternecedora:

—¡Qué tontos nos ponemos, los enamorados!

Violeta le sentó junto a ella, en el café, preguntándole de nuevo como había sido su disputa con Durán.

Pierrot se comió un sándwich. Luego se comió otro. En seguida dijo:

—Aseguran que el hombre es mejor después de comer, pero lo cierto es que yo me siento ahora más malo que nunca, ¡y que si encontrara a Durán!... Porque les está poniendo a ustedes en ridículo y les está deshonrando con asegurar que tú le quieres mucho, Violeta, y que cuando él tiene sueño, no le dejas dormir, a fuerza de caricias.

Pálido y encolerizado, Luciano interrumpió a su amigo diciéndole que no sabía lo que hablaba.

—¿Que no sé lo que hablo? —continuó Pierrot— ¿Que no sé lo que hablo?... Bueno... pues vas a ver si sé o no sé lo que hablo... Esta noche vino René a la redacción del *Siglo* para hacer anunciar su comedia en un suelto de gacetilla en que no aparecía tu nombre para nada... “La pieza de nuestro colaborador don René Durán se anuncia como un verdadero acontecimiento...” Y nada de Gramont... a Gramont que se lo coman las ratas... Entonces, maliciosamente, yo le pregunté por ti, y él, muy ladino, torció la intención de mi pregunta diciéndome que estabas en el teatro como representante suyo en lo ensayos. “¿Está solo?”, le dije. “No —me contestó— está con Violeta”. Sin poder contenerme, me eché a reír.

Violeta escuchaba sin pestañear, visiblemente impresionada.

Luciano exclamó:

—Eres el más indiscreto de los mimos y el más charlatán de los confidentes. Te suplico que de hoy más no vuelvas a mentarnos ni a Violeta ni a mí en las redacciones. En cuanto a la comedia, ojalá pudiera quemarla... ¡La aborrezco y Violeta también la aborrece!...

—Bueno; espera... René Durán, herido por mi risa y por las sonrisas que me hicieron coro, comenzó a hablar de las mujeres y dijo que a él le querían mucho todas, todas, todas. Los compañeros se burlaban de él, obligándole a decir nombres y a precisar detalles. Habló de la Lola, una Lola que era muy celosa; hablo de Noeí, la cantora, que era muy ardiente... En seguida, palabra por palabra dijo: “También Violeta es muy ardiente, lo que no siempre me gusta. ¡Qué demonio! ¡Los artistas necesitamos a veces pasar las noches tranquilos, y con mi querida es necesario estar siempre dispuesto a dejarse besar!”

Luciano tenía los ojos fijos en Violeta. La palpitación de sus labios secos, denotaba su emoción. Sus manos estrujaban febrilmente el extremo del mantel.

Ella comprendió que era inútil hablar en ese momento, pues sus palabras habrían provocado nuevas revelaciones de Luis; y triste, no por sí misma, sino por la tristeza que adivinaba en Luciano, bajó la vista, en silencio.

Luis siguió hablando: contó su disputa; juró que había dicho a René que era un embustero; que René le había dado una tarjeta y que él la había roto.

En seguida se enterneció:

—¡Pobres queridos! —dijo a sus amigos—. Yo no les envidio a ustedes, porque ustedes tienen que sufrir muchísimo con ese Durán... Y todo ¿por qué?... Porque a ustedes se les ha olvidado también el portamonedas... Al fin y al cabo, cuando a mí se me olvida durante muchos días seguidos, lo más que me pasa es que Colombina se me escape para irlo a buscar en otra parte... muy lejos... a la luna. Mientras que ustedes... Después de todo, hacen bien en ser prudentes, porque si vivieran juntos, sin portamonedas, acabarían por aburrirse el uno del otro como Colombina se aburre de mí.

Luciano se puso al fin de pie, diciendo:

—Espérame aquí, Luis, voy a acompañar a Violeta y vuelvo en seguida...

Ya solos, en la calle mal alumbrada, los amantes anduvieron en silencio durante algunos instantes. Ella esperaba que la dijeran algo. Él quería que fuese ella la primera en hablar.

La luna resplandecía tenuemente, medio escondida por una nubecilla sin color y sin forma. De trecho en trecho, oíanse los pasos monótonos y pesados de los guardias de orden público. Una tristeza infinita envolvía a París en un manto de bruma helada.

Los amantes se encontraban ya cerca del Luxemburgo y aún no habían despegado sus labios rencorosos.

Al fin fue ella quien murmuró:

—Ya vamos a llegar.

—¿Es todo lo que tienes que decirme? —preguntó él.

—Sí, todo...

No pudiendo contenerse, Luciano oprimió el brazo de su querida, llamándola miserable:

—Sí; miserable... más miserable que todas las mujeres del mundo... miserable hasta el punto de engañarme con...

Violeta le interrumpió haciendo muy suave y muy melancólica su voz:

—Luciano —le dijo—. Tus palabras no me irritan, ni siquiera me hieren. Son las palabras que esperaba. Si me hablases de otro modo, creería que no me amas, y sería desgraciada. Veo que padeces y tu padecimiento me proporciona un goce inmenso, porque es la prueba de que me adoras. Yo también te adoro, Luciano. Hacerte ver que René mentía al hablar de mí, seríame muy fácil; pero no quiero. Lo que quiero es verte celoso, contemplar tu amor convertido en cólera, saber que nada, en mí, te es indiferente... Maltrátame, si gustas...

Luciano se acercó a ella y enlazándola por el talle, le pidió un beso.

—No —repuso ella—, no. La locura de los celos podría hacer que sintieras aún, en mis labios, el sabor de otros labios... Déjame... Entre lo que Luis nos dijo esta noche, hay algo que tiene más importancia que las imbecilidades de Durán... Recuerda todas las palabras de tu amigo y dime francamente si me quieres más que todo el mundo, si serías capaz de quererme eternamente, de cualquier modo, en cualquier parte...

—Violeta ¿por qué me preguntas eso?... Yo te adoro y soy tuyo... Sin ti, prefiero la muerte... te lo juro.

—¿Quieres que sea tuya para siempre, que abandone el teatro, que abandone a René, que lo abandone todo por ti?...

—Abandonar todo eso por mí, sería entregarte a la miseria...

—Espérame en tu casa mañana...

—¿No me das un beso antes?...

—Espérame mañana...

² 1899 Las frases *por* Una frase

³ 1899 un gran *por* algún

⁴ 1899 *incluye* es

⁵ 1899 *no incluye* es

⁶ 1899 vengo a *por* tengo que

⁷ 1899 luego *por* pronto

⁸ 1899 es *por* soy

⁹ 1899 *incluye* . Violeta.

¹⁰ 1899 tiránico *por* tirano

¹¹ 1899 *no incluye* un

¹² 1899 *no incluye* , en los momentos graves,

¹³ 1899 Ayúdale *por* Ayúdalo

¹⁴ 1899 *incluye* , con dirección a la buhardilla de su Luciano...

XVII

¹⁵ 1899 conventual *por* claustral

¹⁶ 1899 *incluye* Estaba contento, allí, porque en la mañana el repique argentino de un campanario, despertábale alegremente.

¹⁷ 1899 en esas celdas, *por* entre aquellas paredes

¹⁸ 1899 *incluye* , habían nacido y habían muerto entre esos muros

¹⁹ 1899 otro piso y otro piso *por* otros pisos

²⁰ 1899 habría hecho *por* hubiera, en efecto, querido hacer

²¹ 1899 *incluye* Luciano

²² 1899 *incluye* las

²³ 1899 dinero suficiente *por* de lo necesario

²⁴ 1899 *incluye* pagar

²⁵ 1899 pero *por* y si

²⁶ 1899 *no incluye* era

²⁷ 1899 sería *por* seré

²⁸ 1899 , puede *por* debe

²⁹ 1899 verás *por* veremos

³⁰ 1899 parque *por* patio

³¹ 1899 al borde de *por* a

³² 1899 *incluye* con sus propias manos

³³ 1899 una hornilla muy pequeña *por* un hornillo muy pequeño

³⁴ 1899 luz *por* llamas

³⁵ 1899 contestarla *por* expresarla

³⁶ 1899 *incluye [en párrafo aparte]* Madrid, febrero-abril de 1898.

FIN

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Miguel Jaime. “Bohemia, literatura e historia”. *Cuadernos de Historia Contemporánea* 25 (2003): 255-74.
- ARANGO L., Manuel Antonio. *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1989.
- ARCO BRAVO, Miguel Ángel del. “ ‘Periodismo y bohemia’ (en Madrid alrededor de 1900). Los bohemios en la prensa del Madrid absurdo, brillante y hambriento de fin de siglo”. Tesis doctoral. Departamento de Periodismo y Comunicación Visual, Universidad Carlos III de Madrid, 2013.
- ARTAL, Susana, G. “Verlaine en Hispanoamérica”. *Revista Signos* 31.43-4 (1998): 11-16.
- BARBIER, Frédéric y BERTHO LAVENIR, Catherine. *Historia de los medios: de Diderot a Internet*. Buenos Aires: Colihue, 2007.
- BARK, Ernesto. *La santa bohemia y otros artículos*. Biblioteca de la Bohemia. Gonzalo Santoja, prólogo. Madrid: Celeste Ediciones, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Colección Clásicos Universales. Nydia Lamarque, prólogo y traducción. Buenos Aires: Losada-Oceano, 1998.
- _____. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: A. Machado Libros, 2005.
- BAUZÁ ECHEVERRÍA, Nellie. “Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo”. Tesis de doctorado, Temple University, 1997.
- _____. “Correspondencias narrativas, paralelismos literarios en *Bohemia sentimental* de Enrique Gómez Carrillo y *El juego del ángel* de Carlos Ruiz Zafón”. II Congreso Internacional Reencuentro con Enrique Gómez Carrillo. Universidad Rafael Landívar-Asociación Enrique Gómez Carrillo, 3 y 4 de julio de 2012.
- BECON, Juan de. “Una fiesta en honor de *El Nuevo Mercurio*”. *El Nuevo Mercurio* 5 (mayo 1907): 483-6.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Andrea Morales Vidal, traducción. México: Siglo XXI, 2003.
- BERNHEIMER, Charles. *Figures of Ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*. Estados Unidos: Harvard University Press, 1989.

- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.
- BOURDIEAU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Colección Argumentos. Thomas Kauf, traducción. Barcelona: Anagrama, 1995.
- _____. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Colección Jungla Simbólica. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- BORNAY, Erika. “¿Quién tema a la mujer fatal? Génesis y desarrollo del mito en el siglo XIX”. Web. 6 feb 2016. <<http://www.mav.org.es/documentos/ensayos%20noviembre2011/Teatro%20Real%20mujer%20fatal.pdf> >
- CERDÁ I SURROCA, María Ángela. “Influencias inglesas en la génesis del Modernismo: Ruskin y Morris”. En Guillermo Carnero, editor. *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 1987: 53-68.
- DARÍO, Rubén. *Los raros*. Vol. VI de Obras completas. Ilustraciones de Enrique Ochoa. Madrid: Mundo Latino, 1920.
- DÍAZ ALEJO, Ana Elena. *Manual de edición crítica de textos literarios*. Manuales didácticos 10. México: IIF-UNAM, 2003.
- Diccionario de literatura universal*. Barcelona: Oceano, 2003.
- DICKENS, Charles. *Casa desolada*. José Luis Crespo Fernández, traducción. Madrid: Montesinos, 1987.
- DONAIRE DEL YERRO, Inmaculada. “La novela de artista hispanoamericana: emergencia y definición de una tradición propia”. *Les Ateliers de SAL* 6 (2015): 107-121.
- EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh. “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 18 (2009): 229-49.
- FERNÁNDEZ, Pura. *Mujer pública y vida privada. Del arte eunuco a la novela lupanaria*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- FRANCE, Anatole. *El crimen de un académico. La azucena roja. Tais*. Sépan Cuantos 375. Rafael Solana, prólogo. México: Porrúa, 1982.
- FRANCÉS, José. “Algunas consideraciones acerca de nuestra decadencia artística”. *El Nuevo Mercurio* 3 (1907): 275-79.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto, traducción. España: Taurus, 1989.
- GIL ALBARELLOS, Susana. "Literatura comparada y tematología. Aproximación teórica". *Exemplaria* 7 (2003): 239-59.
- GOIC, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Bohemia sentimental*. Guatemala: Imprenta A. Síguere y Cía., 1899.
- _____. *Sensaciones de París y de Madrid*. París: Garnier Hermanos, 1900.
- _____. *Bohemia sentimental*. Colección Regente. Barcelona: Ramón Sopena, 1900.
- _____. *Bohemia sentimental*. París: Librería Americana, 1902 y 1911.
- _____. *Bohemia sentimental*. Madrid: Mundo Latino, 1920.
- _____. *El libro de las mujeres*. Obras Completas, tomo V. Madrid: Mundo Latino, 1919.
- _____. *Treinta años de mi vida. Libro 1º. El despertar del alma*. Buenos Aires: Casa Vaccaro.
- _____. *Treinta años de mi vida. Libro 2º. En plena bohemia*. Obras Completas, tomo XVI. Madrid: Mundo Latino.
- _____. *La vida parisiense*. La Expresión Americana. Oscar Rodríguez Ortiz, selección y presentación. Caracas: Ayacucho, 1993.
- _____. *Del amor, del dolor y del vicio*. En Enrique Gómez Carrillo. *Tres novelas inmorales*. Biblioteca Literaria Iberoamericana y Filipina, vol. 12: Guatemala. José María Martínez Cachero, prólogo. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica-Agencia Española de Cooperación Internacional, 1995: 131-201.
- _____. *Pobre Clown*. En Enrique Gómez Carrillo. *Tres novelas inmorales*. Biblioteca Literaria Iberoamericana y Filipina, vol. 12: Guatemala. José María Martínez Cachero, prólogo. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica-Agencia Española de Cooperación Internacional, 1995: 203-275.
- _____. *En plena bohemia*. José Luis García Martín, edición y prólogo. Gijón: Llibros del Pexe, 1999.

- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: FCE, 1988.
- HEMMINGS, F. W. J. *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- IGLESIAS, Claudio, selección, traducción y prólogo. *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia 1880-1900*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2009.
- JIMÉNEZ, José Olivio Y MORALES, Carlos Javier. *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción, crítica y antología*. Madrid: Alianza, 1998.
- LITVAK, Lily. “Rubén Darío y la obra de arte”. *Amado Nervo: Lecturas de una obra en el tiempo*. Web. 25 mar 2015. <<http://amadonervo.net/transmigraciones/trans01.html>>.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi. “Escenas de la vida bohemia. Una aproximación a la creatividad amoral del ‘submundo’ urbano”. *Dossiers Feministes* 10 (2007): 23-50.
- MÁRQUEZ, Miguel Á. “Tema motivo y tópico. Una propuesta terminológica”. *Exemplaria* 6 (2002): 251-56.
- MCHUGH, Tim. *Hospital Politics in Seventeenth-Century France. The Crown, Urban Elites and the Poor*. Great Britain: Aldershot, Ashgate, 2007.
- MELERO, Antonio. “El mimo griego”. *Estudios Clásicos* 25.86 (1981-1983): 11-38.
- MUCHA FOUNDATION. “Timeline”. *Mucha Foundation*. Web. 25 feb 2015. <http://www.muchafoundation.org/timeline/alphonse-mucha-timeline#!/timeline/alphonse-mucha-timeline/timeline_period/beginnings/object/crucifixion-w-083-c-1868>.
- MURGER, Henry. *Escenas de la vida bohemia*. María Teresa Gallego Urrutia, traducción. Barcelona: Alba Editorial, 2007.
- NIEVA, Francisco. “El personaje de teatro, personaje genérico”. *Boletín informativo. Fundación Juan March* 136 (abril 1984): 3-14.
- ODÉON THÉÂTRE DE L’EUROPE. “L’histoire”. Web 15 may 2016. <<http://www.theatre-odeon.eu/fr/l-odeon/l-histoire>>.
- PELLETTIERI, Osvaldo. *Ibsen y la modernidad hispanoamericana*. Buenos Aires: Galerna, 2006.

- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *La edición de textos*. Madrid: Síntesis, 1997.
- PHILLIPS, Allen W. *En torno a la bohemia madrileña 1890-1925. Testimonios, personajes y obras*. Biblioteca de la Bohemia. Madrid: Celeste Ediciones, 1999.
- PIMENTEL, Luz Aurora. “Tematología y transtextualidad”. Luz Aurora Pimentel. *Constelaciones. Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores-UNAM-FFyL, 2012: 255-271.
- _____. “Los avatares de Salomé”. Luz Aurora Pimentel. *Constelaciones. Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores- UNAM-FFyL, 2012: 273-305.
- PLATA, Francisco. “La novela de artista. La *Künstlerroman* en la literatura española finisecular”. Tesis de Doctorado en Filosofía, The University of Texas at Austin, 2009.
- ROMERO, José Luis. *Estudio de la mentalidad burguesa*. Luis Alberto Romero, prefacio. Buenos Aires: Alianza, 1999.
- SEIGEL, Jerrold. *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. Nueva York: Penguin Books, 1986.
- SUEZA ESPEJO, María José. “París, itinerario artístico en la obra de Enrique Gómez Carrillo. Tesis de doctorado”, Universidad de Jaén, 2008.
- _____. “*La vida parisiense* de Enrique Gómez Carrillo: interconexión de la literatura con otras artes”. *Littérature, langages et arts: rencontres et création*. Dominique Bonnet, María José Chaves García y Nadia Duchêne, coordinación. Huelva: Universidad de Huelva. Web. 20 sep 2016. < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2555045> >.
- The History of Paris, from the Earliest Period to the present Day*. Vol. II de III. Paris: A & W. Galignani, 1825.
- TORRES, Edelberto. *Enrique Gómez Carrillo. El cronista errante*. Carlos Wyld Ospina, prólogo; Ignacio Amaro, carátula. Guatemala: Librería Escolar, 1956.
- TOLSTOI, León. *La sonata de Kreutzer*. Barcelona: Guadarrama-Punto Omega, 1979.
- VERDEJO MANCHADO, Javier. “La comicidad de lo obsceno en los fragmentos de Sofrón”. *Habis* 42 (2011): 45-63.

WALAS, Guillermina. “De la moralidad bohemia y parisiense: las *novelletes* de Enrique Gómez Carrillo”. *Otra vez Gómez Carrillo*. Guatemala: Tipografía Nacional, 2008: 11-29.

ZOLA, Emile. *Thérèse Raquin*. Mauro Armiño, edición, traducción y notas. España: Siruela, 2011.