



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

**CONTRAPUNTOS DEL *KÜNSTLERROMAN* EN LA VIDA NARRADA DE LUCIEN DE  
RUBEMPRÉ, ALEJANDRO MIQUIS Y ANDREA SPERELLI**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN LETRAS (LITERATURA COMPARADA)

**PRESENTA:**  
DIEGO ANTONIO MEJÍA ESTÉVEZ

**TUTORA:**  
DRA. SABINA LONGHITANO PIAZZA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE, 2019



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.

**Contrapuntos del *Künstlerroman* en la vida narrada de Lucien de Rubempré,  
Alejandro Miquis y Andrea Sperelli**

Índice

Introducción.....	5
Capítulo I. La representación literaria del artista en el siglo XIX.....	10
I. 1 Los orígenes del <i>Künstlerroman</i> .....	10
I. 2 El artista en la literatura francesa.....	15
I. 3 El artista en la literatura española.....	19
I. 4 El artista en la literatura italiana.....	23
Capítulo II. Temas y motivos en torno al artista.....	32
II. 1 El artista como instancia temática.....	34
II. 2 Dandismo.....	40
II. 3 La bohemia.....	45
II. 4 La ciudad.....	51
II. 5 La musa, la <i>femme fatale</i> y el artista.....	57
Capítulo III Los múltiples rostros del héroe artista.....	62
III. 1 <i>Spleen</i> , ideal y muerte del poeta Lucien de Rupembré.....	62
III. 1. 2 El <i>paradigma ottocentesco</i> y el entorno narrado de Lucien.....	65
III. 1. 3 Los dos poetas y la idea del genio.....	66
III. 1. 4 Interacciones de Lucien: el amor, la amistad, el cenáculo.....	68
III. 1. 5 El sistema editorial de París y las ilusiones perdidas.....	71
III. 1. 6 Las creaciones de Lucien y su función como artífice.....	73
III. 2 El drama vívido de Alejandro Miquis y Felipe Centeno.....	75
III. 2. 1 La superposición de géneros y tramas.....	76
III. 2. 2 El dramaturgo y su escudero.....	78
III. 2. 3 Imaginación y fantasía creativa.....	80
III. 2. 4 La obra de Alejandro Miquis.....	82
III. 2. 5 Bohemia y pasión del dramaturgo.....	84
III. 3 Andrea Sperelli o la máscara del artista decadente.....	86
III. 3. 1 Dandismo y linaje.....	88
III. 3. 2 El proceso compositivo de Sperelli.....	90
III. 3. 3 La mujer como musa o como <i>femme fatale</i> .....	93

III. 3. 4 Sperelli como poeta y grabador .....	96
Conclusión .....	98
Bibliografía.....	107

Con admiración, estima y agradecimiento enorme a mi directora de tesis, la doctora Sabina Longhitano Piazza.

Por ser presencia constante de mi formación académica y por conducirme en el ejercicio crítico y comparatístico, con afecto a la doctora Susana González Aktories.

Con cuantioso cariño, e igual agradecimiento, por su invaluable magisterio a la doctora Eugenia Revueltas.

Al proyecto “Investigación, edición y difusión de la obra de Victoriano Salado Álvarez” (PAPIIT IN-402420), que tanto ha fomentado mi desarrollo académico. En especial, con gran admiración y estima, agradezco al doctor Alejandro S. Shuttera y al doctor Alberto Vital.

Con sumo afecto mis agradecimientos a la doctora Cristina Múgica, quien ha participado en mi formación desde hace años.

A la doctora Luciana Pasquini, con agradecimiento y afecto; del mismo modo al doctor Gianni Oliva por su generosidad durante mi estancia en la Università degli Studi “Gabriele d’Annunzio”.

Por su enriquecedora lectura, con agradecimiento y estima, a la doctora Claudia Ruiz.

A la coordinación del Posgrado en Letras de esta universidad y al programa de becas del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

## Introducción

En mi tesis de licenciatura “La figura literaria del bohemio en el libreto de *La Bohème* de Giacomo Puccini: Un reflejo del fin de siglo” (UNAM, 2016), analicé uno de los personajes emblemáticos de la literatura del siglo XIX que, como puede deducirse del título, trasciende a otras disciplinas artísticas. Tal investigación demandó diversas pesquisas que hicieron navegar más allá del discurso operístico y, sobre todo, entre tradiciones artísticas varias. Asimismo, comencé a reflexionar sobre el rol del artista en el complejo panorama decimonónico que, en términos estéticos, fue escenario de una dialéctica de la corriente romántica con múltiples posturas que derivaría en el complejo entorno de *fin de siècle*. Ese periodo de extrema riqueza va troquelado con una serie de transformaciones en cuanto a la percepción que del artista se tiene en la sociedad y, por ende, en los discursos estéticos. Aunque en este trabajo la mayoría de las veces me limité a las particularidades del bohemio, pude atisbar algunos de los fenómenos que delinear los retratos literarios del artista.

Como consecuencia de tales reflexiones, surge la necesidad de refinarlas y de discurrir en el presente trabajo sobre la representación del artista en la novela europea del siglo XIX, sea en su faceta bohemía o unido a otras posturas como el dandismo. Con tales fines, mi investigación se centra en los héroes artistas que protagonizan *Illusions perdues* (1837-1843) de Honoré de Balzac, *El doctor Centeno* (1883) de Benito Pérez Galdós e *Il piacere* (1889) de Gabriele D’Annunzio.

Vale decir que justo en dicha época el artista adquirió, merced a numerosas y conspicuas encarnaciones, enorme importancia como materia narrable al amparo de una estética romántica que ensalzó la individualidad y la rebeldía.<sup>1</sup> Dicho héroe literario cristalizó con tremenda eficacia muchas de las obsesiones de los románticos, y, aunque con dicho movimiento ocurra su consolidación y ascenso (desde luego abrevando de algunas concepciones previas que en el curso de este trabajo se harán explícitas), no cesa su importancia durante la hegemonía de otras corrientes, como es posible atisbar en las novelas que abordo aquí.

---

<sup>1</sup> La representación del artista durante este siglo puede verse, además de los autores aquí tratados, en la obra de autores como Luigi Capuana, Émile Zola, Federico De Roberto, E. T. A. Hoffmann, Matilde Serao, Guy de Maupassant, Giovanni Verga.

Su relieve y su cariz de presencia constante bajo algunas de las plumas más ilustres del periodo suscita, en este estudio, una serie de consideraciones críticas que inician con la cuestión del género literario, gestado como su espacio de acción característico. En narrativa, fue justo el *Bildungsroman* una de las formas más acabadas del Romanticismo; como vertiente de éste surgió también el marbete de *Künstlerroman* para referirse a las novelas que retrataron el proceso de formación del artista. Estas formas genéricas están estrechamente ligadas a un personaje o héroe específico, de modo que el esclarecimiento de las funciones narrativas que en él se concentran es uno de los objetivos que persigo en esta tesis. El comportamiento del personaje, las intenciones estéticas de su autor, la constelación de situaciones que detona y los rasgos que lo caracterizan se rigen (o van de la mano, en el caso de los fines autorales), por la instancia temática que da nombre al género literario.

Cuando se usa un término como *instancia temática*, seguido apenas de consideraciones sobre género literario y corrientes estéticas, se entra en la pugna sobre el papel de los temas y los motivos en el discurso de la literatura que Benedetto Croce –aquí citado por Werner Sollors– puso sobre la mesa: “Tales investigaciones resultan ser mera erudición y no permiten un trabajo orgánico. Por si mismas nunca conducen a una comprensión de la obra literaria; nunca dan al lector la oportunidad de participar en el acto vivo de la creación artística”. Ciertamente, con el auge de las propuestas del posestructuralismo o la semiótica, los acercamientos temáticos han sufrido de una especie de conjura –coadyuvada por la crítica a su varia terminología<sup>2</sup> que, a su vez, ha suscitado una sana revalorización de esta metodología y ha propiciado su diálogo con otras: basta con pensar en los estudios de teóricos como Cesare Segre o Luz Aurora Pimentel. Por lo demás, este breve excursus tiene por intención elucidar la lógica de las aproximaciones que esta investigación propone y que son mixtura de estudios sobre la novela, tematología y comparatística en *senso lato*.

Para dar idea de este abordaje mixto vale decir que proponer un héroe artista se vislumbra como una elección estética y, además, como un principio estructurador de la obra, o inclusive de este género literario que, a riesgo de perder su posibilidad de nominarse como

---

<sup>2</sup> Es frecuente entre la crítica que utiliza la tematología el uso absolutamente diverso de su clave terminológica. De allí que esta investigación, como cualquiera con un enfoque tematólogo, entre, aun de modo lateral, en dicha tensión de terminologías. Esta situación, lejos de observarse como un problema, me parece una oportunidad de precisión y de diálogo con las fuerzas críticas en juego.

tal, es incapaz de prescindir del tema del artista; éste enlaza y dirige un conjunto de elementos que van desde su definición genérica hasta las estrategias retóricas utilizadas. En ese sentido, no es posible sino coincidir con Segre cuando apunta que “como siempre han sabido los escritores, aunque la crítica empiece ahora a constatarlo, existen conexiones estrechísimas entre la elección del argumento, el género y los medios estilísticos y lingüísticos”.<sup>3</sup>

Con el fin de contrapuntar diversas maneras estilísticas y tratamientos disímiles del personaje artista, pero también de evidenciar el material sedimentado de esta instancia temática de cuño romántico en las estéticas posteriores, elegí tres héroes de novelas que corresponden con los que tal vez sean los momentos más importantes del devenir novelístico del siglo XIX: el primer realismo, el realismo de la segunda mitad de la centuria (llámese verismo, naturalismo o realismo psicológico) y el decadentismo. En ese sentido mi elección de una triada de grandes maestros de la novela y obras que representan, respectivamente, tales momentos.

En el caso de las novelas de Balzac y D'Annunzio, éstas son representativas y se han estudiado y comentado con abundancia, pero la función de sus héroes artistas, especialmente en relación al marbete de *Künstlerroman* ha sido analizada de forma insuficiente. *El doctor Centeno* (1883) de Benito Pérez Galdós, aunque de menor fama que las anteriores, en contraste con obras del mismo escritor como *Trafalgar* (1873) o *Nazarín* (1895), aparece en este estudio principalmente por la riqueza con que funde la novela de artista y otros géneros y por la sugerente superposición de tramas que suponen la presencia de diversos héroes: un dramaturgo y su protegido, que desarrolla cierta sensibilidad artística.

Esta selección de personajes y obras me permite mostrar el desarrollo del héroe artista en distintas tradiciones y alcanza casi un panorama europeo. Es así que esta tesis se inaugura con un capítulo dedicado a esbozar un mapa de la representación de tal figura tanto en el primer romanticismo alemán como en Francia, España e Italia. De ese modo, busco hacer evidentes los matices, en la confección del personaje que me ocupa, condicionados por los distintos contextos culturales y geopolíticos ligados a los pasos del Romanticismo a la modernidad.

El orden en que analizo la presencia literaria del artista en las tradiciones nacionales que mi tesis comprende (francesa, española e italiana) es en consonancia con la cronología

---

<sup>3</sup> Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, p. 44.

de las obras que elegí. Acaso dedico unas páginas más a la literatura italiana ya que, a mi parecer, presenta una variedad más acentuada en la elaboración del héroe artista. De ningún modo trabajo bajo la idea de una “versión primitiva original”, por el contrario me parece que “todas las versiones pertenecen al tema. Éstas pueden diferir en valor literario, pero no pueden ser juzgadas más que en relación con una serie de factores variables según el tiempo, las estéticas y las filosofías, no por referencia a un arquetipo intangible”.<sup>4</sup>

Es la multiplicidad de registros que son capaces de sintetizar dichos novelistas la razón de elegir estas obras canónicas, pues de tal modo puede mostrarse una perspectiva bastante rica del tratamiento novelesco del héroe artista en tan solo tres principales objetos de estudio. Asimismo, de pensar nuevamente en el factor cronológico, la ligazón que trazo permite revisar distintas formulaciones del héroe artista separadas por una distancia de casi cincuenta años en el caso de *Illusions perdues* e *Il piacere*; asimismo posibilita observar las variaciones del método balzaquiano en los mecanismos que Pérez Galdós, cuatro décadas después, adopta en su retrato del artista.

Además de la voluntad por hacer más nítida la naturaleza de los nexos entre el *Künstlerroman* y una pretendida instancia temática del artista, otra de las referidas consideraciones críticas en que se finca esta tesis es la dilucidación de tal elemento temático en relación con los materiales que lo circundan o, incluso, de los cuales se conforma, y especialmente de los personajes que los cristalizan. De allí que el segundo capítulo aclare la percepción del artista como *instancia temática*, y, posteriormente, comente y ejemplifique algunos de los principales motivos que subyacen en el fresco novelado del artista. No se trata de un catálogo de motivos con ambiciones de totalidad y resumen, sino de una mención a los más relevantes en los casos que analizamos. Con todo, es un apunte que, desde luego, puede –e incluso pretende– ser punto de fuga en el análisis de otras novelas de artista.

El último pasaje de la investigación discurre sobre el funcionamiento del héroe artista al interior de su respectivo universo narrado, pero siempre con atención en lo comentado durante el segundo capítulo y en franco diálogo con otros personajes. Lejos de ser un análisis exhaustivo de las obras o los autores, el objetivo principal es la definición y ejemplificación de la categoría de héroe artista y, en última instancia, las relaciones entre la etiqueta de

---

<sup>4</sup> Cristina Naupert, *Tematología y comparatismo literario*, p. 100.

*Künstlerroman*, los temas y motivos de estas novelas, y el actuar y confección de sus personajes.

Por último, cabe mencionar que son de carácter central en este trabajo las investigaciones, metodologías y, en su caso, lecciones de comparatistas como Susana González Aktories, Alberto Vital y José Ricardo Chaves, que muchas veces trascienden la cita textual.

## Capítulo I. La representación literaria del artista en el siglo XIX

La representación del artista, a pesar de sus ejemplos en el mundo clásico y en periodos como el *Rinascimento*, hasta el Romanticismo acuña un género propio: el *Künstlerroman* o novela de artista que descende de la novela de formación. Es por ello que aquí discurro sobre algunos aspectos de ésta, además de esbozar los orígenes del *Künstlerroman* y su ulterior desarrollo en las tradiciones nacionales a las que pertenecen mis objetos de estudio.

### I. 1 Los orígenes del *Künstlerroman*

Aunque identifiquen diversos precedentes –*Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787) de Wilhelm Heinse, por ejemplo–, críticos como Franco Moretti consideran que el arquetipo de la novela de formación es fincado por *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) de Johann Wolfgang von Goethe. Allí, el escritor alemán focaliza la narración en la etapa de juventud, una época que demanda una aventura de conocimiento en pos de formarse y se asocia frecuentemente con el motivo del viaje:

La spinta decisiva in questa direzione è opera, come è noto, di Goethe: ed è sintomatico che prenda corpo proprio in quel romanzo che codifica il nuovo paradigma, e fissa nella gioventú la parte piú significativa dell'esistenza. È nato il *Bildungsroman*: la forma che domina – o, piú esattamente, rende possibile – il secolo d'oro della narrativa occidentale. Ed è nato naturalmente un nuovo eroe – Wilhelm Meister. E dopo di lui, Elizabeth Bennet e Julien Sorel, Rastignac e Frédéric Moreau e Bel-Ami, Waverley e David Copperfield, Renzo Tramaglino, Evgenij Onegin, Bazarov, Dorothea Brooke... Gioventú, dunque. Gioventú, possiamo aggiungere, come determinazione sostanziale, fondamentale di questi eroi. Anche l'Oreste di Eschilo era giovane: ma tale caratteristica conservava un che di accidentale e subordinato – l'essere il figlio di Agamenone, per esempio, era immensamente piú significativo dell'essere un giovane. Ma a fine Settecento le priorità si rovesciano, e ciò che rende Wilhelm Meister e i suoi successori rappresentativi e interessanti è, in buona sostanza, il mero fatto di essere giovani. La gioventú – le tante diverse gioventú del romanzo europeo – diviene cosí, per la cultura occidentale moderna, l'età che racchiude in sé il 'senso della vita': è la prima cosa che Mefisto offrirà a Faust.<sup>5</sup>

La importancia del pasaje juvenil vale también para el *Künstlerroman*, donde se vuelve, del mismo modo, una prerrogativa indispensable. Sobre ello, basta con pensar en la descripción que Henry Murger hace de la clase específica de artista que aparece en sus emblemáticas

---

<sup>5</sup> Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, pp. 3-4.

*Scènes de la vie de bohème* (1851), o bien, la de Cletto Arrighi en *La scapigliatura e il 6 febbraio* (1862):

In tutte le grandi e ricche città del mondo incivilito esiste una certa quantità di individui di ambo i sessi, fra i venti e i trentacinque anni, non più; pieni d'ingegno quasi sempre; più avanzati del loro tempo; indipendenti come l'aquila delle Alpi; pronti al bene quanto al male; irrequieti, travagliati,... turbolenti – i quali – o per certe contraddizioni terribili fra la loro condizione e il loro stato – vale a dire fra ciò che hanno in testa e ciò che hanno in tasca – o per certe influenze sociali da cui sono trascinati – o anche solo per una certa particolare maniera eccentrica e disordinata di vivere – o, infine, per mille altre cause, e mille altri effetti, il cui studio formerà appunto lo scopo e la morale del mio romanzo – meritano di essere classificati in una nuova e particolare suddivisione della grande famiglia sociale, come coloro che vi formano una casta sui generis distinta da tutte le altre.<sup>6</sup>

En general, para el artista del siglo XIX –desde los románticos tempranos hasta los estetas del *fin de siècle*–, lo *fijo* sería una de las divisas de la vida burguesa y que frecuentemente se contrarresta con el viaje y el vagabundeo, sea que éstos tengan lugar en el plano geográfico o en el ámbito de la conciencia. En su famoso poema “Enivrez-vous”, Charles Baudelaire habla de una embriaguez o transporte que opera en relación con cierta triada: *vin, poésie, vertu*.<sup>7</sup> Es justamente por medio de esta embriaguez que se consigue vulnerar el terrible peso del *spleen*, un tedio vital que ocupa un sitio de primer orden como motivo en la poética baudelairiana. En “Enivrez-vous” la voz poética interroga a diversas figuras –símbolos, mejor dicho– cuya enumeración traza un campo isotópico que repele abruptamente la inmovilidad, lo invariable. Aludo a estos aspectos de la pieza por su capacidad de sintetizar la posición del artista y su perenne proceso de errancia y embriaguez que desea, a toda costa, escapar de la rigidez y monotonía que atisba en la sociedad burguesa.

A propósito del escenario en que se gesta la novela de formación, Moretti describe el utilitarismo como “il funzionamento dei grandi meccanismi sociali alienati – lo stato

---

<sup>6</sup> Cletto Arrighi, *La scapigliatura e il 6 febbraio*, pp. 5-6.

<sup>7</sup> Me refiero al poema en prosa “Enivrez-vous”: “Il faut être toujours ivre. Tout est là: c’est l’unique question. Pour ne pas sentir l’horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous. Et si quelquefois, sur les marches d’un palais, sur l’herbe verte d’un fossé, dans la solitude morne de votre chambre, vous vous réveillez, l’ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l’étoile, à l’oiseau, à l’horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est; et le vent, la vague, l’étoile, l’oiseau, l’horloge, vous répondront: « Il est l’heure de s’enivrer! Pour n’être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous; enivrez-vous sans cesse! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise». Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, pp. 123-124.

‘meccanico’, la produzione in vista dell’utile”<sup>8</sup> –es precisamente ese estadio contra el que se rebela el poema de Baudelaire–. Para el crítico italiano, una educación estética<sup>9</sup> no es capaz de anular la influencia de tales mecanismos, empero, abre un terreno pautado por el arte, la belleza y el juego; una zona que florece en la *vita quotidiana*<sup>10</sup> y cuyo correlato literario es justo el *Bildungsroman*.

Asimismo, este crítico destaca la importancia de la personalidad como contraposición a la mirada burguesa que categoriza al hombre con base en su capacidad para ser útil –el obrero, el tendero, el banquero, etcétera–. Una actividad tal no sólo despersonaliza, impide también el desarrollo de un individuo –aquel moderno– que tiende a lo múltiple. Como antídoto, según Moretti, “il *Meister* suggerisce dunque di rivolgersi a occupazioni al tempo stesso piú duttili e piú integrali: la vocazione “pedagogica”, il godimento “estetico”.<sup>11</sup> Al tomar en cuenta estas opiniones, se atisba que no resulte casual el que *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sea una obra definitoria para el desarrollo tanto del *Bildungsroman* como del *Künstlerroman*. Con esta novela, y con la pieza teatral *Torquato Tasso* (1790), Goethe hace aportaciones fundamentales para la representación del artista en la literatura del siglo XIX. Muestra de ello el que Calvo Serraller dedique un apartado de su estudio sobre la novela del artista para remarcar la importancia del *Tasso* de Goethe.<sup>12</sup>

Por lo demás, en la obra de buena parte de los autores alemanes considerados románticos puede constatar el interés por la representación del artista con obras como *Heinrich von Ofterdingen* (1800) de Novalis, “Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik” (1810) de Wilhelm von Kleist, *Lebensansichten des Katers Murr* (1819-1821) de E.

---

<sup>8</sup> F. Moretti, *op. cit.*, p. 36.

<sup>9</sup> Sobre este concepto, Moretti sigue las ideas que Friedrich Schiller vierte en *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1794).

<sup>10</sup> Me parece que a ésta alude Francisco Calvo Serraller cuando apunta: “Las novelas de Stendhal y Balzac son los primeros libros que tratan de nuestra propia vida, de nuestros propios problemas vitales, de dificultades y de conflictos morales desconocidos para generaciones anteriores. Julien Sorel y Matilde de la Mole, Lucien de Rubempré y Rastignac son los primeros personajes modernos de la literatura occidental, nuestros primeros contemporáneos intelectuales. En ellos encontramos por primera vez la misma sensibilidad que vibra en nuestros propios nervios, y, en la imagen de su carácter, los iniciales rasgos de la diferenciación psicológica que, a nuestro juicio, forma parte de la naturaleza del hombre actual”. Francisco Calvo Serraller, *La novela del artista: el creador como héroe de la ficción contemporánea*, p. 29.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>12</sup> Me refiero al estudio citado *supra*, al cual acudiré cuando menos un par de veces más a lo largo de este trabajo.

T. A. Hoffmann o en *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1799)<sup>13</sup> de Wilhelm Heinrich Wackenröder y Ludwig Tieck.

Me parece importante subrayar dos aspectos que traslucen en dichas obras. Por una parte, estos autores, a diferencia de Goethe —quien hizo de la vocación teatral de Wilhelm apenas un paso en su formación—, sitúan el ejercicio artístico como punto central de sus narraciones, en una elección que establece distancia frente al modelo de Goethe, pues el final de su *Meister* conservaría aún cierto tinte burgués en opinión de los románticos posteriores. Además, es interesante observar que en la tradición alemana el héroe artista suele ser un músico, quizá porque en ella opera un “reconocimiento recurrente por parte de los poetas, de los maestros del lenguaje, de que la música es el código más profundo, más luminoso, de que el lenguaje, cuando se le capta de verdad, aspira a la condición de la música y es llevado por el genio del poeta hasta el umbral de esa condición”.<sup>14</sup> Debe decirse que aunque la novela de artista en otras tradiciones no mostrará esta preponderancia, seguirá vigente, a lo largo de todo el siglo, la aspiración a lo musical por parte del discurso literario, pues en esa época se retoma de manera acentuada la idea platónica de que la música es el sistema más adecuado para sugerir y evocar lo inefable, finalidad nítida en programas como el de Stéphane Mallarmé o el de Verlaine, quien da énfasis al aspecto acústico en la poesía y ensaya la construcción de “frases musicales” en muchos de sus poemas. De allí también las valoraciones de Baudelaire sobre Richard Wagner como figura modélica de artista moderno y excelso poeta. Asimismo resalta el caso de Gabriele D’Annunzio, quien, además de la importancia que concedió a lo sonoro tanto en poesía como en prosa, en *Il piacere* dotará al poeta y grabador Andrea Sperelli de un agudo gusto musical y un canon literario que preconiza dicho arte.

La cuestión de lo musical y los músicos en la novela de artista ofrece otro punto por aclarar en este estudio. En contraste a las referidas obras alemanas, para Calvo Serraller serían los creadores plásticos las figuras prominentes de la narrativa de artistas y enfoca su libro en ellos. Del mismo modo, perfila *Le Chef-d’œuvre inconnu* (1831) de Honoré de Balzac como paradigma de la novela de artista. Asimismo, el historiador del arte coloca al héroe

---

<sup>13</sup> En la primera edición de esta obra Tieck incorporó algunos textos de su autoría, pero años después realizó una edición que contenía únicamente los escritos de Wackenröder: *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder*, de 1814.

<sup>14</sup> George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, pp. 60-61.

pintor como el defensor más autorizado de la doctrina de *l'art pour l'art* que se contraponen al utilitarismo. El auge del periodismo, según este autor, otorgaba a los escritores poder político y social, así como una mayor difusión de su obra, mientras que los artistas plásticos eran los más desamparados y sufrían con mayor frecuencia el exilio de la bohemia. De allí que para Calvo Serraller retratarían con más eficacia los conflictos del rol creativo.

Más allá de debatir sobre qué oficio artístico encarna con mayor fortuna el modelo del *Künstlerroman*, me interesa evidenciar la multiplicidad de representaciones del héroe artista, sobre todo cuando se tiene en cuenta el contexto de la comunidad de las artes, pues, a lo largo del siglo, proliferaron los cenáculos artísticos donde convivían exponentes de diversas disciplinas, pero que ostentaban intereses estéticos compartidos, como fue el caso del Petit-Cénacle de Théophile Gautier, o, como contrapartes ficcionales, el cenáculo de Quatre-Vents de Daniel d'Arthez, que aparece en distintos pasajes de la *Comédie humaine*, los bohemios Marcello y Rodolfo en las obras de Murger y de Puccini o la Compagnia brusca en *La scapigliatura e il 6 febbraio*. Todo ello en el marco de una dialéctica de los discursos artísticos propiciada por el Romanticismo, la cual alcanzaría su culmen con las ideas de Wagner sobre una obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*).

Con respecto a los artistas que elegí para esta investigación, se trata, en orden cronológico, del poeta Lucien de Rubempré (*Illusions perdues*), el dramaturgo Alejandro Miquis (*El doctor Centeno*) y el grabador y poeta Andrea Sperelli (*Il piacere*). Ya mencioné atrás los argumentos generales de dicha elección: pero al referirme a los roles artísticos de estos héroes busco evidenciar que mi investigación se concentra en el tema del artífice literario, aunque tantas veces éste posea una fuerte sensibilidad estética general que le permite no sólo practicar y apreciar diversas artes, sino también compartir sus reflexiones y anhelos creativos con toda clase de artífices.

Por último, acerca de las definiciones en torno al género de la novela de artista, resultará evidente que trato ésta y el *Künstlerroman* como sinónimos. Francisco Plata, en una tesis doctoral sobre este género,<sup>15</sup> sigue las reflexiones de Roberta Seret para reparar en una presunta distinción entre *Künstlerroman* y “artist novel”, pues el primero, como rama del *Bildungsroman*, se ocuparía de la experiencia formativa del artista, mientras la segunda

---

<sup>15</sup> *La novela de artista: el Künstlerroman en la literatura española finisecular*, (Austin, University of Texas, 2009).

narraría las andanzas de un artista ya formado. Plata menciona esta dicotomía aunque no la sigue a la letra, como tampoco lo hago yo, pero he querido referir esta perspectiva a fin de reflexionar posteriormente sobre los procesos creativos de los personajes que aparecen en este estudio.

## **I. 2 El artista en la literatura francesa**

La literatura francesa es quizá el campo donde con mayor recurrencia se presentó el héroe artista y también donde tomaron forma la mayoría de sus rostros: el vidente, el bohemio, el dandi, el *flâneur*, etcétera. Aunque este tipo de personaje entre en la escena de la novelística hasta Balzac y George Sand, tiene notables antecedentes que perfilan su constitución propiamente novelesca. Entre los más importantes cabe mencionar *Le neveu de Rameau ou La satire seconde*, diálogo satírico escrito por Denis Diderot de 1762 a 1773, cuya mayor difusión se debió a la traducción de Goethe en 1805. La obra se centra en una disquisición estética entre el narrador y el supuesto sobrino de Rameau, Jean-François, quienes, aparte de bordear temas como la querrela entre la ópera francesa y la italiana, censuran a diversos personajes del ámbito artístico y cultural de la época. Además de las opiniones de corte estético que allí se vierten, es de interés el que sea ya perceptible el tormentoso destino del genio encallado en la sociedad burguesa, así como su personalidad excéntrica e incluso cínica frente a dicha suerte.

También con otro discurso que no es el novelesco, sino el memorialesco, un contemporáneo de Diderot, Jean-Jacques Rousseau, ofrece con sus *Confessions* (1782) trazas del futuro héroe artista que se instalará plenamente en la novela romántica y realista del siglo XIX. Con sus tintes prerrománticos de individualismo, ensoñación y dimensión íntima, la obra gesta una figura y un conjunto de características que, de modo paralelo a las formulaciones seminales de Goethe, serían explotados por los novelistas alemanes y su *Künstlerroman*. Como señala Francisco Plata:

Lo cierto es que, hasta esa época, la vida privada del artista no despierta interés en el público lector, pero, a partir de Rousseau, se generaliza la opinión de que la obra literaria gana en interés cuanto mayor es el reflejo del artista en ella. El artista alcanza finalmente un lugar protagónico en la ficción, propiciado por el tono confesional empleado para dirigirse al lector.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> F. Plata, *op.cit.*, p. 7.

En tal cariz confesional es perceptible la tendencia y preconización de la individualidad que se volverá un sello del artista en sus representaciones literarias, que no casualmente van de la mano del auge romántico. En esa línea, cabe decir que dicho rasgo será abundantemente explotado por el género novela y está estrechamente ligado también con su auge. Por ejemplo, la proteiforme discursividad de la novela, no dictada como la poesía o el teatro por los postulados aristotélicos, “per Schlegel, rappresenta invece il correlativo letterario di quel diritto alla libertà creativa e all’idiosincrasia personale, di quel culto della particolarità e del caratteristico su cui si fonda l’epoca che Schlegel chiama romantica, e che noi chiamiamo moderna”.<sup>17</sup>

A pesar de los abruptos movimientos estéticos y sociales que operan en el intervalo temporal que va desde Diderot y Rousseau hasta el advenimiento y auge del Romanticismo, se da una acumulación de factores que perfilan al artista como tema insoslayable de la novela decimonónica por los valores que consigue encarnar. En dicho sentido, no es gratuito el que la emblemática obra de Paul Bénichou, *La coronación del escritor 1750-1830*, tenga por subtítulo *Ensayos sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, pues realmente el escritor, el creador y el intelectual en sentido amplio retoman sumo prestigio e importancia ante la paulatina socavación de otros modelos de pensamiento, particularmente el religioso. El fenómeno tendrá su correlativo literario que, asimismo, va en sincronía con el citado ascenso del género novelístico. Empero, no debe perderse de vista tampoco que la figura del artífice mutará al correr del siglo en cuanto a su rol social y, por ende, a las formas de articular su presencia literaria.

Al seguir a Bénichou, es plausible afirmar que, en los tiempos en que Alphonse de Lamartine publicaba “La Prière” (1819), se mantenía en el clima estético francés la perspectiva del creador –en este caso el poeta– como un “indispensable artífice del doble sentido de las cosas y administrador moderno de la Palabra”,<sup>18</sup> como trasluce en los poemas que entonces componía Lamartine. Asimismo, la postura de este autor, entre deísmo, cristianismo y escepticismo, permea su concepción del artífice, de modo que llega a advertirse en su poesía una analogía entre Cristo y el poeta mártir. El creador es una suerte

---

<sup>17</sup> Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, p. 27.

<sup>18</sup> Paul Bénichou, *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayos sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, p. 167.

de profeta apedreado y el arte es una misión que se vive como carga y como don al mismo tiempo.

El poeta, desde luego, no estaba solo en esta posición; ya a inicios de siglo, como apunté atrás, los cenáculos de artistas florecían bajo el manto del Romanticismo. Como ejemplo está el caso de Charles Nodier, quien fundó el más conspicuo de ellos, pues agrupaba a los adalides del romanticismo francés con Victor Hugo a la cabeza. Cuando el escritor llega a París busca ciertas congregaciones de “iniciados”, de las que tenía ya noticia, y observa de primera mano cómo artífices de disciplinas varias viven en comunidad de modo casi ascético y con el arte como una suerte de religión. Nodier toma el modelo para su cenáculo que, a su vez, inspirará a Théophile Gautier y su *Petit-Cénacle*.

Las características de este modo de vida no sólo ostentan interesantes convergencias y divergencias con La Sociedad de la Torre que aparece en la novela de Goethe, sino que resultan fundamentales para entender el fenómeno de la bohemia –más tarde analizado en esta tesis– e incluso los postulados de *l'art pour l'art*; asimismo son clave para la construcción de obras como *La Peau de chagrin* (1831), específicamente en cuanto al modo en que su protagonista concibe la disciplina propia del creador, como será posible entrever más adelante.

De enorme relevancia son las aportaciones de quien fuera la primera lectora de la mencionada novela de Balzac: George Sand quien, al igual que su amigo, contribuyó a la representación del artista en términos vitales y literarios. Bastará aquí con resumir que la escritora, en su tiempo, era un auténtico epítome del Romanticismo merced a su rebeldía, maneras desenfadadas y una libertad amorosa acaso comparable con la del emblemático Byron. Fue protagonista de los círculos artísticos parisinos, por lo que entabló vínculos con diversos creadores como Jules Sandeau, Heinrich Heine, Eugène Delacroix, Frédéric Chopin y Alfred de Musset. De esta comunión deriva el que, además del amor, el arte tenga un lugar central entre las instancias temáticas de su obra: su construcción de personajes artistas está llena de matices que reflejan los vuelcos vitales y estéticos de la misma autora. Mientras *Consuelo* (1842-1843) y *La Comtesse de Rudolstadt* (1843), trenzando ficción y realidad, dan dimensión novelesca a la cantante Pauline Viardot, otras obras sirven a Sand para exponer tanto su ideología como su poética:

En *Lettres d'un voyageur*, la autora lleva a cabo la defensa del arte como algo necesario para el desarrollo del socialismo, porque lo considera como un reflejo de la armonía de la naturaleza. Fiel a las enseñanzas de Leroux, piensa que sólo el pueblo tiene poder para unir la vida del corazón, la del sentimiento y la de la inteligencia. El poeta obrero o campesino va a ser el pionero del futuro.<sup>19</sup>

En ese mismo ánimo de transgresión y de rebeldía antiburguesa que caracterizaba a Sand y a muchas de sus creaturas novelescas, puede ubicarse uno de los trabajos más conocidos de Théophile Gautier: *Mademoiselle de Maupin* (1835), cuya protagonista, Madeleine, decide travestirse con el fin de adquirir libertad para tener una intensa vida social y recorrer el mundo. Su postura fuera de las convenciones representa una fuerte contraposición al utilitarismo y la moral burguesa. Dicha actitud se complementa con el prefacio de Gautier a su novela, que tiene la función de manifiesto poético del parnasianismo. Aunque, por lo general, la concepción que tiene Gautier del artista sea aún similar a la de vate y elegido que estableció Lamartine, el auge definitivo de la ética y la estética de la burguesía comienza a ejercer una presión irreversible sobre la praxis artística, de modo que la representación literaria de ésta y de sus hacedores tiende a coincidir con las actitudes de personajes como Madeleine de Maupin, quienes se ven obligados a subvertir todo orden para reclamar la autonomía del arte y la belleza. Es así que en tal visaje se engasta de modo sólido la divisa de *épater le bourgeois*.

Tal perspectiva del artista compagina con la primera época del movimiento bohemio, cuyo abanderado fuera justamente Gautier, aunque fue Henry Murger, un periodista de vida desastrada a diferencia del influyente autor de *Mademoiselle de Maupin*, quien ofreciera en sus *Scènes de la vie de bohème* una estampa del creador que enfatiza su exilio de la sociedad burguesa por medio de una miseria vivida casi con orgullo. La obra relata las andanzas de un grupo de artistas que traban amistad gracias a azarosos eventos en los que ellos vislumbran la mano de la Providencia. De este modo, se narra cómo el músico Alexandre Schounard conoce a practicantes de artes diversas cuando, acuciado por el hambre, recorre las casas de comida y los típicos parajes bohemios, y con ellos conforma una comunidad, un cenáculo que es, más precisamente, supervivencia conjunta en la que el alimento primordial es el ejercicio artístico.

---

<sup>19</sup> Matilde Santos, "Introducción" a G. Sand, *La charca del diablo*, p. 39.

Aquí me limito a reseñar la figura del artífice entre los literatos de filiación romántica y, sin embargo, es la tradición realista también especialmente fecunda en la confección de este personaje, sobre todo si se entiende el realismo en una continuidad con sus derivaciones finiseculares y autores como Émile Zola o Guy de Maupassant se observan dentro de tal espectro.<sup>20</sup> Hago hincapié en esto ya que será fácil advertir rasgos compartidos entre los héroes artistas de Balzac, especialmente de aquél que analizo durante el último capítulo de este trabajo, y las construcciones de Maupassant (*Bel-Ami* de 1885) y de Zola (*L'Œuvre* de 1886). Sin embargo, en lugar de detenerme aquí en contrastar personajes de los distintos momentos del realismo francés, dejaré que Lucien de Rubempré e *Illusions perdues* encuentren comparación durante el último capítulo de esta tesis con los héroes de D'Annunzio y Pérez Galdós en su modo de tratar el *Künstlerroman* en el *fin de siècle*.

### **I. 3 El artista en la literatura española**

La España literaria del siglo XIX no tuvo un panorama tan rico como el de Francia, ni tampoco una Madame de Staël introductora de las novedades románticas, o estrechas relaciones con los escritores alemanes que en ese entonces las pautaban. Cuando menos esto no ocurrió hasta pasadas unas décadas, de allí que, salvo algunas excepciones que aquí refiero, ese gusto por la construcción literaria del héroe artista esté poco extendido. No obstante, el interés por esta figura puede rastrearse inicialmente en la prensa y revistas:

Para la España del siglo XIX, aunque quedan muchas fuentes por estudiar, Ignacio Henares ha documentado el fenómeno en artículos sobre Bellas Artes aparecidos en las revistas culturales de la época, y que constituyen escritos en los que se entrecruzan argumentos de naturaleza teórica con las observaciones históricas y empíricas relativas al lugar ocupado por el artista.<sup>21</sup>

Uno de los grandes románticos españoles, Mariano José de Larra, también desde la prensa, vierte algunas líneas de importancia sobre la ulterior configuración del héroe artista en la

---

<sup>20</sup> Luigi Capuana, gran conocedor, en teoría y práctica, del método realista, dirá lo siguiente a propósito de la evolución y linaje de tal estética: “Oggi noi vediamo benissimo come tutto il romanzo moderno sia già in Balzac anch’ il *naturalista*, anche lo *sperimentale* poiché lo si vuol chiamare così. Il Flaubert, i De Goncourt, lo Zola, procedono tutti direttamente da lui; non hanno fatto che sviluppare, perfezionare, ingrandire certe forme secondarie le quali nelle *Comédie humaine* erano o accennate, o imperfettamente svolte” (Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea*, p. 76).

<sup>21</sup> Leonardo Romero Tobar, “En los orígenes de la bohemia: Bécquer, *Pedro Sánchez* y la revolución de 1854” p. 32.

novela española. Como se verá más adelante en este estudio, la confección del personaje que me ocupa está apoyada, cuando no imbricada, con otras figuras también señeras de la época como el dandi o el bohemio; a estos tipos Larra añade el del calavera:

Todos tenemos algo de calaveras, más o menos. ¿Quién no hace locuras y disparates alguna vez en su vida? ¿Quién no ha hecho versos, quién no ha creído en alguna mujer, quién no se ha dado malos ratos algún día por ella, quién no ha prestado dinero, quién no lo ha debido, quién no ha abandonado alguna cosa que le importase por otra que le gustase, quién no se casa en fin?... Todos lo somos; pero así como no se llama locos sino a aquellos cuya locura no está en armonía con la de los más, así sólo se llama *calaveras* a aquellos cuya serie de acciones continuadas son diferentes de las que los otros hicieran en iguales casos.<sup>22</sup>

Como puede verse, la figura que dibuja Larra parece un tanto abstracta, pero se atisba en ella esa voluntad de distinción y rebeldía que termina por definir al artista en la literatura. Cabe decir, además, que gracias a estas opiniones y a su propia postura vital, el escritor y periodista termina por ser él mismo epítome del artista romántico y materia literaria, como queda evidenciado en *Larra, anatomía de un dandy* (1965) de Francisco Umbral. Ya en los versos que José Zorrilla dedica en su memoria y recita ante su tumba, hay evidencia de su relieve y del tipo de artista que encarna: “Que el poeta en su misión / sobre la tierra que habita / es una planta maldita / con frutos de bendición”.<sup>23</sup>

En la mixtura de rostros que referí, y que hermana al artista con diversos rebeldes, por lo común de tintes prometeicos, puede pensarse que, si Baudelaire hace contiguo al trapero y al artífice (“Le vin des chiffonniers”), la figura del pirata dice mucho para la tradición española en cuanto a los rasgos que predominan en la configuración de sus personajes artistas. Por ejemplo, en la obra maestra del romanticismo español, el canto del pirata, a modo de estribillo, es el siguiente: “Que es mi barco mi tesoro, / que es mi Dios la libertad, / mi ley la fuerza y el viento, / mi única patria la mar”.<sup>24</sup> Esta sección del poema repite y redondea la cuestión de la libertad como el valor más alto del Romanticismo enfatizando el desprecio de este tipo de héroe con respecto a la experiencia convencional de la vida burguesa. En ese mismo registro dice el poema “y ve el capitán pirata, / cantando

---

<sup>22</sup> Mariano José de Larra, *Colección de artículos escogidos*, p. 90.

<sup>23</sup> Edgar Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, p. 347.

<sup>24</sup> José de Espronceda, *Obras poéticas*, p. 25.

alegre en la popa, / Asia a un lado, al otro Europa, / y allá a su frente Stambul”.<sup>25</sup> Es justo el espacio del barco y la mar lo que posibilita ese observatorio en que se diluyen las fronteras tradicionales de la sociedad imperante, en un rasgo que además apunta al cosmopolitismo de este tipo de figuras. De allí que el bohemio, una de las más emblemáticas personificaciones del artista, sea justamente un “sin patria”, un errante cuya recompensa es la libertad absoluta, como en el mismo caso del pirata.

José Zorrilla fue también un gran romántico, e hizo otra sustancial aportación a la construcción española de la figura que aquí me interesa con sus *Cantos del trovador*: “Yo soy el Trovador que vaga errante, / Si son de vuestro parque estos linderos / No me dejéis pasar, mandad que cante”.<sup>26</sup> Además de reiterar esa condición de libertad y vagabundeo como la condición del poeta, unos versos más adelante se redondea la estampa con toques de ese exotismo que era tan caro a muchos poetas de la época:

Venid á mí, yo canto los amores;  
Yo soy el Trovador de los festines;  
Yo ciño el harpa con vistosas flores  
Guirnalda que recojo en mil jardines:  
Yo tengo el tulipan de cien colores  
Que adoran de Stambúl en los confines,  
Y el lirio azul incógnito y campestre  
Que nace y muere en el peñon silvestre.<sup>27</sup>

Este tratamiento es muestra de la consabida atención de los románticos por los motivos medievales que, en el caso de los españoles, llegará a su punto más acabado con las *Leyendas* (1858-1864) de Gustavo Adolfo Bécquer. Por otra parte, es una representación que resalta los nexos entre música y poesía como otro de los visos principales que se buscaba en esta figura, con la pretensión de ligar los diversos discursos artísticos. Por último, cabe recordar que el tipo del trovador cristalizó con eficacia un modelo de artista español que conjugaba donjuanismo, rebeldía y romanticismo, como en *El trovador* (1836) de Antonio García Gutiérrez, cuya importancia hizo a Giuseppe Verdi componer su propio *Trovatore* (1852), con *libretto* de Salvatore Cammarano, un par de décadas después.

---

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> José Zorrilla, *Cantos del trovador*, p. 7.

<sup>27</sup> *Idem.*

Otra de las representaciones del artista que aquí me atañen fue en las afamadas estampas de costumbres *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844). En ellas participaron Zorrilla y otros notables contemporáneos como el duque de Rivas y Bretón de los Herreros. En el caso de Zorrilla, cabe seguir la opinión de Edgar Allison Peers acerca de la mirada de éste sobre el artífice:

Algunos de los escritores del romanticismo de la primera hora fueron también rigurosos en la caracterización de las trayectorias profesionales de los miembros de la generación. José Zorrilla, desde 1843, venía haciendo consideraciones sobre el proceso de *funcionarización* a que se habían sometido los jóvenes artistas de los años treinta. La primera manifestación expresa del vallisoletano aparece en la página costumbrista que escribió para *Los españoles pintados por sí mismos*, donde caracterizando al “poeta” de los años románticos frente al desaseado vate de la etapa anterior, indicando que ser poeta “ahora es una carrera como cualquiera otra, que conduce a una posición social decorosa y aun a destinos honoríficos del Estado, y que produce lo suficientemente para vivir sin lujo, pero sin estrechez”. Idea que recrea en trabajos posteriores, singularmente en los retrospectivos *Recuerdos del tiempo viejo*.<sup>28</sup>

Con todo, quizás fue Bécquer el primero en ofrecer personajes artistas ubicados propiamente en la tradición narrativa, y sin duda los mejor logrados del romanticismo español. En las *Leyendas* el poeta narra cómo un hombre encuentra el texto de una obra inacabada, un *Miserere* que oculta una enigmática historia. Es así que los misteriosos acontecimientos que envuelven la obra son revelados por un anciano que evoca dicha leyenda. Precisamente en ese tono legendario se reconoce la dimensión y el matiz que se quieren atribuir a la representación del artista y su oficio, como manifestaciones de alta estima y cariz extraordinario. La creación de Bécquer está marcada por el estigma fatal y milagroso del don artístico que concede gloria pero es, a la par, pesada carga. Cuando el personaje se presenta dice: “Yo soy músico [...] he nacido muy lejos de aquí, y en mi patria gocé un día de gran renombre. En mi juventud hice de mi arte un arma poderosa de seducción, y encendí con él pasiones que me arrastraron a un crimen”.<sup>29</sup> No solamente aquí Bécquer utiliza artistas en sus narraciones, también cabe referirse a otro cuento, el de “Maese Pérez, el organista”. En éste, el autor retrata a un anciano con ceguera de nacimiento que es, no

---

<sup>28</sup> E. Allison Peers, *op. cit.*, p. 44.

<sup>29</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras*, t. I, p. 313.

obstante o quizás por ello, un prodigioso intérprete. El tono fantástico reside en que dicho maestro, luego de su muerte, continúa con sus interpretaciones.

Algo que llama la atención en las representaciones de Bécquer de aspectos relacionados con la instancia temática del arte es que siga el *Künstlerroman* tradicional en su preferencia por los artistas musicales y el tinte místico que era también propio, en muchos casos, de estas producciones; asimismo resulta interesante que aquí el escritor español elija la distancia temporal para sus narraciones de artistas. Caso distinto fue el de su pieza teatral *La novia y el pantalón* (1856), ubicada en el presente del movimiento romántico español y que desarrolla el tema del artista en su faceta bohemia.

En resumen, aunque el registro de estas obras sirva para esbozar algunos motivos de la representación del artífice en la literatura española, evidencia cierta escasez en el número de sus encarnaciones. En todo caso, es también interesante observar que el trovador y el músico tienen aquí preponderancia y que Pérez Galdós, por su lado, elige a un dramaturgo como creador representativo del entorno romántico en *El doctor Centeno*.

#### **I. 4 El artista en la literatura italiana**

Como en las otras tradiciones que presenté, en Italia la representación del artista en los discursos literarios está fuertemente ligada al Romanticismo: en sintonía con la mitificación de Tasso y el interés por la biografía de pintores y escultores del *Rinascimento*, la recreación del héroe artista se consolida con los románticos pero su influencia persiste en los posrománticos (los *scapigliati*), los veristas y los decadentistas.

La obra de Leopardi resulta fundamental para la gestación de este héroe, pues, ante el advenimiento de una concepción utilitaria de la existencia, el poeta de Recanati es capaz aún de reclamar la gloria y el prestigio que merecería el artífice, quien, al correr del siglo XIX, sería despojado poco a poco de sus privilegios y prerrogativas hasta convertirse en la figura marginal que se observa en *La bohème* (1896) de Giacomo Puccini y que tenía su reverso vital en creadores como Giuseppe Rovani, autor de *Cento anni*, que fue una suerte de gurú del movimiento *scapigliato*, o Emilio Praga, dramaturgo enamorado del estilo de vida bohemio que lo condujo a un prematuro deceso.

A la manera de los héroes del *Künstlerroman* alemán o de los personajes bohemios, Leopardi hará del arte su valor máspreciado y su ejercicio tendrá la impronta del sacrificio

que anhela la gloria. Al respecto, sigo los cuestionamientos y las citas de Federico De Roberto en torno a las aspiraciones del poeta:

In questo paese, del quale le condizioni non gli sono lieve causa di dolore, potrà egli sperare di trovar un compenso alle tante sue sciagure? Poiché quasi ogni azione gli è stata contesa, e il pensiero e lo studio è stato tutta la sua vita, potrà egli ottenere il premio di questa attività: la gloria? Della gloria ha avuto una brama ardente. “Io ho grandissimo, forse smoderato e insolente desiderio di gloria”. A diciotto anni, questa non è in lui presunzione: tali prove ha dato del suo ingegno, che il Giordani gli può scrivere: “Io ho innanzi agli occhi tutta la vostra futura gloria immortale”. E il proposito del giovane è più che mai di raggiungerla: “Non voglio vivere fra la turba: la mediocrità mi fa una paura mortale; ma io voglio alzarmi e farmi grande ed eterno coll’ingegno e collo studio”.<sup>30</sup>

Habla allí el Leopardi esperanzado en un promisorio destino que vendrá por la vía del arte, en pos del cual “abdicò alla vita attiva, e divenne chiaroveggente nella sua stanza di studio”.<sup>31</sup> El desastrado poeta, sin embargo, constatará con amargura el costo de la desmedida dedicación al arte. Dicha situación es un tópico –aunque no exclusivo- de la novela de artista.

En ese tenor, puede hablarse de “Il passero solitario” debido a que se trata de uno de los poemas leopardianos donde es más tangible la desdichada experiencia del artífice. Me permito citar sólo la primera estrofa y una parte de la segunda:

D'in su la vetta della torre antica,  
Passero solitario, alla campagna  
Cantando vai finchè non more il giorno;  
Ed erra l'armonia per questa valle.  
Primavera dintorno  
Brilla nell'aria, e per li campi esulta,  
Sì ch'a mirarla intenerisce il core.  
Odi greggi belar, muggire armenti;  
Gli altri augelli contenti, a gara insieme  
Per lo libero ciel fan mille giri,  
Pur festeggiando il lor tempo migliore:  
Tu pensoso in disparte il tutto miri;  
Non compagni, non voli,  
Non ti cal d'allegria, schivi gli spassi;  
Canti, e così trapassi  
Dell'anno e di tua vita il più bel fiore.

---

<sup>30</sup> Federico De Roberto, *Leopardi*, p. 177.

<sup>31</sup> Karl Vossler, *Letteratura italiana contemporanea dal romanticismo al futurismo*, p. 13.

Oimè, quanto somiglia  
Al tuo costume il mio! Sollazzo e riso,  
Della novella età dolce famiglia,  
E te german di giovinezza, amore,  
Sospiro acerbo de' provetti giorni  
Non curo, io non so come; anzi da loro  
Quasi fuggo lontano;  
Quasi romito, e strano  
Al mio loco natio,  
Passo del viver mio la primavera.<sup>32</sup>

El paralelismo entre ave y poeta subraya el aislamiento del artífice, cuya libertad y ejercicio creativo implican sacrificar “il più bel fiore” de la vida. Puede pensarse que estos versos están vaticinando los del albatros baudelairiano, que, en su elegante vuelo y su torpeza terrestre, es también símbolo del drama que experimenta el artista romántico.<sup>33</sup> Otro de los puntos de la obra leopardiana donde resalta este conflicto es en “Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare”. Allí, el poeta de Recanati vuelve a trazar el tema del tiempo perdido trastocado en aguda melancolía, único pago que el artista halla por su ejercicio prometeico. No es en absoluto casual el que Tasso aparezca aquí como protagonista, pues su figura, con la cual el propio Leopardi se sintió identificado, había alcanzado con el Romanticismo carácter de arquetipo del héroe artista gracias a Goethe y Lord Byron.<sup>34</sup> La ruptura entre el creador y la sociedad trasluce en la remembranza del personaje: “mi pare di essere ancora quello stesso Torquato che fui prima di aver fatto esperienza delle sciagure e degli uomini, e che ora io piango tante volte per morto”.<sup>35</sup>

En Italia, como en el resto de Europa, durante la segunda mitad del siglo XIX el estilo de vida burgués se consolidaba cada vez más y, como oposición a éste, la literatura se interesó con mayor fervor en la vida de los artistas, pues, con los rasgos que habían delineado autores

---

<sup>32</sup> Giacomo Leopardi, *Canti. Operette morali*, pp. 63-64.

<sup>33</sup> “Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher”. C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, p. 38.

<sup>34</sup> El Tasso del alemán tuvo una gran importancia para la configuración del héroe artista. Calvo Serraller se refiere a ello en estos términos: “Goethe tuvo la intuición genial de comprender, a través de la figura del célebre escritor italiano, no solo el destino extraviado del artista contemporáneo en ciernes, sino –y esto tiene, diciéndolo Goethe, un valor excepcional– el derecho que le asiste en su actitud antisocial. Según Goethe, el artista queda exonerado de las cargas sociales por la propia naturaleza de su genio –el *daimon*-demonio– y por su superación de la moral social”. Francisco Calvo Serraller, *La novela del artista. El creador como héroe en la ficción contemporánea*, p. 54.

<sup>35</sup> G. Leopardi, *op. cit.*, p. 230.

como Byron, Leopardi y Goethe, no resulta extraño que el artífice cristalice los motivos de la libertad, el genio, lo heroico, lo prometeico y otros, que planteaban el contrapunto romántico a la vida monótona y ramplona de la clase burguesa.

Al inicio de la segunda mitad del siglo *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, arquetipo de la novela de formación y del propio *Künstlerroman*, sería leído por diversos escritores italianos como una suerte de novedad literaria junto a la obra de otros románticos alemanes. Tal fenómeno se debe a que el primer romanticismo (el de Friedrich Hölderlin, Friedrich Schiller y el propio Goethe) no tuvo gran penetración en Italia y su influencia fue minúscula frente al modelo del romanticismo manzoniano. Empero, un grupo de artistas del norte de Italia – especialmente Milano y Torino– combinarán estas lecturas con la de Baudelaire, por cuya obra sienten una fascinación no menos importante que el interés en su estilo de vida bohemio y *maudit*. Con estas influencias, pretenden gestar una poética que, ante todo, busca estar en sintonía con las actuales tendencias artísticas de orden continental. El movimiento fue conocido como *scapigliatura* debido a la ya citada novela de Cletto Arrighi. De allí emerge una figura literaria –el *scapigliato*– que, sobre todo, por su “maniera eccentrica e disordinata di vivere” se erige como equivalente del *bohémien* en su voluntad epatante frente al burgués.

Un notable participante de este movimiento fue Iginio Ugo Tarchetti, aunque periodista, poeta y traductor de Dickens, famoso fundamentalmente por sus obras narrativas, entre las cuales la más conocida quizá sea *Fosca* (1969) –novela que Italo Calvino incluyó en la prestigiosa colección Centopagine de la editorial Einaudi en 1971–. Este artista nació bajo el nombre de Iginio Pietro Teodoro Tarchetti, no obstante prefería firmar sus escritos como Iginio Ugo Tarchetti, debido a la admiración que profesaba por el célebre poeta Ugo Foscolo. Como Emilio Praga y Giuseppe Rovani, Tarchetti experimentó de primera mano la antinomia del rol artístico y el orden burgués: escribió afanosamente con escasa fortuna y condujo una vida disipada cuya impronta mortal fue la tisis.<sup>36</sup> Su trayectoria mereció poca atención, aunque Croce reconoció algunas de sus virtudes en *La letteratura della nuova Italia* (1903-1914). Además de *Fosca*, entre las obras notables de este *scapigliato* está *Amore nell'arte* (1869), la cual agrupa tres relatos protagonizados por músicos marcados por la

---

<sup>36</sup> Enfermo de tisis –estigma por excelencia de la vida bohemia–, sufre también fiebre tifoidea y muere sin completar *Fosca*, obra que será concluida por su amigo Salvatore Farina.

fiebre de la creación, cuyo ideal supremo reside en el arte, de tal suerte que representan un antecedente para el estetismo finisecular de D'Annunzio.

Al mismo tiempo, los cuentos de Tarchetti compaginan con el tono utilizado por los románticos alemanes en sus narraciones sobre músicos,<sup>37</sup> pues muestran al artífice como un soñador, un desterrado que habita un mundo que no es el suyo y experimenta el desasosiego del *passero* leopardiano. Asimismo, la elección del héroe en estos cuentos se asocia con la interrelación de las artes que había tomado auge con el concepto de *Gesamtkunstwerk* de parte de Richard Wagner, la noción baudelairiana de las correspondencias –tomada de las obras de William Blake y Emanuel Swedenborg– y, en resumen, la preconización de la música como el lenguaje adecuado para enunciar –mejor dicho, para sugerir– los estadios más profundos del alma romántica. La tendencia que se experimentó hacia el lenguaje musical era, hasta cierto punto, síntoma de la conciencia que distinguía el existir de dos planos, uno visible y uno invisible, uno terreno y otro celeste. “Porque todo lo visible (explica Novalis) descansa sobre un fondo invisible, lo que se oye, sobre un fondo que no puede oírse, lo tangible, sobre un fondo impalpable”.<sup>38</sup> Como individuo capaz de distinguir estas gradaciones, el artista podía ser considerado una especie de elegido y, aunque tal característica lo acercaba a lo mágico, lo sagrado y lo onírico, sería también causa de su naufragio en el mundo utilitarista.

Lorenzo Alviati –protagonista del cuento homónimo que abre *Amore nell'arte*– es uno de esos seres consagrados al arte; hijo de un músico, comienza como su simple ayudante, pero comienza a sentir el llamado, el ímpetu creativo, por lo cual decide someterse a una dura disciplina con tal de acceder a la esfera de la creación: “aveva voluto ribellarsi a quella schiavitù che non lo rendeva che uno strumento dell'arte, che lo condannava ad ignorarne per sempre i segreti. Non era artista, ma voleva divenirlo; non ne aveva il genio, ma lo presentiva”.<sup>39</sup>

La tarea de Alviati es simplemente la de accionar los fuelles del órgano cuando su padre tocaba en alguna iglesia: no había recibido hasta entonces instrucción musical o de ningún otro tipo, por tanto considera que la educación escolar cumplirá la importante función de templar su carácter y formar su disciplina. En esa estancia, el narrador conoce al futuro

---

<sup>37</sup> Vid. nota 14.

<sup>38</sup> Enrique López Castellón, *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, p. 27.

<sup>39</sup> Iginio Ugo Tarchetti, “Lorenzo Alviati”, p. 13.

músico y atisba la lucha que hay en su interior: la de un ser sensible y visionario que se asfixia en los confines de una educación y un mundo convencionales. En el personaje de Alviati, Tarchetti muestra al artífice consumido por el afán creativo, como una suerte de Ícaro que no puede evitar la atracción solar y despliega su vuelo con miras a lo inasible:

tutta la potenza della sua vitalità si era trasfusa nell'operosità febbrile dello spirito; si sarebbe detto che quella vita che appariva in lui come raddoppiata, fosse pur duplice nella forza e nella celerità della sua azione. Ed egli lo sentiva; egli aveva forse il presagio di un'esistenza breve e affannosa, e affrettavasi a trasvolare con rapidità sull'oceano de' suoi dolori e delle sue gioie.<sup>40</sup>

Esta concepción de la vida hace que Lorenzo encuentre consuelo en Adalgisa, mujer dedicada también a la música, tísica, con cierto aire evanescente y fantasmal –a la manera de personajes femeninos de Edgar Allan Poe como Ligeia–. La unión de ambos músicos concuerda con la voluntad, manifiesta por Alviati, de anular el peso de lo finito y de la materia, ya que Adalgisa es más un fantasma que un ente terreno.<sup>41</sup> Marcado por la fiebre de lo ideal –de aquello invisible e impalpable aludido por Novalis según López Castellón– refiere Alviati “noi che ne vediamo l'oggetto nel cielo e dobbiamo cercarlo nel fango”<sup>42</sup> como condena para el artífice y, como Tasso, concluye perdiendo la razón. Sin Adalgisa, el protagonista termina por enamorarse de una estatua, en un guiño a la historia mítica de Pigmalión; un gesto que presagia la obsesión por el objeto artístico que se atisba en la obra de D'Annunzio, particularmente en *Il piacere*.

Protagonista de la vida literaria italiana de su tiempo y amiga de D'Annunzio, Matilde Serao, en su amplia producción narrativa, dedicó muchas reflexiones a la figura del creador. En 1894 publica, bajo el título de *Le amanti*, una serie de novelas cortas entre las que destaca *L'amante sciocca*. Serao dedica su narración a Luigi Gualdo, conspicuo dandi que frecuentaba a Émile Zola, por ende, la crítica suele apreciar en el protagonista un trasunto de Gualdo, aunque, como observa Giulia Caminito, “Paolo Spada non è solo il probabile alter ego letterario di Gualdo, Scarfoglio [escritor y periodista esposo de Serao] o D'Annunzio. Il suo nome era già apparso in un altro libro di Serao, *Fior di passione*, come morbosa e vanesia

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

<sup>41</sup> En palabras del protagonista: “oserei dire un angelo, se le tristi passioni che si sviluppano colla materia non ne contaminassero la natura privilegiata e celeste”. *Ibidem*, p. 21.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 41.

creatura da salotto ma, soprattutto, fu uno degli pseudonimi usati dalla giornalista durante la sua carriera”.<sup>43</sup> Spada, descrito por Serao como “l’artista squisito, narratore di storie sentimentali e crudeli, cesellatore, di versi ora sonori, ora dolenti, sempre alti, sempre nobilissimi”,<sup>44</sup> es un literato que, exhausto de la lucha con el mundo real, específicamente el de las relaciones amorosas, decide que necesita a su lado una mujer sencilla y *sciocca* que no le dé complicación alguna; de este modo el vínculo amoroso deberá tornarse en una experiencia construida por el artificio del artista y que excluye, en muchos sentidos, a la persona presuntamente amada, como se verá también cuando se analice con mayor profundidad el caso de Andrea Sperelli. Este nexos entre personaje y autor es perceptible en otro trabajo de Serao: *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1887). La novela relata la formación de Riccardo, que se adentra en el mundo del periodismo desde niño gracias a su padre, quien ejerce el oficio. Luego de trágicos acontecimientos y una especie de bohemia, el héroe pretende alejarse de su camino como escritor y comienza una discreta carrera burocrática, pero su naturaleza imaginativa y su sensibilidad, que Serao califica como “poética”, lo guían inexorablemente por el rumbo de la escritura. Allí se ha querido ver también un retrato de la difícil experiencia que enfrentó Serao para triunfar en el escenario periodístico y, en general, el ámbito literario.

El *fin de siècle* italiano fue especialmente rico en su tratamiento del héroe artista,<sup>45</sup> como se constata también en algunas obras de los maestros del verismo: Giovanni Verga y Luigi Capuana. En la novela corta “Artisti da strapazzo”, contenida en *Vagabondaggio* (1887), Verga relata la sórdida experiencia de diversos músicos, especialmente de la cantante Assunta, quien termina siendo víctima de la vida artística en varios sentidos, pues al correr de la narración se revela que se enamoró de un estudiante de música, se entregó a él y quiso emprender por amor a éste la carrera de cantante. Empero, el padre, un *carabiniere*, no ve con buenos ojos dicha relación y el estudiante huye por temor a las represalias. Assunta queda abandonada con sólo sus esperanzas de ser cantante, propósito que queda frustrado de manera trágica, pues la vida precaria que lleva, al ser echada de casa y no contar con apoyo alguno,

---

<sup>43</sup> Giulia Caminito, “Introduzione” a Matilde Serao, *L’amante sciocca*, p. 10.

<sup>44</sup> Matilde Serao, *L’amante sciocca*, p. 18.

<sup>45</sup> Cabe también mencionar obras menos conocidas como *La bohème italiana* (1898-1899) de Emilio Salgari o *Il mistero del poeta* (1888) de Antonio Fogazzaro.

arruina su voz. Es así como llega al Caffè Nazionale, lugar que sella su progresiva y definitiva caída en un registro que recuerda a la Germinie Lacerteux de los hermanos Goncourt.

Dos importantes obras de Capuana dan cuenta de su complejo viraje estético, durante el cual abandona la escuela zoliana, experimenta el decadentismo y, finalmente, pretende sustraerse a la influencia de todo “ismo”;<sup>46</sup> aunque asunto aún de mayor relieve para mi estudio es la radiografía del héroe artista finisecular que *La Sfinge* (1897) y *Rassegnazione* (1907) proporcionan.

El protagonista de la primera obra, el comediógrafo Giorgio Montani es un autor encumbrado, aunque en un punto de quiebre a causa de cierta falta de inspiración. Tal estado gira alrededor de la llegada de Fulvia, quien vivifica la existencia del artífice pero desencadena una pasión amorosa cuya conclusión fatal es el suicidio. Como en el caso de Sperelli, el rol y la percepción del artista están trenzados con fuerza al motivo del amor. En su estudio introductorio, Luciana Pasquini abunda en los nexos de este relato con los postulados de D’Annunzio, sus héroes novelescos y, en términos generales, con la estética del decadentismo –definiendo *La Sfinge* como “un romanzo dannunziano”–. Es también de interés que, como en otros casos ya referidos, la representación del héroe artista sirve para exponer ciertas ideas estéticas del autor. Con respecto a ello, Pasquini señala con acierto lo siguiente: “L’ironia che emerge dal *ductus* della *Sfinge*, quindi, è piuttosto da leggere come autoironia, irrisione dei limiti dell’artista Montani, che costituisce la chiara ipostasi dell’autore stesso e fa luce sul dibattito relativo al ruolo e alla funzione dell’artista nel contesto sociale”.<sup>47</sup>

Si el Giorgio de *La Sfinge* demuestra la adhesión al modelo del artista decadente, el Dario de *Rassegnazione* ofrece un rostro distinto, en consonancia, o más aún con cariz vaticinante, de la nueva clase de héroe de la novela modernista, la cual ejemplifican con gran eficacia personajes svevianos como Emilio Brentani (*Senilità*, de 1898) y, especialmente, Zeno Cosini (*La coscienza di Zeno*, de 1923). Me refiero, desde luego, a la representación del protagonista como un inepto que, en el caso de los personajes de Svevo, es la de burgueses con inclinaciones artísticas a las que no dan cabida a causa de su adhesión sincera a dicho orden social, asimismo a la cobardía que les impide ir a la contra. Detrás de esta óptica diversa

---

<sup>46</sup> Esto es del todo perceptible al revisar textos teóricos del autor como *Gli "ismi" contemporanei* de 1898.

<sup>47</sup> Lucina Pasquini, “*La Sfinge*: un romanzo dannunziano”, p. 16.

con que se ofrece la representación del artista, subyace la refutación de la idea del *superuomo* dannunziano por parte de Capuana. Pasquini aclara este fenómeno en los siguientes términos: “Il continuo ondeggiare tra velleità e disinganno, che costituisce la dinamica complessiva del romanzo, persegue un effetto stucchevole e reiterato così da presentare ad ogni fallimento del protagonista l'altra faccia del superuomo: l'inetto”.<sup>48</sup>

Con el protagonista de *La coscienza di Zeno*, Svevo concluye esta galería de personajes antihéroes con aspiraciones artísticas frustradas que Capuana inicia. La ríspida oposición entre el sistema burgués y el quehacer artístico alcanza su culmen con la figura de Zeno Cosini, empleado en el Tergesteo, especulador bursátil que en el fondo tiene por actividades máspreciadas la literatura y, especialmente, tocar el violín.<sup>49</sup> Svevo, en su intento por ocultar su labor como escritor, llegó a referirse a la literatura como algo “ridículo y dañino”. Debe decirse que tal opinión obedece principalmente a dos factores: la frustración por el rotundo fracaso editorial de sus dos primeras novelas y los embates de su incontrolable impulso estético en contra de la vida burguesa, y mercantilmente exitosa, que deseaba o pretendía llevar. Esto tiene eco en la confección de Zeno, personaje cuya vida laboral es casi idéntica a la de su autor. La estructura de *La coscienza di Zeno* es dictada por el principio de libre asociación que rige el flujo de consciencia que se requiere al paciente del tratamiento psicoanalítico freudiano que se estaba difundiendo en aquellos años en el ambiente mitteleuropeo al cual pertenecía Trieste, ciudad donde se desarrolló Svevo, cuya obra refleja de modo acentuado las marcas de dicho ambiente cultural. En la narración se otorgan breves pero significativas alusiones a esas otras actividades de corte artístico fundamentales para el personaje, quien aparentemente les concede poca importancia por las mismas razones que Svevo, aunque también a causa del desencanto de hallarse superado en éstas por su rival y futuro socio Guido Speier.

En suma, la representación del artista en la tradición literaria italiana tiene su semilla en el Romanticismo, aunque resulta presencia constante a lo largo del siglo XIX y particularmente durante el fin de siglo.

---

<sup>48</sup> L. Pasquini, “Introduzione” a Luigi Capuana, *La Sfinge*, p. 37.

<sup>49</sup> Las alusiones a la afición por la música de Cosini son recurrentes, en cambio su vena literaria sólo tiene mención durante un breve fragmento de “Storia di un'associazione commerciale”.

## Capítulo II. Temas y motivos en torno al artista

El siglo XIX, como etapa de abundante producción novelística, es marco del desarrollo de maestros del género como Alessandro Manzoni, Honoré de Balzac, Stendhal, Fedor Dostoievski o Gustave Flaubert. La actividad literaria de dichos autores es insoslayable de las innovaciones formales del discurso novelístico: el cambio de percepción sobre su supuesta función dominante –entretener–, así como el efecto de las nuevas formas de producción y distribución de la literatura. No abundaré aquí sino en el primer rubro.

Obras como *I promessi sposi* (1827) de Manzoni son muestra de las estrategias narrativas que serán tomadas como arquetipo; puede pensarse en el *incipit* de la novela, donde los parajes de Lecco son descritos con especial detalle tanto como su situación política bajo dominio español.<sup>50</sup> Esta forma de narrar se vincula con el acercamiento de la novela a las artes de la esfera pública, particularmente al teatro, confeccionando una teleta que sitúa al lector en un entorno muy bien definido, de tal suerte que quien lee aprecia a la manera de un espectador. Guido Mazzoni, en *Teoria del romanzo*, se refiere a este tipo de marco narrativo, inédito hasta entonces, en los siguientes términos: “Il terzo quadro di riferimento colloca le persone particolari dentro una totalità politica, economica, sociale che cambia a seconda dei luoghi e dei tempi. Sconosciuto alla letteratura antica e alla letteratura cristiana, questo ambiente concettuale emerge in epoca moderna grazie ai romanzi realistici ottocenteschi”.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> “Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un’ampia costiera dall’altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all’occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l’Adda rincomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l’acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni. La costiera, formata dal deposito di tre grossi torrenti, scende appoggiata a due monti contigui, l’uno detto di san Martino, l’altro, con voce lombarda, il *Resegone*, dai molti suoi cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega: talché non è chi, al primo vederlo, purché sia di fronte, come per esempio di su le mura di Milano che guardano a settentrione, non lo discerna tosto, a un tal contrassegno, in quella lunga e vasta giogaia, dagli altri monti di nome più oscuro e di forma più comune. Per un buon pezzo, la costa sale con un pendio lento continuo; poi si rompe in poggi e in valloncelli, in erte e in is pianate, secondo l’ossatura de’ due monti, e il lavoro dell’acque. Il lembo estremo, tagliato dalle foci de’ torrenti, è quasi tutto ghiaia e ciottoloni; il resto, campi e vigne, sparse di terre, di ville, di casali; in qualche parte boschi, che si prolungano su per la montagna. Lecco, la principale di quelle terre, e che dà nome al territorio, giace poco discosto dal ponte, alla riva del lago, anzi viene in parte a trovarsi nel lago stesso, quando questo ingrossa: un gran borgo al giorno d’oggi, e che s’incammina a diventar città. Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare, quel borgo, già considerabile, era anche un castello, e aveva perciò l’onore d’alloggiare un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre; e, sul finir dell’estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l’uve, e alleggerire a’ contadini le fatiche della vendemmia”. Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, pp. 7-8.

<sup>51</sup> Guido Mazzoni, *op. cit.*, p. 219.

La manera de narrar típica de la novela del siglo XIX, rica en amplias descripciones de los espacios, que frecuentemente *pinta* galerías de personajes, y que utiliza el diálogo para tornar *público* el sentir de los personajes, corre al paralelo de un interés inusitado por el individuo.

Al amparo de la estética romántica, la importancia que se otorga al análisis de la personalidad y a la libre expresión de la individualidad se acentúa, de modo que la atención de las artes, como en el caso de la novela, se desplaza de los notables personajes capaces de englobar colectividades hasta los actores de la vida cotidiana y la existencia privada. Este movimiento, complementario a las formulaciones de la novela realista, es del todo perceptible en aquélla de formación. Moretti apunta al respecto:

In altri termini: il “senso della storia”, nel romanzo di formazione, non ha come suo punto di riferimento il “futuro della specie”: deve manifestarsi entro i piú angusti confini di un’esistenza individuale, circoscritta, e relativamente comune. E ne consegue che il romanzo si propone, non come critica, ma come *cultura della vita quotidiana*. Lungi dallo svalutarla, esso organizza e “civilizza” questa forma di esistenza: rendendola via via sempre piú viva e interessante – o addirittura, con Balzac, affascinante.<sup>52</sup>

Con este cuadro en mente, tiene interés reparar en el tipo de personajes que poblarán las páginas de un género que, justo en este periodo, se vuelve “l’arte principale fra quelle praticate in Occidente, l’arte che raffigura la totalità estensiva della vita [...]”.<sup>53</sup> Asimismo, de retomar la introducción de la dimensión política y social al escenario novelesco, es claro que los personajes estarán marcados por dichas tensiones.

En este sentido, un acontecimiento decisivo a nivel histórico, y que permea la literatura, es la plena ascensión de la burguesía, lo cual ratifica la hegemonía del pensamiento utilitarista, hostil, bajo diversas ópticas, a figuras como el artífice.

Los artículos y las novelas –por entregas o no– fueron un campo de batalla donde los escritores arremetieron en contra de los valores burgueses. Desde luego esto sucedió también en el ámbito de la ópera, la pintura y el teatro, incluso mediante posturas vitales como la

---

<sup>52</sup> F. Moretti, *op. cit.*, p. 39.

<sup>53</sup> “l’arte principale fra quelle praticate in Occidente, l’arte che raffigura la totalità estensiva della vita [...]”. G. Mazzoni, “Introduzione” a *Teoria del romanzo*, pp. 14-15.

bohemia y el dandismo –que analizaré más tarde en este trabajo–, pero basta aquí con ceñirse a la novela y a sus personajes característicos durante este periodo.

## **II. 1 El artista como instancia temática**

El arte literario del siglo XIX estuvo plagado de piratas, mujeres fatales, estetas, seductores, dandis y algunos otros personajes cuya impronta es el afán de distinción y rebeldía. Puede pensarse en obras capitales como *Le Rouge et le Noir* (1830) de Stendhal, *Nana* (1880) de Émile Zola, *The Corsair* (1814) de Lord Byron, *Trionfo della morte* (1894) de Gabriele D'Annunzio o *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde. La constante en dichas obras es el protagonismo de figuras en marcada oposición a la sociedad utilitarista de su tiempo. Empero, fue el artista quien cristalizó con más eficacia esta vocación, por enfrentarse al orden burgués. La conciencia de un orden más elevado, la preconización del poder creador e imaginativo, su vida errante y disipada, así como su búsqueda perenne de la belleza, constituyeron el más alto contrapunto a la sociedad burguesa y sus maneras. Del mismo modo, debe recordarse el actual interés del género por la existencia privada de los individuos, su mundo interno y sus aspiraciones más íntimas. Es entonces cuando la apasionante y enigmática vida de los artistas se convierte en materia narrable de primer orden.

Al esbozar un cuadro cronológico, es fácil percibir que el personaje artista, desde *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) hasta *Il piacere* (1889), circula por todas las estéticas literarias del siglo y a menudo es el protagonista de auténticas obras maestras.

Es entonces que la eminente presencia del artista demanda, como operación crítica, la delimitación de las instancias temáticas que constituyen o circundan la representación de tal figura. Al lado de la reflexión sobre el *Künstlerroman* cabe postular un *tema* del artista y desglosar sus unidades temáticas.

Aunque con origen en la literatura alemana y especial presencia en Francia, la novelística que sitúa como protagonista a este personaje alcanza también importantes obras de tradiciones como la italiana, la inglesa, la española o la rusa. Parece claro que su difusión en toda Europa, y a lo largo del siglo XIX, supone un cúmulo de variantes, aunque su recurrencia también sugiere la probabilidad de un argumento identificable.

En este estudio considero adecuado el uso de herramientas tematólogicas, pues éstas permiten una identificación clara de los núcleos narrativos, las reiteraciones temáticas que

otorgan consistencia a una determinada materia narrable. Sobre tal procedimiento, Cesare Segre menciona:

La caracterización de los “términos sustanciales” es en cierta medida subjetiva: incluso cuando las rúbricas son del autor. Pero existe un principio de objetivación, como existe para las funciones. El principio de objetivación de los argumentos es diacrónico y comparativo. Se puede precisar el argumento de *Medea* cotejando la tragedia de Eurípides con sus fuentes y con sus derivados: el argumento es el conjunto, definido por la tradición cultural, de las invariantes narrativas propias de todos estos textos.<sup>54</sup>

Con esta opinión, Segre problematiza, junto a la potestad autoral en la tematización, el vaivén entre subjetividad y objetividad inherente al análisis temático, pero también propone una pauta a tener en cuenta a fin de rastrear esos llamados “términos sustanciales” propios al tema del artista.

Por otra parte, el hecho de que Segre hable de un “argumento” y yo prefiera hablar de un “tema del artista” no debe pasarse por alto, pues se trata de una distinción que da cuenta de la sutil complejidad que acompaña los estudios de este tipo en ámbito terminológico expuesta, en diversas partes de su argumentación, por el propio crítico italiano. Con este paréntesis no pretendo en absoluto aclarar dicho panorama, sino simplemente fijar mi postura: al avanzar en esta investigación será evidente la influencia del binomio de tema y motivo según Raymond Trousson en estudios como el ya clásico sobre Prometeo (*Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 1964), aunque vale también decir que con esto no excluyo otras perspectivas, como en el caso de las puntualizaciones de Segre.

La tematología, a fin de trazar su clave terminológica, ha recurrido a diversos puntos de interés y gradaciones. Se ha pensado en divisiones que, pongamos por caso, distinguen y ordenan los elementos temáticos a partir de su procedencia –mítica, histórica, literaria–; por su lugar central u ornamental para el desarrollo del texto; con base en su pertenencia al campo de las ideas, de los sentimientos o de los fenómenos naturales; así como por personajes específicos, debido a su cristalización. Sobre este último rubro, apunta Segre:

Hay, por ejemplo, argumentos estrechamente ligados a los nombres de los personajes (Edipo, Tristán e Isolda, don Quijote, don Juan) –de modo que es fácil reconocer incluso sus posibles desarrollos con diferentes nombres– y otros en los que los nombres

---

<sup>54</sup> C. Segre, *op. cit.*, p. 342.

varían, aunque persiste inmutable la vicisitud (la historia bíblica del casto José es un terna folklórico que se representa bajo las formas más diversas).<sup>55</sup>

Relacionado con éste, otro enfoque se refiere a los tipos profesionales o morales, como serían el militar o el avaro. Trousson piensa, y lleva razón en ello, que éstos serían figuras “desdibujadas” en contraste con aquellos personajes cuya ubicación literaria es no sólo prestigiosa sino del todo reconocible. Estos tipos tampoco están asociados a una historia particular, como sí ocurre con el José bíblico, más bien son susceptibles de compartir un conjunto de rasgos que, no obstante, llevan la impronta de posibles sucesiones narrativas.

Como consideración preliminar, parto desde este nivel que atiende al rasgo generalizador de la labor artística. Si el *Künstlerroman* es tal, en primera instancia, por colocar a un artista como principal actor de su discurso, considero que vale la pena reflexionar sobre la caracterización de tal figura.

En términos sumamente generales, puede retratarse al personaje artista del siglo XIX como un genio incomprendido, por lo común joven, que sacrifica su fuerza vital y espiritual en pos del arte, un ser soñador y muchas veces solitario. Ejemplo de esto se hallan en Lorenzo Alviati (*Amore nell'arte* de Ugo Iginio Tarchetti), Raphaël de Valentin (*La Peau de chagrin* de Honoré de Balzac) o Riccardo Joanna (*Vita e avventure di Riccardo Joanna* de Matilde Serao). Otros factores compartidos son los ya citados de la rebeldía y afán de distinción, más o menos presentes en todos estos personajes, pero que también ostentan tipos como el dandi o el decadente. Sobre todo a este nivel, asociado con un tipo profesional, será fácil captar un intenso flujo de constituyentes que imbrican a diversos personajes literarios del panorama decimonónico.

En el mencionado estudio, Segre cita a Trousson para decir que “ciertos motivos no se decantan hasta convertirse en temas, porque se detienen en un estadio evolutivo que se podría llamar el del tipo”.<sup>56</sup> Ahora será necesario observar ese proceso de decantación que opera, como puede intuirse, mediante determinados personajes o gracias a una red de situaciones, además de introducir nuestro posicionamiento ante el *motivo*.

Buena parte de los enfoques tematológicos consideran dos unidades primordiales, que suelen ser el tema y el motivo. Si la utilización de estos términos es heterogénea según el

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 343.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 350.

estudioso y la escuela crítica que los utilice, en muchos casos, como sucede con el planteamiento de Trousson, uno funciona como unidad mínima que participa en la configuración de un tejido completo; dicho tejido sería el tema, constituido a su vez por diversos motivos. Con miras a esta propuesta, se requiere considerar también que estos términos establecen órdenes de generalidad y particularidad:

Convenons d'appeler ainsi l'expression particulière d'un motif, son individualisation, ou, si l'on veut, le passage du général au particulière. [...] C'est-à-dire qu'il y aura thème lorsqu'un motif, qui apparaît comme un concept, une vue de l'esprit, se fixe, se limite et se définit dans un ou plusieurs personnages agissant dans une situation spécifique, et lorsque ces personnages et cette situation auront donné naissance à une tradition littéraire.<sup>57</sup>

Concuerdo con este tratamiento que sintetiza otros modelos donde trasluce un principio que Segre resume así: “Entre tema y motivo parece, por tanto, subsistir una relación de complejo a simple, de articulado a unitario”.<sup>58</sup>

La representación del artista fue, en este siglo, definida por algunos personajes que, podemos considerar, *decantan* el tema. Uno de los más importantes, especialmente al alba del XIX, es Torquato Tasso, a quien su autor confiere rasgos del todo característicos:

El *Tasso* de Goethe en nada se parece a los heroicos modelos con que legendariamente se adornaba el talento artístico; antes al contrario, es un ser suspicaz, extravagante y altanero –un neurótico o un paranoico, como se aprestará inmediatamente a diagnosticar la psiquiatría, ciencia surgida en la edad contemporánea–, cuyas veleidades desconciertan a sus protectores, que no saben cómo satisfacer sus constantes cambios de humor.<sup>59</sup>

Aunque el contexto del poeta italiano sea la Ferrara del *Cinquecento*, sus matices serán usados como base de ulteriores construcciones literarias –que tienen, a su vez, su correlato en numerosos personajes reales, en una constante interrelación, por lo demás, difícil de delimitar–. No tiene nada de gratuito el que Tasso sea reformulado por Giacomo Leopardi y Byron, convirtiéndose en un paradigma del Romanticismo que alcanza también a Baudelaire.

---

<sup>57</sup> Raymond Trousson, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*, p. 13.

<sup>58</sup> C. Segre, *op. cit.*, p. 348.

<sup>59</sup> F. Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 55.

El personaje de Tasso es consciente de una facultad superior que lo eleva por encima de sus protectores, quienes no comprenden los misterios del arte. Este sentir será uno de los motivos principales para la representación del artista, y su reiteración es perceptible en las tres figuras que analizo durante el último capítulo de este trabajo.

Pensar en Torquato Tasso y su circulación por diversas obras, bajo algunas de las plumas más célebres del siglo, da pie a pensar en otra gradación perteneciente al modelo de Trousson:

[existe] una distinción entre dos clases de temas, partiendo del peso respectivo del personaje (héroe) o de la situación (*ibíd.*: 43-46). Según este criterio, en los casos en los que la situación (la constelación de los personajes) es lo determinante, debemos hablar de “temas de situación”. Un ejemplo muy apropiado para esta categoría sería el tema de Edipo: se trata de una “historia” que se desarrolla en una fuerte dependencia de un contexto determinado, de una serie de circunstancias necesarias, esto es, Edipo por sí solo no es “tema”, necesita estar inmerso en la situación conflictiva frente a Layo y Yocasta, necesita estar frente a la Esfinge, frente al oráculo de Delfos, etc. Por otra parte, en los casos en los que el peso recaiga sobre la personalidad del héroe se trataría de un “thème de héros”. Aquí, la situación y las circunstancias concretas en las que encontramos al héroe se convierten en elementos secundarios al retroceder a un segundo plano ante el impacto del propio personaje como símbolo (“un sens symbolique résumé dans le héros”). Así, por ejemplo, encontraríamos en Prometeo un tema de héroe frente al tema de situación encarnado por Edipo. La figura de Prometeo destaca por su autonomía y polivalencia: Prometeo por sí solo significa libertad, genio, progreso, conocimiento y rebelión.<sup>60</sup>

Tasso, en la línea de sus reelaboraciones, erige un tema que se ajusta al mencionado “thème de héros”. El personaje concentra, con mayor fuerza que otros, diversos conflictos y preocupaciones inherentes a su clima social y artístico, a los cuales habrá que denominar motivos.

El devenir literario de este periodo que, como ya se dijo, es profuso en novelas de gran calado, gestará otros héroes y conjuntos de situaciones capaces de recombinar los motivos dominantes, tanto de la tradición como los de la época, mediante un cruce con las elecciones estéticas de los autores. Un ejemplo muy conveniente para este estudio es justo el caso de Prometeo, héroe del que Claudio Guillén dice lo siguiente: “Al propio tiempo la figura polisémica de Prometeo se subdivide, por decirlo así, durante la época romántica,

---

<sup>60</sup> Cristina Naupert, *La tematología comparatista: entre teoría y práctica*, p. 89.

originando al artista genial de Balzac, al hereje de más de un poeta, al precursor de Cristo en Quinet, etcétera”.<sup>61</sup> Tal división permite observar el particular movimiento que opera entre las instancias temáticas, pues el héroe Prometeo, en sí mismo tema reconocible, puede llegar a ser constituyente de otra historia o personaje y pasa a convertirse en motivo de éstos.

La especial atención de la novela realista en la esfera social, así como las transformaciones que a este campo atañen, influirán en los modos de representar al artista y plantear su tema. Si el primer *Künstlerroman* –el de los románticos alemanes– privilegia el sacrificio desmedido, la locura y el exilio terreno de sus personajes, ante el definitivo auge de la burguesía y el surgimiento de la ciudad moderna como espacio que intensificó el ritmo de vida, se incorporan nuevos motivos mientras que otros se acentúan o se abandonan. Como respuesta específica al viraje de las relaciones sociales y la percepción del quehacer artístico, los narradores realistas confeccionan personajes acordes a su tiempo, que toman, como revancha, el motivo del ascenso y el arribismo. Calvo Serraller menciona:

Adaptación o corrupción, esta es una de las historias más repetidas en la novela francesa del XIX. Es la historia del arribismo artístico, que tiene como héroes legendarios a Lucien de Rubempré, uno de los protagonistas de *Las ilusiones perdidas*, de Balzac, novela cuya primera parte fue publicada en 1837, y a Georges Duroy, el personaje central de *Bel-Ami*, la obra célebre de Maupassant, aparecida en 1885, casi medio siglo más tarde.<sup>62</sup>

Estos personajes son tan importantes para su estación literaria como lo fue poco antes Tasso, aunque cabe preguntarse si fundan nuevos temas de héroe, como Trousson concibe éstos, o en qué medida su *situation* es rastreable en otros textos.

Al recordar el juicio de Moretti sobre la existencia individual y el marco de la vida cotidiana como tendencias de la novela, sería plausible aventurar la proliferación de múltiples personajes con conflictos similares pero que buscan mantener su individualidad.

Manzoni, en la emblemática carta que dirige a Cesare Taparelli d’Azeglio (*Sul romanticismo*, 1823), ya advierte sobre el anquilosamiento del repertorio del mundo clásico. Parece que justamente por ello, en el imaginario libresco del siglo XIX, suelen permanecer

---

<sup>61</sup> Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, p. 295.

<sup>62</sup> F. Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 86.

sólo las figuras que, como Prometeo, permiten esa subdivisión que fusiona su contenido temático con nuevos héroes.

A partir de estas consideraciones, en las páginas subsecuentes de este capítulo esbozaré los principales constituyentes motivicos de la instancia temática del artista.

## **II. 2 Dandismo**

El dandismo es un estadio característico del siglo XIX que, a decir de Giuseppe Scaraffia “nace junto a su invencible adversaria, la sociedad de masas, que inaugura su hegemonía sobre la modernidad con la Revolución Francesa y la muchedumbre expectante frente a la guillotina”.<sup>63</sup> No será difícil advertir que tiene entonces sus orígenes en el mismo contexto que la novela de artista.

Al sentirse devorados por lo homogéneo, ciertos espíritus oponen una visión de mundo a contrapelo de la estética dominante y las convenciones sociales. La revolución artística del Romanticismo que repelió el gusto neoclásico tuvo un paralelo con los jóvenes, la mayoría de las veces de extracción burguesa, que optaron por una existencia no convencional, en contrapunto a la monotonía de la vida que llevaban los que ellos definieron, por medio de una alusión bíblica que los emparentaba con la descendencia de Goliat, “filisteos”, quienes representaban la medianía y la mediocridad. Eran éstos los empleados, los banqueros, los tenderos y, en general, los burgueses cuyo interés se concentraba en lo monetario y que practicaban con orgullo la ética del trabajo, en oposición a la religión del arte y el culto a sí mismos, mediante la elegancia y el refinamiento, que ejercía el dandi. El dandismo fue, en suma, uno de los visajes que surgieron de esta encrucijada.

La configuración del dandi es algo que se debe principalmente a Francia e Inglaterra, países que, por ese tiempo, tenían un peculiar intercambio de ideas y costumbres a pesar de sus conflictos políticos. En el *Traité de la vie élégante* (1833), Balzac revela mucho de esta dialéctica al contar que: “Cuando mister Peel entró en casa del vizconde de Chateaubriand, se encontró un gabinete con todos los muebles hechos de madera de roble; y fue allí donde aquel ministro, treinta veces millonario, descubrió súbitamente que todos los mobiliarios de oro o de plata maciza que atestaban Inglaterra quedaban aplastados por aquella sencillez”.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Giuseppe Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 9.

<sup>64</sup> Honoré de Balzac, *Tratado de la vida elegante*, p. 25.

Es perceptible aquí el viraje hacia un gusto diverso, menos ostentoso que aquél del *Siècle des Lumières*; la consolidación de tal estilo ocurre precisamente gracias al dandi, quien explora y replantea la idea del refinamiento a la luz del pensamiento romántico. En otro sitio dirá el autor francés : “De tout temps, la France et l’Angleterre ont fait un échange de futilités d’autant plus suivi, qu’il échappe à la tyrannie des douanes. La mode que nous appelons anglaise à Paris se nomme française à Londres, et réciproquement”.<sup>65</sup> El presentar este fenómeno sirve a Balzac para delinear el retrato de Amédée de Soulas, a quien, por su pretendida elegancia, da el apelativo de *lion*, que es más o menos equivalente del *dandy* inglés. A final de cuentas se impone el término de Inglaterra, quizá en gran medida por la prominente figura de Beau Brummell que “se había convertido en una creación puramente literaria y legendaria”.<sup>66</sup> Antes de abundar en la presencia novelesca de éste y otros dandis, me parece necesario describir algunas de sus características. Los rasgos que con más frecuencia se destacan en esta figura son su gesto y su atavío.

De nuevo, y sobre todo, como contrapunto a la burguesía, aunque también, de una forma contradictoria, a la desgastada aristocracia –pues hay que reconocer mucho de nostalgia aristocrática en la actitud del dandi–, esos seres que buscan escapar de la estandarización comienzan muchas veces por el vestido. Un lenguaje lacónico, sentencioso y audaz se une a prendas y accesorios que se volvieron auténticos referentes del dandi, como el bastón, los guantes y el monóculo, cuya finalidad no sólo es sugerir distancia sino establecerla efectivamente en caso necesario.<sup>67</sup> Podría pensarse entonces que este individuo sólo es un versado intérprete de la elegancia de su tiempo, sin embargo, esto no le haría justicia y sería impreciso, pues el dandismo, de seguir a Baudelaire, “c’est avant tout le besoin ardent de se faire un originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances.”<sup>68</sup> El atuendo del dandi y su vínculo estrecho con la moda son sólo la manifestación externa de una actitud que es, asimismo, intelectual y espiritual. Es por ello que el dandi ejecuta un complejo y ambiguo procedimiento que parece renegar de cualquier potestad; que se ciñe a esas “convenciones” sólo para mostrar allí su dominio, y las modula a través de su sensibilidad superior. Al tratarse, como el artista, de un personaje poco apto para el escenario

---

<sup>65</sup> H. de Balzac, *Albert Savarus*, p. 158.

<sup>66</sup> G. Scaraffia, *op. cit.*, p. 125.

<sup>67</sup> Puede pensarse en el *canne de combat*, arte marcial francés que proliferó durante el siglo XIX.

<sup>68</sup> C. Baudelaire, “Le Peintre de la vie moderne” en *Œuvres complètes*, p. 1178.

que habita, suele apuntar al pasado, o bien, tender un puente hacia lo ignoto, por medio de su atavío. Se entiende así la excentricidad que se atribuyó no pocas veces a esta postura.

En el tratado al que ya hice mención, Balzac parte de ciertas divisiones para explicar la elegancia, sus matices y las circunstancias que la hacen posible. En ese tenor señala: “El hombre acostumbrado al trabajo no puede comprender la vida elegante”.<sup>69</sup> De la sentencia se desprende, desde luego, una división que separa al hombre común, acaso zafio, de alguien entendido en el culto a la elegancia, y no sólo el que, sojuzgado por los mecanismos laborales, éste sea incapaz de dedicar tiempo a dicha ocupación; también queda implícita una dinámica de polaridades opuestas, de modo que quien *trabaja* despreciará posiciones como la del dandi –así ocurre también con el artista– por su *ocio* y falta de utilidad. Sin embargo, basta con volver al dandi de provincias que rivaliza con Albert Savarus para reconocer que el dandismo es una ocupación demandante:

Amédée dormait tard, faisait sa toilette, et sortait à cheval vers midi pour aller dans une de ses métairies tirer le pistolet. Il mettait à cette occupation la même importance qu’y mit lord Byron dans ses derniers jours. Puis il revenait à trois heures, admiré sur son cheval par les grisettes et par les personnes qui se trouvaient à leur croisée. Après de prétendus travaux qui paraissaient l’occuper jusqu’à quatre heures, il s’habillait pour aller dîner en ville, et passait la soirée dans les salons de l’aristocratie bisontine à jouer au whist, et revenait se coucher à onze heures.<sup>70</sup>

No pretendo decir que la elegancia y su ejercicio broten como asunto novelesco en este periodo, aunque, como sucede con la vida del artista, es comprensible que la tendencia hacia el individuo y el culto de la personalidad hagan de gran interés el dandismo para la literatura.

A este proceso colaboraron, en primera instancia, actores de la vida real, sobre todo ingleses y de cepa romántica. En la primera mitad del siglo, las andanzas de Byron fueron, junto a las de Brummell, tomadas como señeros de la actitud dandista, a pesar de sus diferencias. En el caso del poeta, ya su propia producción literaria lo ligaba a esta postura con sus héroes rebeldes, melancólicos, seductores e invadidos por un *spleen* que les infundía un ansia de aventura y placeres exacerbados. Este modelo se irá refinando a través de la mitificación artística que recibió; al respecto cabe recordar la confección de Byron como personaje, pero especialmente la de Brummell, quien recibió gran atención por parte de

---

<sup>69</sup> H. de Balzac, *op. cit.*, p. 24.

<sup>70</sup> H. de Balzac, *op. cit.*, p. 161.

Baudelaire y, sobre todo, de Jules Barbey d'Aurevilly con su *Du Dandysme et de Georges Brummel* (1845). Mientras tanto, en Francia, Alfred d'Orsay fue uno de los dandis cuya vida se tornó en presencia literaria, como puede advertirse en "Le Plus Bel Amour de Don Juan" (*Les Diaboliques*, 1874). Asimismo destacan las aportaciones que a esta instancia temática realizan Alfred de Musset, con *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), o Eugène Sue con el Rodolphe de *Les Mystères de Paris* (1842-1843). Con todo, me parece que es Balzac quien inmortaliza en la novela este tipo de héroe con el protagonista de *Illusions perdues*, sin menoscabo de Eugène de Rastignac (*Le Père Goriot* de 1835) o Raphaël de Valentin (*La Peau de chagrin*).

Scaraffia cuenta que cuando Oscar Wilde llegó a París adquirió un "enorme bastón cuajado de turquesas, a imitación del autor de *La comedia humana*".<sup>71</sup> La anécdota remite al trayecto de la postura dandista y sus transformaciones, pues es sabido que Wilde fue uno de sus practicantes más distinguidos, pero ciertamente estuvo entre los más excéntricos. Si se contrasta con la figura de ese apóstol del dandismo que fue Brummel, y la sobria elegancia con la cual reformó las maneras de la aristocracia inglesa, se advierte un complicado vaivén entre visibilidad y discreción. Por una parte, dicha figura tuvo la imperiosa necesidad de epatar a la sociedad burguesa y distinguirse abruptamente de la misma, deseo que con frecuencia se manifestó en una gran afectación y un lujo desbocado, para el que no había fortuna capaz de saldarlo. Cuando los opulentos salones no le abrieran sus puertas, este deseo de distinción implicaba para el dandi, paradójicamente, caminar en los márgenes, al lado del vulgo, como lo demuestra la actitud de Charles de La Battut, quien según Scaraffia, "amaba deslumbrar con su boato, no siempre discreto, a los habitantes de los barrios populares",<sup>72</sup> de modo que mereció el cognomento de Milord l'Arsouille. Como contraparte están los dictados de Brummell, acatados por Baudelaire, de una elegancia casi imperceptible cifrada en los detalles y la retórica, tan delicada que, comúnmente, sólo era reconocible bajo la mirada de otro iniciado en el arte del dandismo. Es así que puede comprenderse el siguiente pasaje:

Él [Baudelaire] fue uno de los pocos dandis que se mostró totalmente indiferente a los círculos aristocráticos, prefiriendo las más interesantes extravagancias de los jóvenes artistas o la compañía de los genios de la literatura y la pintura. En sus relaciones con estos últimos hacía gala de esa superioridad misteriosa, pero indiscutible, propia del

---

<sup>71</sup> G. Scaraffia, *op. cit.*, p. 60.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 37.

dandi. Así que no necesitó de intermediarios para conocer a Balzac. Al encontrarse con él junto al Sena, el joven poeta se le encaró rompiendo a reír, “como si lo conociera desde hace diez años”, dice Prarond. Pero también Balzac se detuvo respondiéndole con una sonora risotada. Después de este mutuo darse a conocer se les vio paseando juntos, discutiendo animadamente.<sup>73</sup>

Más allá de los puntos de encuentro entre las diversas, pero en absoluto lejanas, ideas estéticas del poeta y del novelista que fincaron su amistad y admiración mutua, además de su adscripción al dandismo, quiero reparar nuevamente en la analogía del dandi con el artista y el bohemio, quienes conformaban por igual círculos restrictos cuyo acceso no estaba determinado por blasones nobiliarios, sino que demandaba el reconocimiento de ciertos rasgos, especialmente el talento, el cual podía advertirse en el lenguaje, la vestimenta o la propia obra.

Es plausible concluir que la búsqueda de originalidad y distinción se materializa en el estilo, por lo que puede entenderse éste como signo exterior de esa conciencia de saberse elevado por encima del común. Esta característica hermana al practicante del dandismo con otros personajes del escenario decimonónico, de modo que términos como dandi, artista, bohemio y esteta han llegado, por momentos, a ser etiquetas casi intercambiables. Por otro lado, no es simplemente el atavío lo que destaca al dandi del burgués, o incluso del bohemio; se trata de la particular manera en que éste lo utiliza para definir una postura. La elegancia no es un fin sino un medio, y su relevancia está en la función que cumple. Por ejemplo, a propósito de las sutiles afinidades que median entre esta figura y la del bohemio, es necesario señalar que el segundo no prescinde de la noción de elegancia. Como ya sugerí, el motivo de la distinción es perceptible en ambos, y la imbricación de estas figuras se clarifica al pensar en la capacidad del artista para trasladarse entre ellas, como lo apunta el mismo Balzac:

unas veces es elegante y otras descuidado; cuando le apetece se reviste el blusón del labrador, y decide qué frac deberá llevar el hombre que quiera estar a la moda; él no sigue modas, las impone. Tanto si se ocupa de no hacer nada, como si medita una obra maestra sin parecer ocupado; tanto si conduce un caballo con bocado de madera como si guía con grandes riendas los cuatro caballos de un *britscka*; tanto si no tiene ni cinco céntimos propios como si reparte oro a manos llenas, él es siempre la expresión de un gran pensamiento y como tal domina la sociedad.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>74</sup> H. de Balzac, *op. cit.*, pp. 24-25.

Un desfile de dandis circula por las páginas de numerosas, y varias veces importantes, novelas de la época; no siempre fueron artistas, pero comúnmente eran hombres de ingenio. En ese sentido me parece valioso abundar en dicho nexo.

De volver al marco teórico propuesto por la tematología, en especial al binomio de tema y motivo, es posible hablar del dandismo como un *tema* de bastante relevancia en el marco que he procurado trazar, decantado por personajes de gran calado y constituido por unidades narrativas –motivos– muchas veces reconocibles. Estos últimos dan pie a otra consideración con cierto tono aclaratorio, pues, cuando más atrás aludimos al motivo, se habló únicamente de situaciones particulares y de personajes que, aun encarnando un tema de héroe en otros textos, eran asimilados para delinear una nueva instancia temática. No se consideraban todavía otro tipo de elementos recurrentes capaces de guiar la lectura: por ejemplo, Elisabeth Frenzel, refiriéndose a cierta investigación de Theodore Ziolkowski, habla sobre “el anillo de Venus, el retrato del fantasma y el espejo mágico”<sup>75</sup> como motivos propios de la literatura del siglo XIX, frecuentes en el Romanticismo. De retornar a la cuestión del gesto y el atavío del dandi, es claro que diversos objetos, dotados de particular significación, son fundamentales para la construcción literaria del mismo y, en su cruce con el artista, serán retomados también por él, como será visible en los personajes de las novelas que estudiamos en el capítulo tercero de esta tesis. Hablamos brevemente del bastón o el monóculo, pero, el relieve y variedad de estos motivos es tal, que Scaraffia elaboró su *Diccionario* basándose en ellos.

### **II. 3 La bohemia**

La bohemia es una postura que, en oposición franca a la sociedad de su tiempo, preconiza la busca de libertad, la vida disipada y una existencia errante; una suerte de extranjería similar a la que se veía en los gitanos llegados de Bohemia según el imaginario de la época, que fincó un estereotipo. En modo análogo a como sucede con el dandismo, el surgir de dicho fenómeno y la atención que el arte literario le prestó se ligan en forma indisoluble al contrapunto que referí más atrás entre la sociedad burguesa y las posturas antiutilitarias, con los artistas e intelectuales a la cabeza.

---

<sup>75</sup> C. Naupert, *Tematología y comparatismo literario*, p. 38.

Cletto Arrighi, al describir las circunstancias de los protagonistas de *La scapigliatura e il 6 febbraio*, se refiere a “certe contraddizioni terribili fra la loro condizione e il loro stato – vale a dire fra ciò che hanno in testa e ciò che hanno in tasca –”.<sup>76</sup> La fórmula da luces sobre la experiencia de la vida bohemia: jóvenes, muchas veces dedicados al arte y otros ejercicios que no encajan con la perspectiva burguesa, quienes no obstante su talento y sueños creativos deben someterse a privaciones y marginalidad.

En Francia, algunas décadas antes del texto de Arrighi, el bohemio cobraba sus formas bajo la efigie tutelar del movimiento romántico y los sucesos que pautaron su triunfo definitivo en dicho país. Sobre este nexo, es particularmente clarificador el siguiente pasaje: cuando Victor Hugo estrenó *Hernani* (1830), en el Théâtre Français, las confrontaciones entre románticos y neoclásicos llegaban a su punto culminante. No sólo se dieron cita allí los seguidores de Hugo para destacar y aplaudir las innovaciones que *Hernani* postulaba; además de recalcar su distancia con respecto al gusto clásico en el arte, establecieron un categórico divorcio de la concepción burguesa de la vida, lo que fue especialmente perceptible en su modo de vestir y sus gestos, referidos por la prensa de la época, y que dieron al evento tintes para la posteridad.<sup>77</sup> Según Mary Gluck: “The mock-heroic battle was ultimately not about the triumph of Romanticism over classicism, a foregone conclusion by 1830, but about the emergence of radical artists as a recognizable, collective presence in the public life of Paris”.<sup>78</sup>

Entre esta clase que emergía y pronto cobraría auge figuraban autores de la talla de Théophile Gautier y Gerard de Nerval, quienes, por ese entonces, comenzaban sus carreras. En torno a Gautier se agrupaba una comunidad de artistas conocida como el Petit-Cénacle, en deferencia al famoso cenáculo de Charles Nodier que representó al primer romanticismo francés. Las acciones de dicho grupo tuvieron carácter estratégico en el episodio del *Hernani*, pues Gautier y sus amigos se encargaron de congregar poetas, pintores, estudiantes y demás

---

<sup>76</sup> Vid. nota 6.

<sup>77</sup> Théophile Gautier se referirá así al episodio: “De ceux qui, répondant au cor d’Hernani, s’engagèrent à sa suite dans l’âpre montagne du Romanticisme et en défendirent si vaillamment les défilés contre les attaques classiques, il ne survit qu’un petit nombre de vétérans disparaissant chaque jour comme les médaillés de Sainte-Hélène. Nous avons eu l’honneur d’être enrôlé dans ces jeunes bandes qui combattaient pour l’idéal, la poésie e la liberté de l’art, avec un enthousiasme, une bravoure, et un dévouement qu’on ne connaît plus aujourd’hui”. Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme: suivi de notices romantiques, et d’une étude sur la poésie française*, pp. 1-2.

<sup>78</sup> Mary Gluck, *Popular Bohemia: Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*, p. 27.

jóvenes del Quartier Latin y otros barrios que, con sus animados aplausos, maneras excéntricas, largas cabelleras y atavíos vistosos, hicieron manifiesto no sólo el triunfo de una nueva estética: a la par cristalizaron aquel tipo de artífice radical y un nuevo público con una visión sumamente distinta del arte, pero también de la experiencia vital. Esta óptica *sui generis*, reconocida con el término de bohemia, se convirtió en un visaje ligado casi de forma indisoluble con la juventud parisina de ese tiempo, particularmente con los artistas:

Il est impossible, quand on traite des rapports de la société bourgeoise avec l'art et les artistes, de ne point parler de la Bohème. C'est l'autre face de la question. En 1830 la Bohème, c'était la vie romantique opposé à la vie bourgeoise, la libre, l'insouciant existence des jeunes poètes et des jeunes artistes, celle que menaient par exemple dans le pied-à-terre de la rue du Doyenné, Théophile Gautier et ses amis, Arsène Houssaye, Gerard de Nerval, Roger de Beauvoir, Camille Rogier, Célestin Nanteuil, et autres. C'étaient de gais sans-soucis, qui n'était pas riches, qui n'était pas pauvres, et que leurs parents subventionnaient, d'ailleurs jeunes gens d'avenir. Ils étaient excentriques, amis des chargés d'atelier, des espiègleries, toujours à l'affût de bons tours à jouer au bourgeois philistin.<sup>79</sup>

El cenáculo bohemio de Gautier, también conocido como los Jeunes-France, ostentó un programa que enfatizaba, como puede intuirse, un desprecio por los gustos neoclásicos en términos artísticos que se complementaba con una vida bohemia dedicada, prácticamente, a epatar al burgués. A partir de ese momento se agiliza un intrincado proceso que, como en el caso del dandismo, mezcla tanto personajes reales como ficticios; la bohemia ejercida por Gautier y sus cofrades tiene su correlato literario en obras como las famosas *Scènes de la vie de bohème* de Murger –aunque vale decir que ya Balzac había hecho importantes aportaciones al tema con Rusticolí de la Palferine, Raphaël de Valentin y Étienne Lousteau– para volver al espacio de la vida real con las andanzas de Arthur Rimbaud o Paul Verlaine.

No obstante debe decirse que la postura de Gautier y los artistas que lo secundaban no tiene el cariz trágico que fue común llegado el fin de siglo. Los Jeunes-France, en su mayoría, eran jóvenes para quienes la bohemia podía ser una estación, aunque cargada de rebeldía e impulso creativo a toda costa, finalmente pasajera. El tono de esta *primera bohemia* se refleja, desde luego, en la forma en que el discurso artístico abordó el tema. En *Un prince de la bohème* (1840) el protagonista es, sobre todo, un prestidigitador verbal que

---

<sup>79</sup> Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art: En France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, p. 61.

se solaza ironizando y gastando sus talentos para contrariar a los “hombres de prosa”, como se comprende en el episodio narrado por Balzac por medio de Raoul Nathan:

– Quelques traits de mon ami la Palferine vous mettront à même de le juger, reprit Nathan. La Palferine trouve un de ses amis, l’ami était de la Bohême, en discussion sur le boulevard avec un bourgeois qui se croyait offensé. La Bohême est très insolente avec le pouvoir moderne. Il s’agissait de se battre. – Un instant, dit la Palferine en devenant aussi Lauzun que Lauzun a jamais pu l’être, un instant, monsieur est-il né? – Comment, monsieur? dit le bourgeois. – Oui, êtes-vous né? Comment vous nommez-vous? – Godin. – Hein? Godin! dit l’ami de la Palferine. – Un instant, mon cher, dit la Palferine en arrêtant son ami, il y a les Trigaudin. En êtes vous? (Étonnement du bourgeois.) – Non. Vous êtes alors des nouveaux ducs de Gaëte, façon impériale. Non. Eh! bien, comment voulez-vous que mon ami, qui sera secrétaire d’ambassade et ambassadeur, et à qui vous devrez un jour du respect, se batte! Godin! Cela n’existe pas, vous n’êtes rien, Godin! Mon ami ne peut pas se battre en l’air. Quand on est quelque chose, on ne se bat qu’avec quelqu’un. Allons, mon cher, adieu!<sup>80</sup>

De modo similar, Murger presenta una imagen bastante simpática de sus bohemios, cuya mayor preocupación suele ser esquivar al casero, hacer nuevas conquistas amorosas y beber a costa de cualquiera, por ejemplo esquilmando al aspirante a bohemio Carolus Barbemuche.

También es cierto que en otros sitios de la *Comédie humaine* puede encontrarse tratamiento muy diverso para esta instancia temática, allí donde ésta linda realmente con el rostro descarnado de la pobreza, el sacrificio, la enfermedad y las ilusiones perdidas. Puede pensarse en el detallado inventario del descuido material imperante en la vivienda de Lousteau y que, bajo la estética del *milieu* utilizada por Balzac,<sup>81</sup> constituye un correlato de la vida bohemia del periodista, otrora dueño de grandes ambiciones literarias.

Empero, aún falta arribar a una *segunda bohemia* que, de la excentricidad del príncipe Rusticoli de la Palferine y los arrebatos del Petit-Cénacle, finalmente se había convertido “en una sociedad de vagabundos y proscritos, en un grupo de desesperados (Rimbaud, Verlaine, Tristan Corbière, Lautréamont) que no sólo renegó de la burguesía, sino de toda la cultura europea”.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> H. de Balzac, *La Comédie humaine*, VI, pp. 825-826.

<sup>81</sup> Auerbach explica con agudeza el funcionamiento de este recurso balzaquiano cuando, al referirse a Madame Vauquer y su entorno, menciona lo siguiente: “El retrato discurre bajo un tema principal, frecuentemente repetido: la armonía entre su persona, por un lado, y la habitación en la que se encuentra, la pensión que dirige, la vida que lleva”. Erich Auerbach, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, p. 442.

<sup>82</sup> Enrique López Castellón, *op. cit.*, p. 73.

No hay azar en que Verlaine sea una de las figuras emblemáticas de la bohemia durante la segunda mitad del siglo. Sus *Poèmes saturniens* (1866) tienen como una de sus piedras angulares la melancolía del artista por un plano distante que se ha vuelto inaccesible, sólo cercano a través del artificio.<sup>83</sup> Al fondo de ello, es posible atisbar la sensación que el creador experimenta en el espacio presente, percibido como hostil y vulgar. Bajo las condiciones de esta sociedad, incluso el encumbramiento parece asunto poco halagüeño, como trasluce en la opinión de Verlaine, a propósito de Tristan Corbière, de quien alaba su repudio por la fama. Allí el sátiro sintetiza un rasgo fundamental del bohemio: “Dédaigneux du Succes et de la Gloire au point qu’il avait l’air de défier ces deux imbéciles d’émouvoir un instant de pitié pour eux!”<sup>84</sup>

Por lo demás Verlaine –y en general los simbolistas–, con una poética que preconizaba la música, deseaba apuntar a cierto espacio velado, a fin de cuentas en lontananza de la sociedad industrial y sus reglas, de ese tablero que había situado al artista en jaque.

En la misma línea, vale decir que una denominación muy cercana a la de bohemio fue la de *poète maudit*, que fue connotada gracias al propio sátiro.<sup>85</sup> Las sutiles diferencias entre ambos términos apenas se avistan al recordar que la bohemia podía vivirse practicando cualquier arte o ninguno. Cuando se trae a cuento la situación del *poète maudit* se advierte en seguida que es la misma del bohemio: “Los poetas sabían muy bien que se hallaban al margen o incluso en contra de la sociedad de su tiempo, y ésta, en el mejor de los casos, se limitó a ignorarlos y en el peor a maldecirlos. Los poetas *malditos* (según la célebre expresión de Verlaine) fueron poetas que maldijeron porque antes habían sido maldecidos”.<sup>86</sup>

Tales figuras que execran la plaga burguesa y desdeñan su gloria llegan a constituir un asunto de gran interés para los discursos artísticos, estos héroes, como ocurrió con el mítico Werther, generan un fuerte influjo sobre numerosos receptores que se sienten identificados y se lanzan a esa vida azarosa, a pesar de que suponga miseria, enfermedad y

---

<sup>83</sup> “Según la tradición medieval de la Astrología, los nacidos bajo el signo de Saturno solo miran los aspectos contradictorios y atormentados de la vida. Verlaine aprovecha el término y lleva a sus poemas la visión de la corrompida ciudad de París”. Isaac Felipe Azofeifa, *Literatura universal: introducción a la literatura moderna de occidente*, p. 436.

<sup>84</sup> Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, p. 637.

<sup>85</sup> *Les Poètes maudits* (1884).

<sup>86</sup> Enrique López Castellón, *op. cit.*, p. 8.

muerte; imperan en ese proceso las seducciones de la aventura, de una forma particular de viaje –no es necesario recordar el origen del marbete *bohemio*–.

Dicho trayecto, en principio, es representado por la separación del núcleo familiar y, posteriormente, del orden social establecido, de modo que concluye con la inserción en la bohemia, cuyos escenarios son el café, la taberna, barrios como el Quartier Latin. Al mismo tiempo, existe otro destino de viaje que está vinculado a éste, pero que ostenta tintes de especial naturaleza; me refiero a la estadía en los *paradis artificiels*. Esta segunda travesía se conjuga con la primera en casos como el de “Mauvais sang” (*Une saison en enfer*, 1873), allí el ansia de hallar los relieves del mundo no aparente se convierte en método compositivo, recogido en ese *dérèglement de tous les sens* con el fin de hacerse vidente. Constituye, en fin, un viaje del cual se retornará con otros ojos: “Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l’œil furieux: sur mon masque, on me jugera d’une race forte. J’aurai de l’or: Je serai oisif et brutal. Les femmes soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds”.<sup>87</sup>

De forma análoga a este retorno y a esta temporada en tierras feroces y exuberantes, los miembros de la primera bohemia (jóvenes que escapaban del orden familiar y social, como se ha sugerido) en muchos casos podían regresar a las bondades de la vida burguesa después de su estancia en los cafés y las tertulias. Algunos volverán del periplo con nuevas ópticas para ejercer su arte, aunque desde luego hubo quien se instaló definitivamente en la aventura bohemia, como Verlaine.

En resumen, estos “paraísos”, en su acepción más cercana a un estado de conciencia no ordinario, fueron divisa de la tantas veces disipada vida bohemia. Los artistas asociados a ésta, con frecuencia, hicieron de ello un método, a pesar de que el propio Baudelaire alude, en *Les Paradis artificiels* (1860), a los altos costos que conlleva la utilización de sustancias como el vino y el hachís.<sup>88</sup>

Además de tal obra, especialmente la sección de *Les Fleurs du Mal* dedicada al vino ostenta esa poética de la conciencia no ordinaria, ligada también al escenario que he intentado esbozar. De seguir a Walter Benjamin, es plausible creer que, en la época de la composición de estos poemas, Baudelaire pudo tener en cuenta, y empatizar, con la actitud de los hombres

---

<sup>87</sup> Arthur Rimbaud, *Poésies*, p. 180.

<sup>88</sup> “C’est la punition méritée de la prodigalité impie avec laquelle vous avez fait une si grande dépense de fluide nerveux. Vous avez jeté votre personnalité aux quatre vents du ciel, et maintenant vous avez de la peine à la rassembler et à la concentrer”. C. Baudelaire, “Les Paradis artificiels”, p. 341.

que acudían a los suburbios por el vino de las barricadas para eludir el buqué del estado, ante los rigurosos impuestos sobre esta bebida.<sup>89</sup> De tal suerte, no se cantan allí sólo los cambios de perspectiva y el poder imaginativo que conceden los efluvios del paraíso artificial; a la vez, subyace una protesta factual en contra del imperante y tan poco querido régimen burgués.

Al fin y al cabo, el elemento temático de la bohemia permeó buena parte de la más refinada producción literaria en la Francia romántica y posromántica. La ruptura irreconciliable entre la función creativa y su entorno social hizo necesario un periplo en busca de una nueva patria: el mundo artístico. Pero el devenir de la bohemia desde luego no cesa aquí, no se trata de un tema de alcances limitados a una tradición nacional o necesariamente a un periodo histórico fácilmente delimitable, ni siquiera a un solo discurso artístico.<sup>90</sup> Dan muestra de ello numerosas obras, sirva de ejemplo una de las óperas más afamadas de todo tiempo: *La bohème* (1896), obra en la que Puccini dibuja la “gaia e terribile” vida de un poeta y sus amigos en el Quartier Latin. En pleno fin de siglo, el compositor italiano se sintió, como muchos otros artistas y lectores, identificado con los héroes bohemios. La influencia de este material temático puede desde luego también constatarse en la novela finisecular, por ejemplo cuando se piensa en trabajos como la propia obra de Galdós, *El doctor Centeno*, o en *La bohème italiana* (1898-1899) de Emilio Salgari.

La constelación de personajes, circunstancias y gestos que aquí esbozo, agrupados bajo el término *bohemia*, definirán en gran medida la construcción del héroe artista, como se verá especialmente con Alejandro Miquis y Lucien de Rubempré.

## II. 4 La ciudad

En *Finzioni occidentali*, Gianni Celati evidencia el contrapunto entre dos rostros de la novelística: *novel* y *romance*. Durante su argumentación, Celati dice que el segundo, en su forma antigua, “in sostanza corrisponde al tipo di finzioni fantastiche che Don Chisciotte

---

<sup>89</sup> El crítico menciona lo siguiente sobre el contexto en que Baudelaire gestó su poema: “In quel periodo, l’opinione pubblica dibatteva alcuni dei temi toccati da questo componimento. In primo luogo, l’imposta sul vino”. Walter Benjamin, *Opere complete*, t. VII. p. 107.

<sup>90</sup> Como punto de contraste, puede pensarse en instancias temáticas de poca penetración, o bien, con una estructura que se difumina en exceso tornándose casi irreconocible. Sobre el primer caso, arroja luces la opinión de Elisabeth Frenzel cuando se refiere a un material típico del decadentismo que no perduró más allá de éste: “el motivo del invernadero tuvo vida exclusiva a finales del siglo XIX para luego desaparecer, ante la falta de una base intelectual de la que nutrirse”. Cristina Naupert, *Tematología y comparatismo literario*, p. 37.

tentava di far rivivere, e che gia nel *Quijote* sono viste come deliri del passato”.<sup>91</sup> De tal suerte, estos delirios se asocian con lo caballeresco, las grandes empresas marítimas, la proeza bélica y todo aquello que va alineándose en las orillas de lo extraordinario y lo fantástico, lo poco realista. Durante el siglo XIX la forma que domina es justamente el *novel*, el cual, en su tendencia a cancelar lo fantasioso y dotar de seriedad, y con ello inusitado prestigio, al género novelístico, pone especial acento en la narración de la vida cotidiana, frecuentemente ubicada en el entorno citadino. La ciudad entonces se vuelve un espacio novelado que se opone a la isla exótica, a los caminos picarescos o al campo de batalla, y se convierte en la ubicación predilecta de las novelas realistas. Basta con pensar en las obras más importantes de Balzac, Dickens, Pérez Galdós o Dostoyevski, las cuales crearon importantes *topoi* literarios que han llevado a hablar de, póngase por caso, el Madrid galdosiano o el Londres de Dickens.<sup>92</sup>

Franco Moretti, en su *Atlas de la novela europea*, explica que, al inicio del siglo que me ocupa, hay una “contracción del espacio novelesco”.<sup>93</sup> En un inicio solamente se reducen los terrenos lejanos, exóticos y ultramarinos, que además no dejan de ser usuales en el cuento, pero, con el auge de géneros como la novela de formación, la ciudad se convierte en escenario principal, “la meta natural de cualquier joven de talento”.<sup>94</sup>

En suma, las andanzas que llevaban al héroe a inhóspitas y lejanísimas tierras se sustituyen por el peregrinaje desde la provincia a la ciudad y su actuar en ésta. Ciertamente ello sugiere un reflejo de los conflictos sociales que se enfrentaban en la época y desplazaban a numerosos habitantes rurales a las grandes urbes. “El tema señala desde el texto de ficción hacia el mundo real”,<sup>95</sup> puede pensarse aquí con Seymour Chatman.

Complementariamente, hay que tener en cuenta que esto sitúa ante una problemática de género literario, pues trasluce el que este cambio se vincula con un menosprecio a la *finzione* (en el sentido en que Celati utiliza el término durante el citado estudio), cuyo

---

<sup>91</sup> Gianni Celati, *Finzioni occidentali*, pp. 9-10.

<sup>92</sup> Desde luego hay excepciones a esta tendencia. Por ejemplo, es común en los narradores veristas la mezcla de lo urbano y la periferia. Puede pensarse también en *La Chartreuse de Parme* de Stendhal o en *Guerra y paz* de León Tolstói, en lo concerniente al campo de batalla como espacio narrativo. Empero, sigo creyendo que las novelas que narran la experiencia actual y cotidiana de la gran ciudad son, por lo común, las más características de la novela realista.

<sup>93</sup> F. Moretti, *Atlas de la novela europea, 1800-1900*, p. 57.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>95</sup> C. Naupert, *Tematología y comparatismo literario*, p. 184.

resultado es la predominancia de una narración *seria* y que se ampara en la dimensión social. No es casual el que la novela, merced a sus elecciones temáticas y las estrategias retóricas de sus autores –sobre todo la teorización desde el horizonte paratextual de prólogos y apéndices, consiga en esta época situar su discurso a la altura de las llamadas “artes puras” y de formas de pensamiento como la filosofía o la ciencia. La novela realista, con un París o un Madrid a caballo entre realidad y ficción, será reconocida como la estética en que opera este viraje, de modo que, de paso, se convierte en arquetipo de la novela *clásica*.

Más atrás se ha reconocido que el Romanticismo, de uno u otro modo, influye en toda corriente artística de este siglo. Aunque especialmente en el *fin de siècle* parezca ya superada la alta estima por la naturaleza que los románticos profesaron, y los espacios naturales en la ciudad sean casi limitados al invernadero, no resulta vano pensar en las diversas formas de confrontar lo natural con lo urbano.

Uno de los autores que retratan esta antinomia de forma más sugerente es Baudelaire. El poeta contrapuntea, en buena parte de su obra y en términos generales, el ámbito de lo natural con aquél de lo artificial.<sup>96</sup> Uno de los trabajos en que esta circunstancia se percibe con mayor nitidez es *Le Peintre de la vie moderne*, donde los motivos centrales, como es fácil advertir, son la modernidad y el artista, los cuales encuentran como necesario telón de fondo el espacio de la ciudad. Para explicar la idea de la visión y sensibilidad inherentes al artista en que su argumentación se centra, Baudelaire comenta un famoso relato de Edgar Allan Poe del siguiente modo:

Vous souvenez-vous d'un tableau (en vérité, c'est un tableau!) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre l'Homme des foules? Derrière la vitre d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la

---

<sup>96</sup> Esta dicotomía lleva al autor a expresarse en los términos siguientes: “Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est *artificielle*, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, seul, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art”. C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 1183.

physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible!<sup>97</sup>

El escenario del café, que durante el siglo XIX se convierte en lugar de convivencia característico de la ciudad –particularmente para los artistas–, es punto de fuga para que el personaje deguste esa especial sensación frente a una multiplicidad de existencias que es sólo posible –y casi su rasgo distintivo– en el nuevo ritmo de vida que se experimenta en las grandes urbes, y del que el creador extraerá una expresión también nueva, un trazo moderno. La ciudad es el centro donde los espacios naturales se diluyen, las maneras de los hombres son más afectadas (basta con pensar en el dandi) y es el arte más refinado, o cuando menos filtrado a través de mayores artificios, donde el maquillaje y la elegancia femenina que Baudelaire admira son del todo ostensibles, pero en particular, y como ya mencioné líneas antes al coincidir con Moretti, se trata de una meta perseguida por el joven de talento –el artista, en lo que concierne a los intereses de este estudio–.

No es azaroso el que en esta época se consolide el mito literario de París, con una influencia que persiste hasta las vanguardias del siglo XX. Al pensar en el género que me ocupa, la novela de artista, no queda sino admitir que es la ciudad su escenario por excelencia. Coincido con Moretti una vez más: “No hay una picaresca de la frontera, ni un *Bildungsroman* del europeo en África: para que se dé esa forma específica es necesario ese espacio específico; el camino, la gran ciudad.”<sup>98</sup> Así, difícilmente hay *Künstlerroman* en un sitio distinto de las grandes urbes.

Cuando Balzac o Murger decían que sus historias no podían comprenderse fuera de París, se referían, desde luego, a ciertos elementos particulares ligados con fuerza a la geografía delineada por medio de la descripción. Por ejemplo, cuando en *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847) se sugieren los planes de Carlos Herrera para evadirse, así como el trayecto de este personaje y de su protegido a la imponente prisión de La Force, las referencias a su ruta son tan precisas que buscan dimensionar la angustia experimentada por los presos camino a su nueva e infame morada. Y de modo paralelo puede constatar, sin embargo, que otro espacio de gran ciudad, de agitada vida cultural y social, puede reformular episodios originalmente ligados a París, a Roma o a Madrid, dotando de nuevo

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 1158.

<sup>98</sup> F. Moretti, *op. cit.*, p. 74.

significado al *topos* literario en cuestión, como pudiera suceder en la narrativa dariana y sus cuentos parisinos o en obras como *Il ventre di Napoli* (1884) de Matilde Serao.

A lo largo de este estudio se ha sugerido la centralidad del motivo de la juventud como condición necesaria del héroe artista (desde luego infaltable para los tres personajes sobre los que discurro), así como también lo es la ciudad y, cuando ambos motivos se combinan, trasluce una oposición flagrante entre el joven y el viejo, como en el caso de la ridiculización que hace el narrador del barón Sixte du Châtelet, quien en realidad sólo es capaz de deslumbrar del todo en los salones provincianos, en contrapunto al garbo de Lucien de Rubempré que alcanzará su máximo esplendor en los círculos parisinos. También, de cierto modo, la condición de *giovin signore* (etiqueta con la que Gianni Oliva lo define) por parte de Andrea Sperelli, sobre la cual se hablará en el apartado dedicado a *Il piacere*.

Por otra parte, es ese engarce de juventud –o falta de ella– y ciudad factor decisivo para desplegar el dandismo. La relación de éste con los motivos de la juventud y la ciudad resulta directa y muy estrecha, pues, con frecuencia, mientras menos joven se parece, menos apto para el dandismo, y, entre más lejos de las grandes ciudades, más propenso a un tono demodé y maneras poco sofisticadas. En opinión de Moretti:

Y en efecto, entre Angulema y París, o entre Rochester y Londres, lo que hay no es ya un conflicto de civilizaciones sino sólo una diferencia de modas (y de precios): la moda, ese gran descubrimiento metropolitano y a la medida de la juventud, ese motor que nunca se detiene y hace que la provincia se sienta un poco vieja, siempre un poco atrasada y feúcha, y así la arrastra, irresistiblemente, en su propio eufórico giro de danza.<sup>99</sup>

Opera, por lo demás, para la estética de la época –especialmente visible en el caso de Balzac– una confección de la ciudad como núcleo de atracción, lugar único en que se concibe el auténtico triunfo artístico de los personajes.<sup>100</sup>

En suma, los periplos dejan de ser hacia tierras exóticas o siquiera con rumbo a otras naciones, son en su mayoría viajes desde la periferia para alcanzar la ciudad, lo cual repercute en la interacción de los personajes y la complejidad de las tramas. Como un ejemplo, los

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, pp. 68-69.

<sup>100</sup> Y no solamente el éxito en la carrera artística. Puede recordarse la novela mencionada en el apartado sobre el dandismo: *Albert Savarus*. Su protagonista, antes de conseguir medrar en la ciudad, debe replegarse en la provincia (específicamente en Besançon) y triunfar allí como hombre de leyes a fin de, posteriormente, adquirir nombre en la capital y unirse a su amada, una dama de la aristocracia italiana.

recién llegados o forasteros, casi siempre alineados en las orillas, adquieren un interés especial, y su desmedido deseo por penetrar hasta el centro de la ciudad suele ser una instancia temática que articula el desarrollo del relato. Piénsese en *Le Père Goriot* (1842). Acerca de la forma en cómo interactúan los personajes en este espacio me remito de nuevo al *Atlas*:

Pero si el número de personajes aumenta hasta diez, o veinte, se hace posible (y en realidad inevitable) ampliar el espectro social hasta comprender clases incluso muy distantes y hostiles entre sí: el sistema narrativo se complica, se vuelve inestable, y la ciudad se transforma en una gigantesca ruleta, en que amigos y adversarios se combinan en las formas más extrañas, en una partida que permanece abierta por mucho tiempo y puede terminar de muchas maneras distintas.<sup>101</sup>

En este sentido, un factor de complejidad añadida al aspecto espacial que utilizan tanto Balzac como Pérez Galdós es la circulación de personajes en obras distintas. Por una parte se trata de una gran estrategia que incita a rastrear la totalidad de la vida novelada de tal o cual personaje y sumergirse en el vastísimo corpus de los ciclos novelísticos de dichos autores, mientras que, por otro lado, es también un recurso para manejar el tiempo de modo distinto y evitar, en algunos casos, una duración fija de la vida del personaje, de modo que resulta válido para el lector cuestionarse si el final del libro equivale a la clausura de la vida narrada, o si los héroes se presentarán en otro entorno.

La ciudad es un motivo de inmenso relieve para el entramado general de la *Comédie*, cuyo lugar central es ocupado por *Illusions perdues*. Aunque las novelas de D'Annunzio y Pérez Galdós que aquí se abordan tienen una relación distinta con tal escenario, se revelará que establecen con él un nexo estrechísimo que influye en varios niveles del relato. Serán brutales, por ejemplo, los cambios de marco espacial en *El doctor Centeno*, donde se contrapuntea el ficticio pueblo de Socartes con el Madrid galdosiano y, por otro lado, se muestra dicha urbe en toda su multiplicidad, determinante en el destino de los personajes. Aunque la vida del esteta creado por D'Annunzio parezca guardar un vínculo débil con su escenario histórico y social, también es cierto que resulta de gran importancia el lugar donde la narración se lleva a cabo: Roma, así sea aquélla filtrada a través de la mirada suprasensible del protagonista.

---

<sup>101</sup> F. Moretti, *op. cit.*, pp. 72-73.

## II. 5 La musa, la *femme fatale* y el artista

Particularmente en el imaginario romántico, la experiencia creativa del artista tiene un fuerte nexo con la figura femenina, sea como un motivo en sus composiciones o como lo que Segre ha llamado *lector predilecto*, a saber “musa real o imaginaria”.<sup>102</sup> Es así que dicha figura posee una doble presencia que será de gran relieve en el caso del género novelístico y los personajes que dan pie a mi estudio.

De nuevo refiriéndose en específico a los artistas plásticos, pero en un comentario que vale para el artífice en general, Calvo Serraller opina sobre las tensiones entre vida y arte: “Esta división es la que se manifiesta en lo que creo que puede denominarse como el conflicto entre la Obra y la Mujer, un conflicto particularmente virulento en el siglo XIX y, desde luego, absolutamente central en la mayor parte de las mejores novelas que, teniendo a artistas plásticos como protagonistas, se escribieron entonces”.<sup>103</sup> Esto se vincula con esa serie de valores, convertidos en motivos literarios, que sirvieron para engastar y consolidar una estampa del héroe artista (y con ello una instancia temática perceptible) que, en su búsqueda de belleza, troqueló sus impulsos estéticos con los eróticos dando paso a una compleja perspectiva impregnada de ese cariz antinómico que sugiere Calvo Serraller. En cuanto a las funciones narrativas de los personajes femeninos que se asocian con el artista, y que por fuerza son parte de sus reflexiones, anhelos e interacciones, terminan por adquirir carácter definitorio en el *Künstlerroman*.

Un ejemplo en el que se atisban, a un mismo tiempo, algunos de los tratamientos varios de lo femenino en relación con el héroe artista es *La Peau de chagrin* y el escritor Raphaël de Valentin. Al principio de la novela (me refiero al segundo capítulo, significativamente titulado “La femme sans cœur”), o, para ser más exactos, en una de las épocas cronológicamente más distantes del presente con que inicia el libro, el protagonista da con la buhardilla que servirá como marco de su bohemia en el hotel Saint-Quentin –donde supuestamente viviera también Jean-Jacques Rousseau–. En dicho espacio, Valentin ejerce lo que él llamará una “disciplina claustral” con el fin de redactar la obra que debiera otorgarle fortuna y renombre artístico. Llega al hotel mientras vagaba entre las calles des Cordiers y de Cluny, pero no es sólo la asociación del lugar con la morada de Rousseau, en realidad aquello que decide al escritor a establecerse allí es la contemplación, fortuita y epifánica, de

---

<sup>102</sup> C. Segre, *op. cit.*, p. 16.

<sup>103</sup> F. Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 209.

la joven Pauline, de quien dice posee una expresión y fisonomía para ser *pintada*. De este modo se gesta el primer atisbo de las asociaciones entre el ejercicio creativo y la musa. El protagonista hará de profesor para Pauline, como deferencia a las amabilidades que ella y su madre tienen con él durante su hospedaje, y con ella compartirá su pasión por el arte, su pobreza y, al final de la novela y de modo paradójico, todo impulso vital que primero consagrara a la confección de su obra y luego a la desbocada concreción de todos sus deseos gracias al talismán mefistofélico con el que pacta.

En esa estada, es también de importancia el tipo de reflexiones y ensoñaciones en que su espíritu divaga, pues entre el furioso deseo de grandeza y el afán creativo tiene lugar privilegiado el aspecto amoroso:

Par une sorte de mirage ou de calenture, moi, veuf de toutes les femmes que je désirais, dénué de tout et logé dans une mansarde d'artiste, je me voyais alors entouré de maîtresses ravissantes! Je courais à travers les rues de Paris, couché sur les moelleux coussins d'un brillant équipage! J'étais rongé de vices, plongé dans la débauche, voulant tout, ayant tout; enfin ivre à jeun, comme saint Antoine dans sa tentation.<sup>104</sup>

Si se interpreta el proceso por el cual Raphaël logra dar cumplimiento a cada deseo que formula, más allá de acto taumatúrgico, sino como consecuencia última de la redacción de su *Théorie de la volonté*, y por tanto producto y sucesión de su ejercicio de escritura, esa visión es, en realidad, uno de los primeros ensayos de transmutación de la vida que habrán de subvertir la realidad efectiva, el vulgar imperio de la materia que oprime al artista especialmente acentuado en la sociedad burguesa. Y, como punto central de esa praxis estética, está el campo del Eros. Aunque en el fragmento citado dicho aspecto sea todavía bastante abstracto, se bifurcará en la oposición de dos encarnaciones que definen, asimismo, sendas concepciones del personaje femenino típicas de la novela de artista —y de bastantes obras decimonónicas, especialmente de cuño decadentista—: la musa y la *femme fatale*, cuyos rostros son, en este caso los de Pauline y Fœdora.

Retomo el relieve del paratexto, el cual no tiene medias tintas para declarar el principal rasgo con que Balzac quiere retratar a la condesa Fœdora, quien solamente utiliza al escritor para obtener un favor del primo de éste, el duque de Navarreins, situación

---

<sup>104</sup> H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, p. 501.

definitoria para que el joven decida suicidarse. Dicho trazo de la llamada mujer fatal, aunque refleja la oposición en la que Calvo Serraller encuentra un motivo de enorme relevancia en el devenir de las andanzas noveladas de los artistas, es apenas la base de una compleja evolución que no cesa durante todo el siglo y que alcanza en sus postrimerías los ejemplos más refinados, en un “tipo di donna fatale più penetrato d’estetismo e d’esotismo, il tipo che sorge con Gautier e Flaubert, ha pieno sviluppo in Swinburne, da cui, poi, passa a Walter Pater, a Wilde, a D’Annunzio, per citare solo alcuni dei nomi più rappresentativi”.<sup>105</sup>

Por lo demás, como se sigue de los estudios hechos por Mario Praz<sup>106</sup> y José Ricardo Chaves<sup>107</sup> esta instancia temática no es exclusiva del periodo que abarcan las obras de Balzac, D’Annunzio y Pérez Galdós.<sup>108</sup> Empero, es el siglo XIX de especial abundancia y riqueza en su confección, de modo que adquiere nítida sustancia literaria y se torna un motivo identificable y hasta característico entre románticos y decadentistas.<sup>109</sup>

En el imaginario finisecular, las líneas que Praz menciona sirven para construir un tipo de personaje femenino que intenta dar solución a los conflictos que experimentan sus contrapartes masculinas, especialmente la pugna entre razón e imaginación, artificio y naturaleza, *novel* y *romance*. De tal suerte, sobre todo el cariz exótico que es perceptible ya en la Foedora de *La Peau de chagrin*, mujer extranjera –rusa– y misteriosa, será exacerbado en las creaciones de simbolistas y decadentistas, quienes dotarán a la *femme fatale* de una otredad que incluso la reviste de cualidades sobrenaturales y operará entonces una asociación de ésta con seres mitológicos, quimeras y esfinges entre los más socorridos ejemplos, como puede verse en diversas obras de Capuana, Wilde o D’Annunzio.

A propósito de Capuana, cabe decir que en *La Sfinge* la relación entre el dramaturgo Giorgio Montani y Fulvia ejemplifica dichas asociaciones; además allí se insiste en la ligazón de la obra artística y la pulsión amorosa en más de un sentido. Parto de aquel boceto que

---

<sup>105</sup> Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, p. 175.

<sup>106</sup> *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*.

<sup>107</sup> *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*.

<sup>108</sup> Comienza Praz su capítulo sobre la *femme fatale* “con una constatazione delle più ovvie. Di donne fatali ce ne sono state sempre nel mito e nella letteratura, perché mito e letteratura non fanno che rispecchiare fantasticamente aspetti della vita reale, e la vita reale ha sempre offerto esempi più o meno perfetti di femminilità prepotente e crudele. Per cui, inutile rifarci dal mito di Lilith, dalle fiabe di Arpie, di Sirene, di Gorgoni, di Scilla e della Sfinge, o dai poemi omerici”. *Ibidem*, p. 165.

<sup>109</sup> “Fu il D’Annunzio a presentare ai lettori italiani (nel “Mattino” del 18-19 gennaio 1893, poi nel *Poema Paradisiaco*, lo stesso anno) la donna fatale adunante in sé tutta l’esperienza sensuale del mondo, reincarnazione di Elena e di Saffo: Pamphila”. *Ibidem*, p. 226.

representa al ser mitológico que da título a la novela, el cual Montani tiene en un lugar privilegiado de su estudio y que le fue regalado por un pintor simbolista amigo suyo; una obra extraña e inacabada que provocaba, justo por ello, un efecto estético que, según el propio personaje, seguramente no tendría si su autor la hubiese sacado de ese estadio para volverla *cuadro*. Los indicios sobre la concepción artística del personaje, representados por esa esfinge y su simbolismo, se mezclarán trágicamente con su percepción de la mujer de quien se enamora, en este caso con los celos como detonante. “Di qui ingigantisce il paragone emotivo della donna con la Sfinge, il mito della doppiezza e della falsità, per cui Fulvia incarna l’enigma insolubile che porta l’artista alla lacerazione, all’assoluta ed irreversibile incapacità di creare e all’autodistruzione”.<sup>110</sup> Lo que atrae de misterioso y exótico en la obra artística, en el mundo de la experiencia factual termina por destruir a quien cede a sus influjos, en un proceso de retribución que será nítido en casos que analizaré: especialmente en aquél de Andrea Sperelli y su amorío con Elena Muti.

Aludo a la importancia de las funciones narrativas que se ubican en las figuras femeninas en su nexa con el héroe artista. A partir de modelos como el byroniano, del que extrae su concepción de un protagonista de corte romántico y, sobre todo, *melancólico*, José Ricardo Chaves explica el viraje desde el Romanticismo a las tendencias y encarnaciones finiseculares, además de clarificar la naturaleza de la referida encrucijada entre trascendencia y degradación que subyace en el vínculo del artista con la mujer:

Pero si la relación del héroe melancólico y la mujer frágil se encuentra dominada por un rasgo sádico del hombre hacia la mujer, en el caso de la relación del héroe con la mujer fatal el signo se invierte y es el masoquismo el que se impone, con el hombre como elemento débil y pasivo. En este caso el hombre desea a la mujer en tanto cuerpo. La palabra clave ya no es sublimación sino lujuria, caída en la sexualidad, adiós a la trascendencia. El hombre renuncia al espíritu para sucumbir al apetito corporal. Sólo puede acceder al sexo sometiéndose a la mujer, encarnación de la naturaleza. De aquí que la mujer fatal signifique degradación para el hombre en lo que tiene de más humano: la razón. No es extraño que en estos casos el héroe melancólico acabe mal, como corresponde al transgresor del orden masculino, el que dice no a la cultura (a la sublimación) y sí a la naturaleza (a la sexualidad). Entonces el personaje acaba muerto o loco, en cualquier caso, fuera del orden social.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> L. Pasquini, “Introduzione” a L. Capuana, *La Sfinge*, p. 35.

<sup>111</sup> José Ricardo Chaves, “Bajo el signo de Orfeo: duelo, melancolía y castración del héroe decadente”, p. 165.

En todo caso, además de la inversión que Chaves menciona y que explica las soluciones narrativas que esperan en la mayoría de los casos al héroe artista, cabe señalar, con ánimo sumario, que éstas y las otras tensiones a las que me he referido terminan por ubicar tanto a la musa como a la *femme fatale* y al artista en la periferia del sistema pautado por la sociedad burguesa, que ve con recelo las libertades y acciones que buscan contrapuntearla. Quedan ligados, así, en un mismo escenario, bohemios, mujeres fatales, dandis, musas e, incluso, las relativamente pocas mujeres artistas que interesaron a los escritores de la época. Asimismo, como se advierte en los casos de Raphaël de Valentin o de Giorgio Montani, las mujeres con las que interactúan dirigen, más de una vez, el curso del relato.

### Capítulo III Los múltiples rostros del héroe artista

He dejado en claro que mi aproximación al héroe artista y los materiales temáticos que lo constituyen y circundan no establece jerarquías dictadas por un modelo “original” con respecto a ulteriores tratamientos de éste que lo “degraden” o tergiversen. Las obras a las que he dedicado apenas mención, o acaso algunas interpretaciones de corte más o menos superficial, me permiten trazar un marco para el análisis de mis principales objetos de estudio que he elegido ya que concentran las marcas temáticas y estilísticas de las poéticas más importantes del siglo XIX en cuanto al desarrollo del género novela. De tal modo, es posible encontrar en estas obras buena parte de los rostros y diversas construcciones del héroe artista en este periodo de la novelística europea. En ese sentido inauguro este capítulo con el personaje de Balzac, en cuya obra críticos anteriores como Luigi Capuana, György Lukács, Erich Auerbach, o contemporáneos como Franco Moretti, Guido Mazzoni o Mario Lavagetto, han encontrado precisamente un almacén de los principales *topoi* y estructuras que delinean una temporada del ejercicio novelístico.

#### III. 1 *Spleen*, ideal y muerte del poeta Lucien de Rupembré

El poeta Lucien de Rubempré es uno de los personajes más importantes de ese complejo entramado narrativo al que Balzac organizó, en cierto momento, bajo el nombre de *Comédie humaine*.<sup>112</sup> El cerco de vidas noveladas en que aparece por vez primera es *Illusions perdues* (*Scènes de la vie de province*), mientras que *Splendeurs et misères des courtisanes* (*Scènes de la vie parisienne*) sirve para continuar el relato de sus andanzas, las cuales lo llevan a compartir escenario con otro de los seres más conspicuos y profundos de la pluma balzaquiana: Jacques Collin. Asimismo se hacen diversas referencias a Lucien en otros sitios de la *Comédie*, por ejemplo en *Madame Firmiani* (1832 en la *Revue de Paris*). Cabe destacar que *Illusions perdues* y *Splendeurs et misères des courtisanes* son, a su vez, extensas obras en su momento divididas en varias partes y publicadas por separado. En el caso de la novela que me ocupa, estas divisiones ostentan los siguientes títulos: “Les Deux Poètes”, “Un grand homme de province à Paris” y “Les Souffrances de l’inventeur”. Considero importante este

---

<sup>112</sup> Por ejemplo, Luigi Capuana (en el segundo tomo de sus *Studi sulla letteratura contemporanea* publicados en 1882) recuerda este proceso, cuya anécdota retrata a Balzac contando con gran entusiasmo a su hermana, Laure Surville, la genial idea que ronda por su cabeza, es decir, la de una estructura más grande que subsuma sus diversas novelas.

preámbulo a causa del relieve que el autor concedió a diversos elementos paratextuales de su obra.<sup>113</sup>

Para advertir la cuidadosa construcción de uno de los personajes más influyentes de la novelística del siglo XIX, basta con acudir a las primeras líneas del libro, donde resalta la dedicatoria a Victor Hugo. Cuando Cesare Segre discurre sobre la figura del lector menciona al *dedicatorio explícito* y al *lector predilecto*.<sup>114</sup> Acerca del primero opina que su elección es de “naturaleza cortesana” y “oportunista”. Balzac, por su lado, hace hincapié en dos puntos en su dedicatoria: resalta el mérito de Hugo como esa clase de artista que posee el don de la genialidad de forma temprana; busca asimismo que el “nom victorieux” del romántico ayude a que su libro triunfe. Según Jacques Noiray, inicialmente el paratexto sólo aparece en la edición Furne, pero huelga decir que su importancia textual es insoslayable, de modo que se incluyó tanto en la edición de la Bibliothèque de la Pléiade de Gallimard, fijada por Marcel Bouteron, como en la edición del mismo Noiray para Folio classique (también de Gallimard). La dedicatoria es la siguiente:

Vous qui, par le privilège des Raphaël et des Pitt, étiez déjà grand poète à l'âge où les hommes sont encore si petits, vous avez, comme Chateaubriand, comme tous les vrais talents, lutté contre les envieux embusqués derrière les colonnes ou tapis dans les souterrains du journal. Aussi désiré-je que votre nom victorieux aide à la victoire de cette œuvre que je vous dédie, et qui, selon certaines personnes, serait un acte de courage autant qu'une histoire pleine de vérité. Les journalistes n'eussent-ils donc pas appartenu, comme les marquis, les financiers, les médecins et les procureurs, à Molière et à son théâtre? Pourquoi donc *La Comédie humaine*, qui *castigat ridendo mores*, excepterait-elle une puissance, quand la presse parisienne n'en excepte aucune? Je suis heureux, monsieur, de pouvoir me dire ainsi votre sincère admirateur et ami.<sup>115</sup>

Balzac alude a la anécdota según la cual Hugo, con tan solo catorce años, participó en un certamen literario cuyo jurado no creyó que alguien con dicha edad escribiera tales poemas. “Être un Chateaubriand ou rien du tout” fue la respuesta de Hugo ante la situación.

Más allá de opinar sobre algún oportunismo del autor con respecto a un hombre que llegó a admirar y apoyar su trayectoria literaria, creo plausible el que desde aquí Balzac desee

---

<sup>113</sup> Es, por una parte, el más evidente de los ejemplos sobre la relevancia del plano paratextual en Balzac la compleja fragmentación de la *Comédie* en las varias “Scènes” y los diversos “Études”. Asimismo tiene lugar central el famoso “Avant-propos” que detalla las intenciones y la poética del autor.

<sup>114</sup> C. Segre, *op. cit.*.

<sup>115</sup> H. de Balzac, *Illusions perdues*, p. 61.

delinear a su héroe novelesco cuyo talento temprano lo entroncaría con Chateaubriand y con el mismo Hugo. Por otra parte, si Lucien en algún momento se caracteriza por su búsqueda del amparo y la venia de figuras más grandes, con el fin de ver su obra triunfante, no es sino una coincidencia.

*Illusions perdues* es el relato de la afanosa búsqueda del poeta Lucien Chardon por alcanzar la gloria artística en el París del que Émile Zola, Eugène Sue, Charles Baudelaire y el propio Balzac hicieron un mito literario. Lucien es un joven dotado de la sensibilidad y el talento necesarios para gestar obras de altos vuelos, pero, además de estar sumido en una situación social poco halagüeña, también su ubicación geográfica como hombre de provincias, y específicamente de L'Houmeau, región aún más periférica que la de Angoulême donde habita la aristocrática dama Marie-Louise Anaïs de Bargeton, hace que conciba el desarrollo de su obra, y sobre todo su triunfo en el mundo artístico, como algo imposible.

A su rol social va ligada la cuestión de su nombre, pues, aunque herede de éste el genio según Balzac, su padre, un tal Chardon, es un humilde boticario que desarrolló ciertos experimentos, que no llevó a término, para abaratar los precios del papel. Esto se vuelve un estigma para el personaje con fuertes ambiciones de codearse con los entornos aristocráticos, enfatizado por los orígenes de su madre, quien pertenece a una familia con blasones nobiliarios pero que se ve reducida ante los convulsos acontecimientos históricos en la Francia de la época y ejerce el modesto oficio de partera. De allí que el poeta, en la conjunción de un genio heredado por su padre y un apellido aristocrático heredado por su madre, tenga altas expectativas sobre sí mismo y su destino. De tal modo es que comienza a ostentar el nombre de Lucien de Rubempré, aunque el llevarlo de modo “oficial” implique una autorización real que no consigue hasta *Splendeurs et misères des courtisanes*.

De su madre hereda también una considerable apostura que Balzac gusta de resaltar en numerosas ocasiones y que es justo la causa de su primera oportunidad para girar el destino, pues es invitado a casa de Louise de Bargeton a leer su poesía ante la gran sociedad de Angoulême. Louise queda prendada del poeta y deciden escapar juntos a París. De modo paralelo se da otro vínculo, el de Ève Chardon, hermana de Lucien, y David Séchard, quien continúa con las investigaciones del padre de los Chardon.

Apenas un breve tiempo en París, Lucien y su amante se separan y éste queda a su suerte, con unos cuantos francos que David y su familia pudieron darle para ayudar a su subsistencia. Es entonces que, de modo más nítido, se reitera el motivo de las ilusiones perdidas, pues el joven contempla con qué miseria viven grandes artistas y cómo otros, con el fin de obtener alguna influencia y sustento, se vuelven parte del sistema editorial y periodístico de las maneras más ruines. El poeta se verá en la encrucijada de decidir entre ambos caminos, y su naturaleza ávida de placeres, triunfo y esplendor, coadyuvada por su relación con la actriz Coralie, define una elección acomodaticia que le otorga triunfos fugaces, a su vez empañados por una serie de traiciones hacia sus seres más queridos (como la deuda en la que sume a David sin que éste lo sepa) y a sus ideales artísticos, causa final para que determine suicidarse –aunque la muerte sea aplazada por la aparición de Carlos Herrera y ocurra hasta *Splendeurs et misères des courtisanes*–.

### **III. 1. 2 El paradigma ottocentesco y el entorno narrado de Lucien**

La novela comienza con una larga diégesis: antes de que Lucien actúe o siquiera se haga alusión a su persona, se presenta en cambio una extensa descripción de las condiciones en que se desarrollaba la imprenta durante el periodo de la Revolución francesa conocido como *Terreur*, que corre al paralelo de la relación del enriquecimiento de Jérôme-Nicolas Séchard.

Guido Mazzoni, en *Teoria del romanzo*, ha acuñado con notable agudeza el término de *paradigma ottocentesco*, dentro del cual puede ubicarse un inicio como el que se lee en *Illusions perdues*. El marbete de Mazzoni es una tipificación basada en las propuestas de la novela realista que bien puede resumirse en: 1) Su acercamiento a las artes de la esfera pública (la pintura y el teatro). 2) El interés por la narración seria de la existencia cotidiana. 3) La pretensión de ejercer una mimesis “sin distorsiones”. 4) Un tipo de narrador omnisciente que busca asemejarse, en su objetividad, al historiador. Como producto de la conjunción de estos elementos y estrategias es que surge esta particular manera de narrar de la que Balzac se hace referente y que consolida. Mazzoni, en dicho estudio, menciona que trazos como estos, en la lógica de una estética teatral:

servono a ricostruire gli antefatti e a creare ponti fra un episodio drammatico e l'altro, mentre la descrizione dei personaggi e degli sfondi precede e incornicia gli eventi formando come due quinte teatrali: una composta di entità invisibili, di forze storiche,

sociali, psicologiche, economiche; un'altra composta di entità visibili, di oggetti, di ambienti.<sup>116</sup>

Es entonces que la descripción se vuelve un minucioso mecanismo para construir el escenario del héroe. A decir del teórico italiano, existe una fuerte dependencia de los personajes, ya que “esistono in una cultura determinata, in un ambiente, in una rete di forze preindividuali che li condiziona e che li definisce”.<sup>117</sup> Coincido con estas valoraciones pero, con todo, no están aquí solamente desplegadas formas típicas del método realista; hay una importancia doble en las primeras páginas de la novela, pues éstas erigen como un motivo central el *papel* en un sentido básico como materia prístina con la que se hacen los libros y, por ende, la literatura, y polivalente: los distintos tipos de prensas, la imprenta, los impresores, de modo escueto algunas publicaciones... Todos estos elementos gravitan en torno al mencionado motivo, aunque queden tales en un nivel que prácticamente sólo alude a los sistemas de producción. Como se constata al sumergirse en la obra balzaquiana, este material será refinado, en muy diversos sentidos, por David, a causa de sus intereses literarios y sobre todo mediante sus investigaciones, y por Lucien con su ejercicio literario.

### **III. 1. 3 Los dos poetas y la idea del genio**

El dúo de personajes ostenta importancia decisiva en la construcción de la novela: luego de elaborada la teleta teatral que da cuenta de cómo Séchard padre se convirtió en uno de los más prósperos impresores de Angoulême, aparece en escena su hijo David, quien, luego de un pacto leonino con desventaja para él, se hace con el negocio familiar. Es en ese punto donde se presenta finalmente Lucien de Rubempré.

Enfatizo de nuevo la importancia del paratexto de la primera parte del libro –“Les Deux Poètes”–, pues despeja toda duda sobre la naturaleza de David y Lucien. Cuando éstos entran en escena, se detalla la comunión de sus intereses; lo que también da pie a esbozar la concepción del artista según Balzac:

Tous deux, l'esprit gros de plusieurs fortunes, ils possédaient cette haute intelligence qui met l'homme de plain-pied avec toutes les sommités, et se voyaient jetés au fond de la société. Cette injustice du sort fut un nœud puissant. Puis tous deux étaient arrivés

---

<sup>116</sup> G. Mazzoni, , *op. cit.*, p. 258.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 272.

à la poésie par une pente différente. Quoique destiné aux spéculations les plus élevées des sciences naturelles, Lucien se portait avec ardeur vers la gloire littéraire; tandis que David, que son génie méditatif prédisposait à la poésie, inclinait par goût vers les sciences exactes. Cette interposition des rôles engendra comme une fraternité spirituelle.<sup>118</sup>

Como se advierte al explorar el corpus del autor francés, la figura del artífice lo interesó profundamente, de modo que, como lo recuerda Calvo Serraller, en su obra se hallan “hasta media docena de novelas en las que un pintor o un escultor son los protagonistas”.<sup>119</sup> Entre los practicantes de otras disciplinas puede observarse al compositor Paolo Gambara del homónimo *Gambara* (1837 en *Revue et gazette musicale de Paris*), a la creadora musical y literaria Félicité des Touches (*Béatrix* de 1839), al músico Gennaro Conti (también en *Béatrix*; su caracterización es inspirada en Franz Liszt) o al mencionado Raphaël de Valentin –a quien Balzac atribuye intereses literarios, filosóficos, científicos y pseudocientíficos, como el ocultismo. Vale la pena decir que, en ese cruce de talentos e inclinaciones que define a Lucien y a su amigo David, trasluce la idea general del afán creativo que une a los artistas de toda clase con hombres de ciencia y otros tipos de *genio*. En muchas ocasiones la búsqueda de conocimiento imbricada con el deseo de triunfo será el centro de atracción para sus personajes. Aunque son los *Études philosophiques* en donde, con más frecuencia, se presentan estos genios (Louis Lambert, Raphaël de Valentin, Gambara, Frenhofer), en realidad aparecen casi en todas las secciones de la *Comédie*, como es el caso de la novela que nos ocupa, colocada, como advertí, entre las *Scènes de la vie de province*. Sobre el tipo de genio balzaquiano coincido en que:

muchos de sus héroes narrativos se sumergirán –y algunos se perderán– en esa búsqueda titánica del *absoluto* por diversos campos del conocimiento, los cuales vendrán a aunar también en un principio único las diversas capacidades superiores del hombre capaz de acomodar su razonamiento y su empeño a esas dimensiones, en cualquier ámbito de lo humano que de por sí permita la trascendencia o que sea vivido por el personaje desde ese espíritu: el arte en todas sus manifestaciones, la mística o la pura ciencia química, según lo que requiera la trama concreta de cada relato.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> H. de Balzac, *op. cit.* pp. 87-88.

<sup>119</sup> F. Calvo Serraller, *op. cit.* p. 58.

<sup>120</sup> Susana Cantero, “Introducción” a H. de Balzac, *Cuentos filosóficos*, p. 25.

Además de que Balzac insiste en los múltiples visajes del acto creativo, pues para él tanto el artista como el científico se cubren con el manto del creador, incluso algunas actividades poco honrosas llegan a ser consideradas no exentas de un cariz genial y hasta artístico, como trasluce en el personaje de Jacques Collin, a quien el narrador llama “Napoleón de los ladrones”. No es casual el uso de tal metáfora basada en una antonomasia vossianica, sobre todo cuando se piensa que el emperador francés fue una de las personalidades más admiradas por Balzac. En *Le Père Goriot*, durante un emblemático diálogo, Collin dice a Rastignac: “Je suis un grand poète. Mes poésies, je ne les écris pas: elles consistent en actions et en sentiments”.<sup>121</sup>

### III. 1. 4 Interacciones de Lucien: el amor, la amistad, el cenáculo

Según Mazzoni, uno de los rasgos de la novela realista –especialmente aquella de la primera mitad del siglo XIX– es plantear que los actos importantes de la vida del personaje tienen un carácter intersubjetivo.<sup>122</sup> Esto tiene relación directa con la cercanía del discurso novelístico y las formas teatrales, de modo que la diégesis construye la atmósfera de la novela pero es la mimesis donde se concentran los núcleos del relato y los giros que definen la existencia narrada. Por ejemplo, en los inicios del libro, uno de los diálogos fundamentales es el que muestra el ardor con que Lucien y su amigo conversan sobre André Chénier:

–Lucien, sais-tu ce que je viens de recevoir de Paris? dit l’imprimeur en tirant de sa poche un petit volume in-18. Écoute!

David lut, comme savent lire les poètes, l’idylle d’André de Chénier intitulée *Nèère*, puis celle du *Jeune Malade*, puis l’élégie sur le suicide, celle dans le goût ancien, et les deux derniers iambes.

–Voilà donc ce qu’est André de Chénier! s’écria Lucien à plusieurs reprises. Il est désespérant, répétait-il pour la troisième fois quand David, trop ému pour continuer, lui laissa prendre le volume. –Un poète retrouvé par un poète! dit-il en voyant la signature de la préface. –Après avoir produit ce volume, reprit David, Chénier croyait n’avoir rien fait qui fût digne d’être publié.

Lucien lut à son tour l’épique morceau de *l’Aveugle* et plusieurs élégies.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> H. de Balzac, *Le Père Goriot*, p. 131.

<sup>122</sup> “Ora: il paradigma ottocentesco si incentra sull’accadere presente e intersoggettivo, proprio come il teatro. L’essenziale riguarda i rapporti pubblici fra le persone e si compone di entità massicce, visibili e udibili: scene, azioni, gesti, discorsi”. G. Mazzoni, *op. cit.* p. 260.

<sup>123</sup> H. de Balzac, *op. cit.* p. 94.

El pasaje perfila los acontecimientos de la tertulia en casa de Louise de Bargeton, donde el poeta se enfrenta por primera vez al gran mundo. Del mismo modo habrá de constatar la escasez de miras literarias que a veces allí ocurre, en oposición a los momentos de alto intercambio intelectual de Lucien con su humilde pero noble e inteligente amigo David: esta situación volverá a ser desarrollada cuando se introduzca al cenáculo de Daniel d'Arthez, durante la segunda parte de la novela, en el que se reúnen notables practicantes de diversas disciplinas que sobreponen su ejercicio intelectual a los triunfos sociales y económicos.

Como referí en el apartado sobre la ciudad, dicho escenario complejiza la forma en que los personajes se vinculan y, retomando las palabras de Moretti, es visible de nueva cuenta esa “gigantesca ruleta” que sirve para conjurar azarosos encuentros y *colpi di scena*<sup>124</sup> de carácter definitorio. En ese sentido, Lucien une sus ambiciones de triunfo artístico y sus esperanzas amorosas al huir a París con Louise de Bargeton. Ocurre entonces el gran revés en sus relaciones con la dama de Angoulême, ya que, casi recién llegados a la urbe, un encuentro con la marquesa Jeanne-Clémentine-Athénaïs d'Espard –prima de Louise– y los petimetres más conspicuos del París de la *Comédie*, da oportunidad a que Louise, con ciertos comentarios insidiosos de Sixte du Châtelet rondando en su cabeza, note lo poco distinguido que se muestra el joven poeta en comparación con Eugène de Rastignac, Félix-de Vandenesse y los otros elegantes que allí confluyen.

Se perfila así un motivo y, con él, un proceso, que Theodor Adorno asocia a la estructura general del libro: “La desilusión, que dio nombre a una de sus más grandes novelas y a un género literario, es la experiencia de la falta de coincidencia entre los hombres y su función social”.<sup>125</sup> Esto tendrá eco en múltiples puntos de la andanza del poeta, aunque inmediatamente después de su ruptura amorosa parezca encontrar consuelo, debido justo a ese azar que auspicia lo contingente, con un grupo de artistas e intelectuales a quienes poco

---

<sup>124</sup> Aquí sigo a Mazzoni cuando funde opiniones de Barthes, Chatman y Moretti para explicar la relación entre los elementos estructurantes del relato –merced a la capacidad del autor de dirigir las tramas– y aquéllos periféricos: “Riprendendo e sviluppando una riflessione di Barthes, Seymour Chatman scompone le trame in “nuclei” o “nòccioli” (*kernels*) e “satelliti” (*satellites*): i primi indicano le svolte del destino, i cambiamenti che instradano la trama in una certa direzione; i secondi sono gli episodi di contorno che arricchiscono la vicenda senza modificarne il corso. Mentre il *romance* d'avventura è costituito quasi esclusivamente di nuclei (i “colpi di scena”), il romanzo realistico ottocentesco moltiplica i satelliti, il secondo piano, i “riempitivi”. Sullo sfondo finiscono sia le presentazioni delle due quinte in mezzo alle quali si muove l'azione in primo piano, sia le deviazioni rispetto alla storia principale”. G. Mazzoni, *op. cit.* p. 262.

<sup>125</sup> Theodor Adorno, *Notas sobre literatura*, p. 137.

importa su pobreza, el poco lujo con que vive o su condición de desconocido en la escena artística del París balzaquiano.

Gracias a la recomendación de la marquesa d'Espard, Melchior de Canalis, uno de los poetas más ilustres de la época (en el entorno narrado), promete aconsejar a Lucien y promover su carrera literaria: sin embargo, ostenta esta protección solamente por compromiso y deferencia a la marquesa. En cambio, en un pasaje inmediatamente sucesivo a aquél en que constata las dificultades del mundo editorial, Lucien entabla conversación con un personaje a quien vislumbra como “frère de misère et d'espérance”, seguramente porque se cruza con él de forma recurrente tanto en la biblioteca como en el humilde restaurant Flicoteaux. Daniel d'Arthez congenia con la idea que Lucien se hace de él, pero resulta, sobre todo, el mejor mentor que el joven de Angoulême podría encontrar, como se revela en la comprensión y honestidad con la que le habla, y especialmente por la parábola que le refiere sobre la disciplina del artista aun en su primera charla y cuya sentencia final es la siguiente: “La patience est, en effet, ce qui, chez l'homme, ressemble le plus au procédé que la nature emploie dans ses créations. Qu'est-ce que l'Art, monsieur? c'est la Nature concentrée”.<sup>126</sup>

A razón del encuentro, el poeta toma parte en el cenáculo de Quatre-Vents, cuya cabeza era el genio por excelencia de la *Comédie*, Louis Lambert (personaje al que Balzac dio más trazas autobiográficas de entre todas sus creaciones), quien huyó de París, como lo hará tiempo después Lucien. Allí encontrará un círculo de intelectuales como aquéllos en los que Charles Nodier se inspiró para fundar el suyo. El diálogo con los miembros del cenáculo forma al héroe y la disciplina que con ellos aprende y ejercita parece templar su carácter; empero, tanto su natural inclinación al lujo como su implacable búsqueda de esplendor, terminan por clausurar ese ciclo y lo lanzan al periodismo mercenario y al arribismo. Al inicio de la novela, el narrador habla de este cariz originario como parte de la descripción del personaje, aunque también es cierto que coadyuvan las circunstancias familiares: unas altas expectativas malogradas ante el deceso del padre y la devoción que le profesan madre y hermana, quienes prácticamente viven y trabajan para él.

---

<sup>126</sup> H. de Balzac, *op. cit.*, p. 295.

### III. 1. 5 El sistema editorial de París y las ilusiones perdidas

La ruleta del encuentro fortuito gira una vez más y Lucien conoce a Étienne Lousteau, un joven que llegó como él a París con altos sueños y aspiraciones, pero es seducido finalmente por el camino fácil que supone el periodismo en el entorno que Balzac retrata magistralmente. D'Arthez, quien ha advertido el tipo de carácter del poeta, queda hondamente preocupado por sus nuevas amistades: “À son retour, Lucien vit, dans le coin du restaurant, Daniel tristement accoudé qui le regarda mélancoliquement; mais, dévoré par la misère et poussé par l'ambition, il feignit de ne pas voir son frère du Cénacle, et suivit Lousteau”.<sup>127</sup>

Gracias a Lousteau, el héroe se entera del sistema editorial y periodístico que rige París; de la *claque* y de los boletos con que las compañías teatrales retribuyen un comentario elogioso; del temor que puede infundir un crítico entre autores y editores (observa de primera mano, con bastante indignación, cómo Raoul Nathan, a quien tiene por gran novelista, se postra ante Émile Blondet); del modo en que la pluma es una espada al servicio del mejor postor. “A l'aspect d'un poète éminent y prostituant la muse à un journaliste, y humiliant l'Art, comme la Femme était humiliée, prostituée sous ces galeries ignobles, le grand homme de province recevait des enseignements terribles. L'argent! était le mot de toute énigme”.<sup>128</sup> Es éste el aprendizaje que extrae el joven, y lo cierto es que, con todo, ingresa al periodismo y resulta bastante hábil para ello. Queda cada vez más deslumbrado por la cantidad de celebridades que conoce y su imaginación mayormente seducida por las posibilidades que vislumbra. Ya comprendidos los alcances y mecanismos de este periodismo, ve incluso una oportunidad de revancha frente al desaire de Louise y contra Châtelet. Se codea con algunos de los hombres que antes lo habían desdeñado, o cuando menos no sabían de su existencia, pero sobre todo halla a la actriz Coralie, personaje definitorio en su destino.

El primer encuentro entre Lucien y Coralie ocurre justo en el teatro, espacio que representa ese mundo ideal de las personalidades artísticas que hace tan poco parecía inalcanzable al poeta. Como diría D'Annunzio: “Quando tutto il teatro risuona di applausi e fiammeggia di desiderii, quegli che solo riceve lo sguardo e il sorriso della diva si sente inebriare dall'orgoglio come da una tazza di vino troppo forte e smarrisce la ragione”.<sup>129</sup> Desde un inicio la actriz queda prendada de Lucien, aunque Lousteau devela de nueva cuenta

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 326.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 361.

<sup>129</sup> G. D'Annunzio, *Pagine disperse. Cronache mondane*, p. 363.

las oscuras fuerzas que allí imperan y han obligado a Coralie a ser amante del acaudalado Camusot, patrocinador de su carrera. Surge en el ánimo del poeta un cálculo similar al que Louise de Bargeton hiciera con respecto a él; aunque en los pensamientos de Lucien se despliegue una dicotomía que opone el amor poético y puro que concedía a la dama de provincia con la desbordada pasión sensual que experimenta por Coralie. De tal suerte, estos amores quedan pautados por el motivo de la mujer frágil y la *femme fatale*. Se supone que la última, como sugiere Mario Praz en diversas ejemplificaciones, se caracteriza por suscitar “la violencia della passione che fa perdere all’uomo ogni riguardo per la propria posizione sociale”.<sup>130</sup> Aunque en ese punto Lucien no tenga posición alguna por perder, en su momento será él quien desdeñe a Louise en favor de la actriz, lo que causará la furia y las maquinaciones de ésta, las cuales hundirán al poeta en su momento de mayor influencia. Ocurre además una inversión de roles, o, mejor dicho, un esclarecimiento de los mismos: Lucien comprende que Coralie, a quien en un inicio tomaría por una *femme fatale* al conocerla en el teatro, en realidad le profesa un amor a toda prueba en contraste con Louise, quien no duda en abandonarlo una vez y después arruinarlo, en apariencia, definitivamente, con las maquinaciones que hacen al poeta cambiar de bando como periodista.

Cabe destacar que la exitosa época de Lucien como temido periodista –ya en posición de gestionar la publicación de sus obras en términos muy distintos– compagina con el momento en que se vuelve de los más elegantes del París artístico y uno de los dandis más reconocidos: “Lucien eut alors des cannes merveilleuses, une charmante lorgnette, des boutons en diamants, des anneaux pour ses cravates du matin, des bagues à la chevalière, enfin des gilets mirifiques en assez grand nombre pour pouvoir assortir les couleurs de sa mise. Il passa bientôt dandy”.<sup>131</sup> Es precisamente cuando Louise contempla la transformación del poeta provinciano en uno de los *lions* más admirados, una pluma influyente, y amante de una de las más bellas actrices del teatro, que siente el deseo de retomar su vínculo con él. Lucien consigue su revancha, así sea brevemente, y satisface sus inclinaciones de admiración y elegancia:

Ainsi Lucien reparut triomphant là où, quelques mois auparavant, il était lourdement tombé. Il se produisit au foyer donnant le bras à Merlin et à Blondet, regardant en face

---

<sup>130</sup> M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, p. 172.

<sup>131</sup> *Ibidem*, pp. 499-500.

les dandys qui naguère l'avaient mystifié. Il tenait Châtelet sous ses pieds! De Marsay, Vandenesse, Manerville, les lions de cette époque, échangèrent alors quelques airs insolents avec lui. Certes, il avait été question du beau, de l'élégant Lucien dans la loge de madame d'Espard, où Rastignac fit une longue visite, car la marquise et madame de Bargeton lorgnèrent Coralie.<sup>132</sup>

Sin embargo, al volver a la dualidad que une a los dos creadores de la primera parte, Lucien traiciona a David no solamente con la letra que lo sume en una deuda insalvable y pone en riesgo toda la investigación con la que lograría abaratar el papel e, incluso, revolucionar la imprenta; la deslealtad es también a las ilusiones artísticas que compartían ambos jóvenes y de las que Lucien se hizo depositario, pues, aunque también dotado de talento literario, David trunca ese camino y opta por la vida conyugal con la hermana del poeta y por la investigación científica que tiene como fin primordial mejorar la vida de la familia Chardon.

### **III. 1. 6 Las creaciones de Lucien y su función como artífice**

Ciertamente, los intentos por *refinar el papel* por medio de la escritura son frustrados ya que, ocupado en el periodismo arribista, Lucien apenas piensa en la literatura, y en última instancia es incapaz de perseguir sus metas verdaderas. En la estructura general de la *Comédie*, basada en un sistema de personajes-fuerza en tensión, en lo que Italo Calvino considera una “vera città-giungla” donde “ogni azione ed ogni esplosione di sentimenti paiono risolversi in una prova di salute o di robustezza”,<sup>133</sup> se intuye la caída en el abismo para el héroe, al carecer de aptitudes para superar la prueba. En este caso el revés está cifrado en la huida de Lucien de París y la decisión de suicidarse, aunque esto se postergue al final de la novela con la aparición del supuesto eclesiástico español Carlos Herrera, quien no es otro que Jacques Collin. Ese cierre no definitivo da pie a una extensión de la andanza narrada del poeta –como le ocurrió también a Raphaël de Valentin al inicio de *La Peau de chagrin*–, que anuncia *Splendeurs et misères des courtisanes*.

Dirá Alberto Vital que: “Los personajes son energía, como las personas [...]. Cuando la energía creadora es fuerte y expansiva, el personaje no se agota en el libro original. Tira sus paredes, como muchas personas”.<sup>134</sup> Están aquí concentrados diversos aspectos que me interesan. En primer término se halla esa vinculación entre persona y personaje que Vital

---

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 470.

<sup>133</sup> Italo Calvino, *Una pietra sopra*, p. 31.

<sup>134</sup> Alberto Vital, *Palabra clave. Géneros inesperados y personajes esenciales de la literatura*, p. 195.

toma como uno de los ejes centrales de su argumentación, y que en el caso de Balzac, y particularmente con aquél de Lucien, permite hablar de esa naturaleza vívida que tanto impresionara a Oscar Wilde, al grado de afirmar que el día más triste de su vida fue cuando leyó el pasaje del suicidio de Lucien.<sup>135</sup> Asimismo, el problema que el crítico mexicano expone, así sea de modo oblicuo, es precisamente uno de los puntos a los que he intentado dar mayor relieve a lo largo de esta investigación: la fuerza de ciertos héroes capaces de trazar una estela indisoluble en relación con una sucesión de rasgos y eventos narrativos que ubico bajo el marbete de *instancia temática*.

Por lo demás, aun con la ambigüedad que supone la debilidad del personaje en el sistema trazado por un lado y la continuación de su existencia narrada por otro, debe reconocerse su función central, ya que justo un personaje como él, ubicado en un rol protagónico pero sin la fuerza necesaria para luchar por sus ambiciones y afectos auténticos, es susceptible de volverse una especie de casilla vacía en la que otras fuerzas pueden desplegar su potencia y detonar otros momentos narrativos, como en su relación con Jacques Collin, personaje que, justo debido a una enorme fuerza y un talento que Balzac menciona tantas veces, mueve los hilos de numerosos acontecimientos no sólo durante *Splendeurs et misères des courtisanes* sino en diversos momentos y obras del corpus balzaquiano. En resumen, Lucien es un lugar narrativo donde se atisban los destinos posibles inherentes al relato.

En última instancia, debe destacarse que Lucien de Rubempré es un personaje al que su autor asigna la tarea de abordar algunas de sus preocupaciones estéticas, rol fundamental cuando se tiene en cuenta el proceso de legitimización del arte novelístico que tanto importó a Balzac y a otros autores de la época. Es por ello que un motivo central de la novela está en la producción artística de Lucien, que se muestra de modos distintos y permite hacer diversas conjeturas y recabar valiosas pistas. Son dos las obras de la pluma del personaje de las que se tiene noticia: *L'Archer de Charles IX* y *Les Marguerites* (al margen de su producción periodística). La primera es una novela de corte histórico que, según algunos comentarios – en particular la opinión del editor Doguereau, quien se refiere al joven como un Walter Scott en potencia –, sigue la línea del modelo narrativo que el propio Balzac afianzó y que se volvió

---

<sup>135</sup> Lo menciona Wilde en *The Decay of Lying* (1981) y es recordado por Mario Lavagetto en *Freud la letteratura ed altro*.

divisa de la novela del siglo XIX. La segunda, una colección de sonetos, es quizá la más apreciada por el héroe y aquella que muestra a Étienne Lousteau, quien no tiene duda de su talento (como tampoco d'Arthez), de tal suerte que algunos de los sonetos que la conforman tienen presencia efectiva en el libro, a diferencia de la novela (más allá de las razones obvias que hay para ello).<sup>136</sup> En todo caso es claro que Balzac atribuye un mayor peso a la actividad poética del personaje por encima de su labor narrativa –no es gratuito el que narrador y personajes se refieren muchas veces a Lucien simplemente como “el poeta”–. Acerca de lo polivalente de la instancia temática de arte y artista, cabe decir que la producción de Lucien evidencia asimismo el fluctuar de la estética balzaquiana entre romanticismo y realismo o, de seguir a Pierre Laubriet, quien ve a Balzac como un adelantado, que logra “depasser le réalisme pour aller au symbolisme, ou plutôt à être tout ensemble réaliste et symboliste”.<sup>137</sup>

En último término, el destino del personaje está dictado por el asunto artístico ya que su verdadero fracaso resulta no poder influir en el mundo por medio de su obra; por el contrario son las fuerzas externas las que imprimen su potencia en él y dictan su actuar y, peor aún, su escritura, como puede verse en su ejercicio periodístico, comprometido siempre con causas ajenas. En oposición, están la transmutación de la vida que se ensaya en *La Peau de chagrin* a partir de la *Théorie de la volonté* del protagonista, así como las obras y las maneras en que Alejandro Miquis y Andrea Sperelli encarnan el tema del artista y que a continuación analizo.

### **III. 2 El drama vívido de Alejandro Miquis y Felipe Centeno**

*El doctor Centeno* de Pérez Galdós comienza con la presentación del niño Felipe Centeno que ha llegado a Madrid desde el ficticio pueblo de Socartes con la intención de convertirse en médico. En estado de miseria y vagabundeo, conoce al estudiante y dramaturgo Alejandro Miquis en la cuesta del Observatorio y éste lo auxilia dándole su capa para que se proteja del frío y lo invita a una cena; posteriormente le consigue una colocación al servicio del capellán Pedro Polo quien, a cambio de su trabajo, lo admite como estudiante en el establecimiento educativo que dirige. El relato de esta estadía ocupa casi toda la primera parte de la novela,

---

<sup>136</sup> Es significativo que el autor asignara la escritura de los sonetos a Charles Lassailly pero, sobre todo, en el caso de “La tulipe” –entre los poemas de Lucien el preferido por Daniel d'Arthez–, a Théophile Gautier, quien, como es sabido, fue nombrado por Baudelaire como el “parfait magicien ès lettres françaises” y era amigo, a la vez que pupilo, de Balzac.

<sup>137</sup> Pierre Laubriet, *L'intelligence de l'art chez Balzac: d'une esthétique balzacienne*, p. 301.

pero cuando el niño es echado por Polo, a causa de cierto altercado pero sobre todo como resultado de su incompatibilidad con el tipo de enseñanza del religioso, vuelve Miquis a la escena para convertirse nuevamente en benefactor de Felipe y esta vez es él quien lo toma como criado. Con el dramaturgo, Felipe vive un aprendizaje de muy diversa índole que le permite hasta gestar cierto impulso estético a causa de su fuerte nexo empático con él. Para que esto ocurra, una inesperada y fugaz fortuna cae en manos del dramaturgo quien, por ello mismo, se permite dar ocupación y hospedaje a Centeno. El relato de cómo dilapida el joven escritor aquella suma de dinero, a la par del esclarecimiento de sus concepciones y procesos artísticos, ocupa el resto de la novela. Allí se revela la vinculación que el artífice tiene con su obra y que está dictada por el motivo de intentar fundir vida y obra; es así que Miquis no sólo se identifica con el héroe de su drama, del mismo modo ve a Felipe y a su amante, la Carniola (de quien se tiene noticia sólo hasta que el dramaturgo ha derribado el muro que separa realidad y ficción), como personajes del mismo. Durante dicho pasaje de bohemia y fiebre creativa se consolida una entrañable amistad entre Miquis y su protegido, quien funge como una suerte de escudero en las últimas aventuras del quijotesco artífice. En el marco de esa bohemia, el primero acomete una praxis artística y experiencial que lo conduce a la muerte mientras el segundo recibe una pedagogía que, presumiblemente y a diferencia de aquélla que obtiene con las lecciones del capellán, le permite labrarse un futuro.

### **III. 2. 1 La superposición de géneros y tramas**

En la novela confluyen ciertas problemáticas que adquieren nuevos significados cuando se considera con respecto al marbete genérico de *Künstlerroman*. Pérez Galdós ejercita en este libro el ensamble de diversas tipologías textuales (como la novela de folletín y el diálogo teatral), que se conjuga con una fluctuación a través de estéticas varias; esto podría verse como un rasgo del efervescente *fin de siècle* que antecede a las vanguardias, y en el que no es difícil encontrar una mixtura de estrategias realistas, románticas y decadentistas. En el caso de este trabajo galdosiano es preponderante la perspectiva del realismo finisecular que retrata, con cierta distancia, un Madrid romántico del que el propio autor participó durante sus primeros años en la capital española. Es en tal escenario donde se relatan las andanzas del dramaturgo Alejandro Miquis y su protegido Felipe Centeno.

Miquis es un joven cuyos orígenes están en La Mancha pero que se encuentra instalado en Madrid con la finalidad de estudiar leyes. Tal destino le es asignado por su familia en vista de una sorprendente erudición para su edad, que hace se espere el más promisorio de los futuros para él. “Desde la infancia se había distinguido por su precocidad. Era un niño de estos que son la admiración del pueblo en que nacieron, del cura, del médico y del boticario. A los cuatro años sabía leer, a los seis hacía prosa, a los siete versos, a los diez entendía de Calderón, Balzac, Víctor Hugo, Schiller, y conocía los nombres de infinitas celebridades”.<sup>138</sup> Además de estos comentarios elogiosos de parte del narrador, líneas antes se presenta el retrato del joven en términos fisiológicos y casi en clave naturalista (aunque no se trate de una novela que pertenezca al género, Galdós coquetea con éste en muchas ocasiones), de modo que a sus dotes intelectuales se aúna la enfermiza y “raqúitica” estampa que parece vaticinar las desventuras del dramaturgo, de quien se dice era “quizás loco, quizás poeta”. Con respecto a Felipe, ya desde su aparición y el relato de su primera y simbólica caída cerca del Observatorio es descrito como un héroe chiquito, desvalido y con el peor de los atavíos imaginables.

El protagonismo de uno u otro personaje ha sido objeto de numerosas especulaciones y no es mi intención intentar esclarecerlas. En todo caso, aunque me centro en la figura del dramaturgo, el papel del niño, y sobre todo su interacción con Miquis, me sirve para apoyar y ampliar la reflexión sobre su función artística. Acerca de los roles de estos personajes y las tramas que van ligadas a ellos me parece atinada la opinión de José Carlos Mainer (citado por Isabel Román Román):

la novela se construye con la superposición de tres tramas, en las cuales habría un protagonismo claro del niño en la primera, siendo en las otras más bien testigo y punto de vista para el relato. La primera trama sería en efecto la novela de Felipe Centeno en Madrid y en la escuela de Polo, vinculada al impulso picaresco y a novelas como *Oliver Twist* y *David Copperfield* de Dickens; la segunda sería el “relato potencial” que en la segunda parte de la novela se vertebra “en torno a la pasión y muerte de Miquis”, relacionada con la llamada “novela de artistas” que en Francia dio varias novelas sobre personajes pintores. Por último, la tercera trama sería el esbozo de la historia de Polo y Amparo Sánchez Emperador.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Benito Pérez Galdós, *El doctor Centeno*, p. 321.

<sup>139</sup> Isabel Román Román, “Introducción” a B. Pérez Galdós, *El doctor Centeno*, p. 18.

El actuar del niño, siempre inclinado a los devaneos de la imaginación creadora y hacia una particular búsqueda del saber, constituye también un contrapunto a las actividades monótonas y enajenantes del ambiente burgués en coincidencia con la figura que me ocupa. Aunque Centeno tenga la intención de cursar estudios en medicina, la aventura con su amo y amigo le permite enterarse sobre los pormenores del ejercicio artístico, al grado de que, en cierto momento, se ve seducido por la idea de él mismo componer literatura. De igual forma, se convierte en gran admirador de Miquis y puede decirse que idolatra su creación: *El Grande Osuna*.

### **III. 2. 2 El dramaturgo y su escudero**

Cabe tener en cuenta la naturaleza del fundamental vínculo que une a estos personajes. Coincido con el juicio de Cristina Múgica, quien define el rol de Felipe como *therapon* que acompaña al dramaturgo en su pasión y enfermedad, sea ésta la fiebre creativa o acaso la neurosis, asociada de modo indisoluble a su pieza teatral. La composición de Miquis será recibida por Centeno de forma muy especial, pues el carácter soñador, curioso e imaginativo que referí lo hace capaz de diluir las barreras que separan arte y vida; al mismo tiempo, posibilita salvar la lejanía que presumiblemente media entre su sensibilidad y la de su amigo: “Al perder la distancia que separa al lector o espectador de la obra de ficción, Centeno concibe la literatura como representación de una verdad, la de su autor, y es esta posición la que le permite tener un contacto empático con Alejandro Miquis a partir del drama del último”.<sup>140</sup>

Aun dotado desde un inicio de tal naturaleza que lo hace compatible con Miquis, Felipe vive un aprendizaje que acentúa su tendencia creativa y que se cristaliza en la identificación con su mentor, con la obra de éste y en el deseo de la escritura. Mario Lavagetto dedica numerosas páginas al asunto de la experiencia estética y el modo en el que, en ocasiones ante ésta, el espectador o el lector llegan a un grado superlativo de identificación con la obra, y en particular con los personajes:

Lo spettatore di teatro: seduto in platea, assiste a una rappresentazione che fa scorrere sotto i suoi occhi le vicende di Edipo o di Amleto, di Lear o di Faust, o di mille altri

---

<sup>140</sup> Cristina Múgica, *Escritura y locura en tres novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós: El doctor Centeno, La desheredada y Fortunata y Jacinta*, p. 149.

personaggi segnati da un grande destino. Si identifica con loro, dice Freud: senza esporlo a rischi, i grandi personaggi gli mettono a disposizione una identità e parole che nella vita quotidiana non si fanno, o non si possono, pronunciare.<sup>141</sup>

Por un lado, el creador del drama, Alejandro Miquis, deja de distinguir la diferencia entre los pasajes de su obra y su propio existir, mientras que Felipe, gracias a ese proceso empático referido por Múgica, cree también formar parte del entorno heroico de *El Grande Osuna*. Si en un principio el niño ha buscado actuar como una especie de gran señor,<sup>142</sup> ahora pretende acceder a los destinos gloriosos de los héroes literarios. En ello influye paralelamente su deseo de dislocar una realidad pautada por los tintes grises de lo cotidiano y de dar rienda suelta a un ejercicio creativo e imaginativo contrapuesto en todo a la estéril educación recibida con Polo al inicio del libro.

De tono irónico resultan los paratextos de la parte primera de la novela: “Introducción a la Pedagogía” y “Pedagogía”, ya que hacen alusión a la particular enseñanza que el niño adquiere con el capellán Pedro Polo y Cortés, un hombre al que se sugiere nacido para la acción pero orillado a tomar los hábitos y dar lecciones en un establecimiento a espaldas de cierto convento.

Aunque el propósito que Felipe tiene de convertirse en médico parece tomar buen rumbo cuando Polo lo admite como criado y le da tanto techo como clases, la educación que el religioso propone es opuesta a la naturaleza del niño y es, en general, un modelo anquilosado al que el narrador critica con dureza numerosas ocasiones:

La clase duraba horas y más horas. Era aquello la vida perdurable, un lapso secular, sueño del tiempo y embriaguez de las horas. Nunca se vio más antipática pesadilla, formada de horripilantes aberraciones de Aritmética, Gramática o Historia sagrada, de números ensartados, de cláusulas rotas [...]. Era una rueda de tormento, máquina cruelísima, en la cual los bárbaros artífices arrancaban con tenazas una idea del cerebro,

---

<sup>141</sup> Mario Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, p. 287.

<sup>142</sup> Sobre este asunto, resulta claro el uso del lenguaje que utiliza el personaje, quien lo trastoca en un intento por imitar las maneras de los “grandes señores” a los que pretende asemejarse. Del mismo modo sirve de muestra el inicio de la novela y su “enfrentamiento” con un cigarro, que adquiere denominación de monstruo: “Después de comer como los señores, piensa mi hombre que fumarse ricamente un puro es cosa también muy conforme con el señorío. ¡Lástima no tener fósforos de *velita* para echar al viento la llama y encender, a estilo de caballero, en el hueco de la mano! El héroe coge el cigarro, lo examina sonriendo, le da vueltas, observa la rígida consistencia de las venas de su capa, admira su dureza, el color verdoso de la retorcida yerba, toda llena de ráfagas negras y de costurones y cicatrices como piel de veterano. Parece, por todas partes, un pedazo de cobre oxidado, y por partes longaniza hecha con distintas sustancias y despojos vegetales. ¡Y cómo pesa! El héroe lo balancea en la mano. Es soberbia pieza de a tres... ¡Fuego!”. B. Pérez Galdós, *op. cit.*, pp. 108-109.

sujeto con cien tornillos, y metían otra a martillazos y estiraban conceptos e incrustaban reglas, todo con violencia, con golpe, espasmo y rechinar de dientes por una y otra parte.<sup>143</sup>

Este sistema, aparte de basarse en una inútil acumulación de datos que no incluye jamás la reflexión sobre los mismos (pues Polo con frecuencia recita cosas que él mismo acaba de memorizar), se acompaña de una fuerte carga de violencia física y psicológica. Según el narrador la violencia es uno de los ejes rectores del modelo educativo que sigue el eclesiástico. Es de este modo que a la completa incompatibilidad del niño con las lecciones que allí recibe se unen los golpes y el escarnio frente a los compañeros. Es significativo el que José Ido, ayudante de Polo, al conocer la intención de Felipe de ser médico, le otorgue el malicioso epíteto de Doctor Centeno para mofarse de su poca pericia en las lecciones.

### **III. 2. 3 Imaginación y fantasía creativa**

El único espacio para que Felipe explote su facultad imaginativa está en el juego. Sobre ello, es también significativo el fragmento donde sustrae una cabeza de toro, que formaba parte de una escultura de San Lucas, a fin de llevar al límite la verosimilitud de su ejercicio lúdico durante una corrida. Aunque el personaje reflexiona sobre las posibles consecuencias de su actuar, vence en él el impulso de aventura y su fantasía:

El alma de Felipe despedía centelleos de esperanza, de temor, de miedo, de alegría. Andaba por la casa afanadísimo, desplegando una actividad febril para desempeñar en poco tiempo todos los servicios que le correspondían aquella tarde. Había formado propósito de escaparse si no le dejaban salir. Estaba frenético. Su anhelo era más fuerte que su conciencia.<sup>144</sup>

Felipe termina reprendido por un guarda a causa del zafarrancho que hace con sus amigos y su cabeza de toro en el pretendido redondel. Es llevado ante su maestro, quien lo echa de casa por el incidente y al enterarse de otras efigies santas que había roto en sus juegos.

Dicho pasaje prefigura los acontecimientos que experimentará al lado de Miquis; es una suerte de antesala para su andanza bohemia que ha de convertirse propiamente en fantaseo (*phantasieren*) en forma similar a como Freud utiliza el término en “El creador

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 220.

literario y el fantaseo” (1907), es decir, como una disolución de las barreras entre juego y realidad.<sup>145</sup>

Centeno vive una nueva aventura al hallarse de improvisto a la intemperie, así que busca a su primer benefactor: el dramaturgo Miquis. Con tal propósito, sube la cuesta del Observatorio todos los días, pero antes de hallarlo sufre penosos acontecimientos en los barrios más sórdidos de Madrid, estádía que es abordada mediante un mecanismo discursivo de preguntas retóricas basadas en la *reticentia*. Para ello Galdós utiliza fórmulas retóricas como la siguiente:

¿Quién le seguirá por esta zona, a donde llegan arrastrados todos los despojos de la eliminación social en uno y otro orden? ¿Quién le seguirá a las casas de dormir, a las compañías del rastro, a los bodegones, a las tabernas, a los tejares y chozas de la Arganzuela y las Yeserías, a la vagancia, a las rondas del Sur, inundadas de estiércol, miseria y malicia? La historia del héroe ofrece aquí un gran vacío que es como reticencia hecha en lo mejor de una confesión.<sup>146</sup>

El asunto resulta de interés por varias cuestiones. En primer término, cabe asentar que un narrador naturalista se habría solazado en el recuento de los días más viles y apurados de Felipe, pero el discurso galdosiano permanece en una tensión estética que le deja, como se apuntó, lindar con el naturalismo –a veces con intención irónica y de distanciamiento– y lanzar pinceladas románticas sobre un lienzo donde predominan los colores realistas. Asimismo destaca la cuestión del espacio narrativo, pues este periplo se mantiene oculto al lector de modo análogo a como ocurre con el primer viaje del niño, que lo trajo desde su pueblo hasta Madrid. Tal parece que sólo interesan al narrador ciertos *cuadros* de la ciudad: las pensiones de estudiantes, los cafés, las casas de comida, ciertas calles... Y menos le preocupa relatar los caminos de provincia que eran tan usuales en la picaresca –con lo que parece más claro que Centeno no es un pícaro–.

En todo caso, es éste uno de los *colpi de scena* de mayor peso en la novela, pues el revés que supone la expulsión de la casa de Polo ocurre debido a la tendencia soñadora, imaginativa –incluso creativa– del niño y lo arroja a esa vagancia pero también le abre las puertas a una breve bonanza y a una posterior bohemia al lado del artista, que resulta, sobre

---

<sup>145</sup> Sobre este proceso abunda Freud en “El creador literario y el fantaseo” (1907) contenido en Sigmund Freud, “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jansen y otras obras” en *Obras completas*, t. IX.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 243.

todo, una nueva *pedagogía*. En esa línea, cabe decir que el paratexto abandona esa marca y se reformula en “Quiromancia”, a modo de alusión a las circunstancias que traerán breve y trágica fortuna a Miquis, pero también como modo de señalar la naturaleza diversa del aprendizaje que aguarda a Centeno.

### III. 2. 4 La obra de Alejandro Miquis

Más arriba coincidí con Mainer acerca de las tres líneas argumentales. Desde “Quiromancia” aquella que obtiene mayor peso es la del dramaturgo en su fallido intento por alcanzar esplendor artístico. Allí se comienza con una narración pormenorizada del entorno del joven manchego y de sus amistades, precisamente concentradas en aquel Observatorio donde Felipe lo halla dos veces. El retrato de Federico Ruiz –personaje recurrente en la obra galdosiana– permite al autor trazar diferencias y similitudes con Miquis y su actividad artística. De Ruiz se dice:

Soñaba con triunfos en el teatro, ¡demencia española!, y se creía, como tantos otros, un ingenio no comprendido y sacado de su natural asiento, víctima de la fatalidad y de las perversas contingencias locales [...]. De todo esto se desprende que Federico Ruiz, astrónomo sin sustancia, debía de ser adocenado poeta. Incapaz de dar direcciones nuevas al arte, no sabía más que trillar los viejos caminos donde ya ni flor había ni yerba que no estuviesen cien veces holladas y aun pisoteadas.<sup>147</sup>

Galdós no solamente tiene en cuenta la posición principal del género novelístico durante el siglo XIX, al mismo tiempo su razón para tildar de “demencia española” al teatro es hacer una especie de deslinde con respecto al Romanticismo, si se recuerda que éste tuvo uno de sus triunfos más simbólicos merced al *Hernani* de Hugo en un pasaje para la posteridad de las historias literarias;<sup>148</sup> se trata también de una alusión a los grandes creadores españoles del Barroco, poetas pero generalmente también dramaturgos de la más alta categoría.<sup>149</sup> Asimismo, es un guiño a la particular utilización del diálogo teatral con el que cierra la novela. En última instancia, el escritor español pretende dejar en claro el nexo entre locura y arte, en especial el teatro, que es la disciplina practicada por Miquis y la que mejor se presta

---

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 230.

<sup>148</sup> *Vid.* nota 77.

<sup>149</sup> Sobre los múltiples significados de esta alusión, cabe también recordar el que Cervantes tuviera mayor estima por sus piezas teatrales que por la obra que lo inmortalizará. Con esto en cuenta, la calificación de “demencia española” resulta todavía más fina.

para evanescer la frontera entre vida y ficción, según se intuye a partir del comentario de Lavagetto. En todo caso, no debe olvidarse la vena cervantina que Galdós quiere imprimir en su personaje desde que lo ha hecho, con alevosía, manchego, aparte de proveerle su propio escudero –*therapon* o secretario de sus “batallas eróticas y escriturales”, según Múgica–. Es así que el personaje de Alejandro Miquis se vincula de forma redonda con las creaciones literarias que desearon llevar la vida de los libros al mundo real, tema del que toma parte *Madame Bovary*, pero cuya paternidad corresponde al Quijote.

Por lo demás, antes de que Felipe iniciara su estancia con el eclesiástico, Miquis lo lleva a la casa de huéspedes en la que él vive. Virginia, la dueña, al ver la generosidad del dramaturgo se muestra irritada inicialmente, de allí pasa a la risa y acaba con una sentencia que el narrador califica como “sesuda”: “Acabará en San Bernardino”. Tal hospicio para mendigos parece el destino natural de un artista medio loco y, para colmo, generoso en exceso con cualquiera que le salga al paso.<sup>150</sup> Esta concepción del genio como individuo fuera de las convenciones entronca con más de uno de los personajes que hemos referido: pongamos como ejemplo a Tasso y su mítica locura. En el caso de Miquis, su descripción lo revela de fuerte tendencia al fantaseo y ensimismado en sus pretensiones artísticas. Se trata de un persecutor del ideal y un creador cuya obra se entremezcla fácilmente con su vida:

¡Pobre Miquis, trabajador incansable de lo ideal, siempre imaginando, siempre creando! [...] ¡Desgraciado Miquis, siempre devorado del afán del arte; perseguidor con fiebre y congoja de la forma fugaz y rara vez aprehensible; atormentado por feroces apetitos mentales; ávido del goce estético, de esa inmaterial cópula con la cual verdad y belleza se reproducen y hacen familias, generaciones, razas!<sup>151</sup>

Esos feroces apetitos mentales, y su avidez de goce estético, perfilan su posición como artista, suscitando el tratamiento que dará al drama de *El Grande Osuna*. Por cierto, no hay paratextos o material de otro tipo que permita conocer el valor de la obra de Miquis o su talento; ni el narrador se permite algún juicio exento de ambigüedad. Son acaso algunos personajes quienes tienen opinión sobre el asunto:

---

<sup>150</sup> El joven no sólo es caritativo con el niño, agasaja a sus amigos pagando sus cuentas, haciendo préstamos e invitando al teatro –en especial luego de recibida una pequeña fortuna–, y, por lo que dice Virginia, es bastante altruista: “El mes pasado me trajo un italiano de esos que tocan el arpa; hace unos días un viejo ciego con joroba y clarinete, y hoy... Vaya unos amigos que se echa el tal don Alejandro. Y no pide nada... que les ponga cama en la buhardilla, que les dé de comer...”. *Ibidem*, p. 147.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 322.

Entre sus compañeros y amigos no eran unánimes los pareceres respecto al superior ingenio de Miquis. Unos le tenían en mucho; otros en poco; quién por un visionario; quién por tonto o algo menos [...]. Poleró, sin conocer el drama, sostenía que era un atajo de inocentadas, y que el mayor favor que se podía hacer al joven manchego era quitarle de la cabeza su idea de ser autor dramático. Cienfuegos no pensaba lo mismo, y veía en Alejandro, mejor dicho, columbraba en aquel espíritu algo misterioso y grande que no existía en los demás.<sup>152</sup>

Otra de las pocas valoraciones es la de Felipe. Aun al tener en cuenta la casi nula instrucción del niño, y más allá de su especial empatía con su amigo y la obra de éste, a causa del tono de confianza que el narrador pone en la sensibilidad de Centeno es plausible pensar que logre vislumbrar la grandeza de *El Grande Osuna*, aunque sin comprender del todo sus mecanismos.

Aquello que queda claro sobre la obra del dramaturgo es la relación que con ella sostiene, un nexo simbiótico en el cual, a la manera de una maldición, el drama consume la vida de su autor. Esto se ve favorecido cuando recibe una cuantiosa suma de su excéntrica tía y puede dedicarse sin preocupaciones a la confección de su pieza; descuida por completo la universidad, toma como protegido a Felipe y lo manda a la escuela, es más generoso que nunca con sus amigos y se entrega por completo a una vida galante. A decir de Múgica, “Miquis resulta incapaz de conservar el dinero para sí, pese a que este equivale a su subsistencia misma y a que, en sus palabras, lo resucita. Así, el dinero parecería ser una suerte de combustible, sólo significativo en la medida de su incandescencia”.<sup>153</sup>

### **III. 2. 5 Bohemia y pasión del dramaturgo**

Tal disipación y entretenimiento conducen al joven a vivir una auténtica bohemia de paupérrimos hospedajes y peores comidas, cuando las hay, y en la que sólo resta un febril ejercicio creativo que, paradójicamente, es ya lo único que anima la existencia de Miquis pero también el fuego que lo consume, pues, como estigma fatal de la vida bohemia, contrae tuberculosis. Empero, sus sueños de grandeza no cesan, por el contrario, se acentúan y avivan su fantaseo: “Por grandes que fueran sus sufrimientos, nunca tuvo aprensión ni miedo a la muerte. Su optimismo le llevaba hasta creerse poco menos que exento del fuero de la Parca;

---

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 321.

<sup>153</sup> C. Múgica, *op. cit.* p. 126.

y el hábito de mirar cara a cara a la inmortalidad, inspirábale confianza en su existencia carnal, y con la confianza, el deseo de comprometerla a cada instante”.<sup>154</sup>

Cuando Felipe llega a Madrid, dice a su benefactor que viene con la firme intención de *destruirse*, y, aunque en el fondo, debido a su fijación por alterar el lenguaje –en un rasgo que el héroe concibe como gesto de distinción–, haya querido manifestar su deseo de instruirse y hacerse médico, el vínculo que ha forjado con Miquis lo lleva por igual a esa vida “con los restos de todo lo útil, algo que es como desperdicio vivo, lo que sobra, lo que está de más, lo que no tiene otra aplicación que descomponerse moralmente y volver a la barbarie y al vicio”.<sup>155</sup> Sobre la perspectiva de Centeno Múgica señala también que “aparece hostigado por el malestar de su amo, por sus propias necesidades y por el devorador apetito que siente. Se trata de ese mismo ‘tiempo para destruirme’ del que habla en los primeros momentos de la novela; tiempo del goce, de la urgencia, del roce con la pobreza extrema, de la desorganización y de la muerte”.<sup>156</sup> En resumen, tiempo de bohemia. Y, aunque esta dolorosa vía de aprendizaje haya sido, hasta el momento, tan abrupta y breve, no es sorprendente en absoluto que sea justo durante esa época que Felipe se arriesgue con la pluma e intente sus primeros versos. Se trata de esa segunda pedagogía a la que me referí y que tendrá carácter definitorio en el porvenir del niño.

El cierre con el deceso de Miquis, pero con el vislumbre de futuras andanzas para Felipe, José Ido y Pedro Polo en posteriores novelas se debe, en parte, a cierto rasgo narrativo que Galdós retoma de Balzac con intenciones similares: la circulación de los mismos personajes en distintas obras. Además se trata de una clausura ligada con un proceso de luto, según el enfoque en clave psicoanalítica de Lavagetto, que permite continuar su vivencia no solamente al personaje que acepta la muerte de su amigo, sino también al lector que haya compartido un proceso de identificación similar. Sobre tal asunto, sigo lo dicho por Lavagetto acerca del mecanismo de identificación más atrás, y con ello en mente lo retomo ahora:

Proprio perché riconcilia con la morte, l’opera d’arte rappresenta una esperienza di lutto, che si consuma e si estingue nel tempo di una rappresentazione o di una lettura. Lo spettatore smarrisce l’eroe e se stesso, ma resta l’unico a cui nulla può accadere. La sua immunità è assoluta. La sua identificazione è costantemente revocabile e in questo

---

<sup>154</sup> B. Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 334.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>156</sup> C. Múgica, *op. cit.* p. 126.

consiste la sua specificità: è caduca, se vogliamo, precaria, ma circunfusa – ci suggerisce Freud – da un “valore di rarità nel tempo”. Quando cala il sipario, o il libro è giunto all’ultima pagina, la morte appare come una divinità riconciliata.<sup>157</sup>

El narrador no quiere que Centeno muera pero sí que experimente la muerte, y casi que comprenda los peligros con respecto a *où mènent les mauvais chemins* de la bohemia por medio de la identificación. Es así que el tema del arte se vuelve rector tanto en un nivel intratextual como textual.

Al seguir el punto de la sutil distinción entre *Künstlerroman* y novela de artista, *El doctor Centeno* podría considerarse una muestra de ambas a un mismo tiempo, pues por una parte las andanzas de Felipe son susceptibles de ser vistas como un proceso (así sea provisional) de aprendizaje artístico, mientras que la aventura de Alejandro Miquis sería el argumento de una novela de artista que muestra los esfuerzos creativos del joven dramaturgo y su trágica debacle bajo el dintel de la vida bohemia.

### **III. 3 Andrea Sperelli o la máscara del artista decadente**

La primera novela de Gabriele D’Annunzio retrata la vivencia del conde Andrea Sperelli-Fieschi d’Ugenta, dandi romano que pertenece a una ilustre familia y que se ejercita como poeta y grabador. Ya que en ella se conjugan de modo particular la experiencia erótica y el ejercicio artístico, la novela inicia con la separación del poeta y su amante, Elena Muti, en un pasaje que sirve para remarcar la importancia de esta fusión y evidenciar el relieve que tienen los personajes femeninos para el protagonista. *Il piacere* es una obra que se deslinda del tiempo narrativo habitual en la novela del siglo XIX y vaticina las innovaciones de Marcel Proust, de tal suerte que, luego de narrar tal ruptura, aclara la genealogía de Sperelli y continúa con el recuerdo de los otrora tiempos gozosos de Andrea y Elena, su encuentro, seducción y deleitoso enlace. A pesar de la intensidad de estos amores, la contingencia separa a los amantes y lleva al poeta a un *spleen* que éste intenta salvar con la seducción de numerosas mujeres hasta que una de dichas conquistas genera, como consecuencia, un duelo del que Sperelli resulta herido. La convalecencia en casa de su prima, la marquesa d’Ateleta, le permite reflexionar sobre sus procesos compositivos e intentar una vida dictada por el arte en un sentido distinto al que ensayó hasta antes de la ruptura con Elena y el duelo. A la vez

---

<sup>157</sup> M. Lavagetto, *op. cit.* p. 290.

conoce allí a Maria Ferres, esposa del embajador de Guatemala, que encarna el rol de musa y se contrapone a la figura de Elena por la preponderancia de sus virtudes espirituales y su cariz inasible. Aunque el poeta se separa también de Maria y vuelve rápidamente a su vida disipada con *demi-mondaines* como Clara Green, la última parte de la novela ofrece a Sperelli el encuentro con ambas amadas y, con ello, una encrucijada entre sendas encarnaciones de lo femenino. La novela concluye con la pérdida irreparable de los dos amores y, quizá justo por ello, la imposibilidad de concretar en una gran obra su andanza artística.

En todo caso, en *Il piacere* el arte es un material temático de relieve insoslayable. Esto trasluce de manera especial en la confección de su héroe: en sus actividades, deseos y reflexiones; asimismo en el espacio narrativo que traza el novelista y que guarda una particular correspondencia con la sensibilidad y el canon estético de su personaje principal, pero también con los del propio autor. Poemas, poéticas y principios artísticos juegan un papel central. Éstos últimos adquieren, a veces, un tono casi aforístico y se concentran en la rememoración de alguna frase, de algún verso.

Ante esto, vale recordar que en numerosas ocasiones cierta escena, diálogo o frase llega a convertirse en divisa de un trabajo literario, piénsese por ejemplo en la famosa sentencia que Tancredi Falconeri dirige a su tío Fabrizio di Salina, en *Il Gattopardo* (1958) de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, para justificar su participación en la lucha garibaldina: "Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi". En el libro de D'Annunzio, el paralelo se encuentra en la máxima que Andrea Sperelli recibe de su padre: "Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte". Tales palabras serán tomadas por el protagonista como brújula de conducta y, a la vez, se convertirán en poética del personaje y en principio estructurador de la novela. Resta elucidar en estas páginas cómo la máxima es asumida por el esteta Andrea Sperelli, en qué clase de artífice lo convierte este proceso, y qué tipo de novela de artista constituye su existencia narrada. Si el primer capítulo muestra la tormentosa despedida del protagonista y de Elena, el segundo, que tiene como propósito aclarar y delinear los visajes del héroe, sirve a D'Annunzio para relatar el momento en que el protagonista toma aquella sentencia que funde arte y vida como norma. La novela es de algún modo la puesta en escena de esta premisa; allí se muestra cómo, sistemáticamente, el valor de lo artístico tiñe todo valor distinto a él hasta sustituirlo. Por lo demás, es representativo de este proceso el cariz artificioso con que el poeta unifica sus conflictos creativos y sus

vivencias. Sobre ello, es útil pensar en la descripción de las emociones que Sperelli asocia a su morada y que dan cuenta de su necesidad por modelar la vida a partir del artificio:

Perciò la sua casa era un perfettissimo teatro; ed egli era un abilissimo apparecchiatore. Ma nell'artificio quasi sempre egli metteva tutto sé; vi spendeva la ricchezza del suo spirito largamente; vi si obliava così che non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi, a somiglianza d'un incantatore il quale fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo.<sup>158</sup>

Se trata del escenario donde Sperelli gesta sus composiciones poéticas y pictóricas pero, sobre todo, en el que vive la experiencia vital y amorosa de un modo siempre *inimitabile*; en que pareciera fuese más importante *representar* en lugar de vivir, quizá por el hondo desprecio, y un cierto temor, hacia el mundo de la experiencia común asociada a lo plebeyo como antítesis del mundo aristocrático que preconiza.

### III. 3. 1 Dandismo y linaje

Con respecto al tema del linaje, resulta claro el inicio del segundo capítulo del primer libro, pues enfatiza la distinción del héroe entre el plano al que él pertenece y lo común, o, más precisamente, lo “democrático”: “Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparendo quella special classe di antica nobiltà italiana, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d'eletta cultura, d'eleganza e di arte”.<sup>159</sup>

En ese tenor, una perspectiva tal tiene por consecuencia el uso del dandismo como forma de distancia frente a lo común, ante la zafiedad del diluvio burgués. Además de su característica retórica, el tipo de dandi (o *giovin signore* como lo llama Oliva) que Sperelli representa encarna como pocos el talento para distinguir las sutiles gradaciones de la experiencia en que se hallan correspondencias de todo tipo. De tal suerte, el poeta dandi es un practicante de la elegancia y, desde luego, árbitro de aquélla ajena, como lo fue también D'Annunzio desde la prensa y los salones: “Insomma, la Roma bizantina di fine secolo trova nel *Duca Minimo* un testimone distaccato e al tempo stesso coinvolto in riti e fatti che riflettono, più o meno, la giornata ideale del ‘giovin signore’, del *dandy* alla moda, del *viveur*

---

<sup>158</sup> G. D'Annunzio, *Il piacere*, p. 17.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 34.

raffinato”.<sup>160</sup> La diferencia entre personaje y autor en este caso es que Sperelli ejerce el dandismo desde su posición de aristócrata –distanciado entonces tanto por cuna como por visión de mundo de la burguesía– que le permite dar cumplimiento a sus caprichos más costosos (como el coleccionismo de arte) y la entrada a los círculos más restrictos de la sociedad romana, en cambio D’Annunzio (con acceso a los salones romanos, pero en calidad de periodista) lo practica, aunque con aspiraciones aristocráticas, desde la posición de un hombre que simplemente tenía la necesidad de oponer el refinamiento al sistema imperante y sus toscas maneras.

La posición del protagonista, como ya he sugerido, es en muchos puntos cercana, y acaso a veces idéntica, a la de su autor. Se revela también en tal concepción del mundo un intento de vislumbrar y crear un linaje que, en el caso específico de Sperelli, es sanguíneo y por tanto hereditario, aunque en él subyace una suerte de correspondencia mística y, especialmente, de una búsqueda de comunión artística, pues es importante notar los vínculos que el poeta busca trazar entre su concepción estética y la de quienes considera una suerte de conspicuos predecesores. Esto puede verse del mismo modo en un artículo que D’Annunzio publica en *Il Mattino* –diario fundado por Matilde Serao y Edoardo Scarfoglio en que el poeta colabora–, de fecha muy cercana a la publicación de la novela. Allí, con el pretexto de elogiar a Giovanni Pascoli, el escritor menciona:

Come i Parnassiani di Francia derivarono la copia della lingua, la varietà dei metri, la ricchezza delle rime da Pierre de Ronsard e dagli altri poeti del XVI secolo, così questi pochi [los poetas italianos contemporáneos que conocen la tradición, como Pascoli y el mismo D’Annunzio] hanno voluto proseguire e rinnovare le forme tradizionali italiane riallacciandosi ai poeti dello *stil novo* e a quelli del tempo di Lorenzo il Magnifico.<sup>161</sup>

Seguramente por ello sea de relieve para Pietro Gibellini, en su introducción a *Alcione*, comentar que: “La fede di D’Annunzio nell’arte, primo cardine del suo pensiero (il mondo esiste solo grazie al primato della categoria estetica), e il conferimento al poeta di prerogative regali vengono assunti come eredità dai lirici nuovi”.<sup>162</sup> En suma, se establece una dialéctica entre el esteta finisecular –como D’Annunzio, Sperelli o Pascoli– y los artistas de tiempos

---

<sup>160</sup> Gianni Oliva, *D’Annunzio. Tra le più moderne vicende*, p. 11.

<sup>161</sup> G. D’Annunzio, *Pagine disperse. Cronache mondane*, pp. 550-551.

<sup>162</sup> Pietro Gibellini, “Introduzione”, a G. D’Annunzio, *Alcione*, p. XIX.

pasados en quienes se reconoce un espíritu afín y, vale decir, una fuente de inspiración; un *la* según Sperelli:

Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana. Un emistichio di Lapo Gianni, del Cavalcanti, di Gino, del Petrarca, di Lorenzo de' Medici, il ricordo d'un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il *la*, una nota che gli servisse di fondamento all'armonia della prima strofa.<sup>163</sup>

### III. 3. 2 El proceso compositivo de Sperelli

La instancia temática del arte, desarrollada aquí por la descripción de los mecanismos compositivos del personaje, se complementa con numerosos intertextos que –aunque, diseminados en todo el libro, de particular recurrencia en este pasaje– pretenden delinear tanto una poética como un canon bastante explícito. La presencia de materiales textuales de otros autores hace de *Il piacere* una estructura narrativa en que el tema cobra una doble importancia, pues convierte la novela no sólo en el relato de la vida y experiencia de un artífice, sino en una galería de poemas (y de obras pertenecientes a otras formas discursivas) que finca un proceso alusivo que busca reformular, subsumir y, para ser más precisos, reinventar. Acerca de este mecanismo, vale pensar en el minucioso y brillante estudio que Gianni Oliva dedica a este tema, y al que titula *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. La idea angular del trabajo reside en la siguiente constatación del crítico: “D'Annunzio mette in atto la strategica risemantizzazione del dato reale e letterario, rinnovella la fonte, funzionalizza la citazione”.<sup>164</sup> El autor plaga su novela de intertextos, tanto clásicos como contemporáneos, que permiten al artista novelado moverse entre diversos *topoi* artísticos y adherirse con mayor o menor fuerza a ciertas concepciones estéticas. Entonces el punto de enfoque permanente para esa red de obras y *topoi* es la particular sensibilidad del personaje que disuelve y reformula los estímulos de su experiencia a través de prácticamente todos los sentidos.

Entre los cuadros, las esculturas, los versos y las piezas musicales también recibe un especial interés la experiencia amorosa. Parece llamativo que en las escenas donde Eros

---

<sup>163</sup> G. D'Annunzio, *op. cit.*, p. 146.

<sup>164</sup> G. Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, p. 11.

domina discorra con mayor placer la sensibilidad del poeta dandi, y allí cuando otorgue algunas de las claves más puntuales de sus preceptos artísticos. Incluso, al acudir al inicio del segundo capítulo del primer libro, trasluce ya el nexo entre lo creativo y lo erótico:

– Avrebbe al fin trovato la donna e l'opera capaci d'impadronirsi del suo cuore e di divenire il suo *scopo*? – Non aveva dentro di sé la sicurezza della forza né il presentimento della gloria o della felicità. Tutto penetrato e imbevuto di arte, non aveva ancora prodotto nessuna opera notevole. Avido d'amore e di piacere, non aveva ancora interamente amato né aveva ancor mai goduto ingenuamente. Torturato da un Ideale, non ne portava ancora ben distinta in cima de' pensieri l'immagine.<sup>165</sup>

Los motivos del arte y el amor se trenzan de forma indisoluble y detonan de múltiples maneras, como se atisba particularmente con las relaciones que Sperelli entabla y en las que halla oportunidad para oscilar entre la musa y la *femme fatale*. En esta fusión de materiales temáticos se comprende que, si la sentencia concerniente al arte dicta el curso de la novela, influya también con enorme fuerza el asunto amoroso cristalizado por las amantes de Andrea: Elena Muti y Maria Ferres.

Cabe recordar que la narración abre justamente con la espera de Elena y terminará en casa de Maria Ferres. Estos personajes no sólo encarnan distintas perspectivas del arte y el amor, sino que delimitan las secciones de la novela: el recuerdo de Elena y las consecuencias de su partida en el “Libro primo”; el encuentro con Maria durante la convalecencia en casa de la marquesa Francesca d'Ateleta para el segundo; la reaparición de Elena y la seducción de Maria constituyen el “Libro terzo” y el último libro se ocupa del fracaso en ambas tentativas amorosas. Esta disposición parece estar pensada para confluir con la preciada estructura del soneto, que delega a los cuartetos, de forma típica, la introducción y desarrollo del motivo inherente a la pieza; ensaya en el primer terceto cierta síntesis de los elementos dispuestos (la confrontación de ambos amores en este caso) y soluciona las tensiones creadas en los últimos tres versos.

Esto tiene sentido al pensar en el libro de poemas que D'Annunzio compone de modo contemporáneo a su gran empresa de escribir una novela.<sup>166</sup> Se trata de *L'Isottèo* e *La*

---

<sup>165</sup> G. D'Annunzio, *op. cit.*, p 39.

<sup>166</sup> Al tener en mente la consolidación del género novelístico en el panorama europeo, el poeta busca dar el salto a este tipo de literatura y, de paso, instalarse en las grandes editoriales luego de su colaboración con el discreto editor Angelo Sommaruga. Para evidenciar qué tan importante era esta empresa debe recordarse que el poeta, incluso, suspendió su ejercicio periodístico, que era, en esa época, su fuente principal de sustento. Con este

*Chimera* (publicados conjuntamente en 1890, luego de que la primera parte apareciera sola bajo el título de *Isotta Guttadauro* en 1886), libros en los que se perciben claramente las marcas de la “época romana” del artista y su comunión con el esteticismo y el decadentismo –para iniciar, la utilización de la quimera, uno de los grandes tópicos con los que buena parte de los decadentistas tuvieron que ajustar cuentas–. Capuana señalaba con acierto (En *Verga e D’Annunzio*) la forma en que la mano del D’Annunzio poeta era presencia constante en el narrador; el diálogo que estas obras de poesía establecen con *Il piacere* lo demuestra, por ejemplo en las preocupaciones poéticas del artista italiano que resuenan en la confección de Andrea Sperelli. Al “Trionfo d’Isotta” que el autor compone “alla maniera di Lorenzo de’ Medici” corresponde la obsesión del personaje con tal autor; de modo análogo, el lugar central que ocupan los sonetos en el libro tiene eco en las composiciones de Sperelli, especialmente en aquélla con presencia efectiva en el libro, la cual, por cierto, es dividida en cuatro partes: cuatro sonetos dominados por el motivo de un herma.<sup>167</sup> Además de mostrar a su personaje como un consumado artífice poético que domina una de las formas métricas más demandantes, el asunto del soneto y su proceso compositivo sirve al autor para ligar tradiciones varias que le eran caras, justo a la manera del artículo sobre Pascoli –de quien ensalza justamente esa pericia–, el cual tiene nexos íntimos con el pasaje y es un caso de contaminación textual, común en D’Annunzio como es fácil intuir.

Por lo demás, las composiciones poéticas surgen en el momento preciso de la convalecencia que ha permitido al héroe, mediante una especie de revelación mística y estética, *vaciarse* de deseo y plantear un abandono del espectro mundano para reanudar el camino del arte en otros términos. Es, asimismo, de suma relevancia que la composición tenga un tono vaticinante con respecto a la aparición de Maria, personaje más acorde con esa forma espiritualizada de crear que ostenta el rol de la musa; además de con una sensibilidad artística mucho más fuerte y auténtica que la de Elena.

---

marco, como explica Oliva, “non meraviglia, dunque, che l’ambizioso e giovane ‘barbaro’ proveniente dall’Abruzzo tramasse per accedere al nuovo ed allettante sistema”. G. Oliva, *D’Annunzio. Tra le più moderne vicende*, p. 71.

<sup>167</sup> La composición inicia con los versos siguientes: “Erma quadrata, le tue quattro fronti / sanno mie novità meravigliose? / Spirti, cantando, da le sedi ascose / partono del mio cor leggieri e pronti”. G. D’Annunzio, *op. cit.*, p.150.

### III. 3. 3 La mujer como musa o como *femme fatale*

Maria es un personaje construido con mayor detalle que su contraparte *fatale*; no sólo tiene un conocimiento profundo de la música y la literatura que rivaliza con aquél del esteta, como un rasgo de indudable solidez en cuanto personaje se le permite mostrar al lector sus percepciones mediante su diario que ocupa buena parte del libro.

Elena, por el contrario, tiene otras funciones narrativas; si Maria es una musa y, según la clasificación de José Ricardo Chaves, una mujer frágil, es tarea de Elena suscitar ese influjo que puede perder al protagonista. En ese marco, el poeta cae en el abismo de una pasión irrefrenable, casi un hechizo que le concede, como de golpe y taumatúrgicamente, “felicità piena, obliosa, libera, sempre novella”.<sup>168</sup> Es por esto que luego del primer convivio amoroso, Andrea refiere un sentir que acomete a ambos y finca en ellos un ansia por lo “Absoluto”, lo “Imposible”, lo “Inaccesible”; asimismo se habla de la conciencia de un castigo próximo como coste de tan altos goces y de una “quimera que se agiganta”, cuyo alimento primordial es “el exceso”. Vale pensar cuánto compagina o se aleja la definición que D’Annunzio, en otro sitio –en el más fragmentario de sus *Grotteschi arabeschi*–, hace del exceso.<sup>169</sup> Y en realidad *Il piacere* trata en buena medida de esa antinomia: la desbocada búsqueda del placer que ejerce un vértigo insalvable en el personaje y que el narrador censura, de modo paradójico, quizá sólo por permanecer fiel en algo a su dedicatoria,<sup>170</sup> o como gesto más acabado de simbiosis entre autor y personaje en el marco de una retórica acomodaticia delineada por el mentir según convenga o, más aún, por la asunción de que el arte no es sino artificio y, en última instancia, ese estar “ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi”.

En el análisis de estos personajes sirve tener en cuenta que el héroe artista de la novela decimonónica, en especial bajo la faceta del bohemio, solía tener por compañera a la *grisette*, a la *cocotte*, a alguna aristócrata al estilo de George Sand o, en ocasiones, simplemente a alguien con una actividad artística. Sin importar su posición social o labor, la narración construye a estos personajes con una perspectiva vital similar a la del artista, cuando menos

---

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>169</sup> “Dunque l’eccesso del bene diventa male; e in fisiologia s’intende per eccesso una sensazione che superi la forza organica e la metta fuor d’equilibrio. Il cibo è dolce all’appetito; la bevanda alla sete”. G. D’Annunzio, *op. cit.*, pp. 387-388.

<sup>170</sup> Allí el autor dice a su amigo, el pintor Francesco Paolo Michetti, estudiar, con tristeza, las depravaciones y corrupciones por medio de su personaje y su entorno.

en su común afán de libertad, distinción y rebeldía.<sup>171</sup> Este aspecto se agudiza en Sperelli y sus relaciones, las cuales matiza a través de lo estético según sea necesario. A la sensible, cultísima y talentosa pianista que es Maria sigue el mediano refinamiento de Elena y, por último, una Clara que sólo alcanza una asociación artística por medio de su belleza. Pareciera que toda experiencia es susceptible a ser ennoblecida por el arte, como lo sugiere el esteta durante su orgía con Clara Green, la *demi-mondaine* inglesa. Por ejemplo, cuando se aburre en la convivencia con ella, disfruta de “compor frasi grottesche, a gittar paradossi enormi, atroci impertinenze dissimulate con l’ambiguità delle parole, sottigliezze incomprensibili, madrigali enigmatici, in una lingua originale, mista come un gergo, di mille sapori come un’olla podrida rabelesiana, carica di spezie forti e di polpe succulente”.<sup>172</sup> Todo es desterrado de la experiencia común, mediante la alquimia verbal y la búsqueda de la palabra adecuada. Se constata con ello lo que afirmara el autor en “Spigolature”: L’uomo di lettere, l’estetico, ha tali sottilità d’ intendimento, che, dopo aver mostrati i suoi vizii, li nobilita e li magnifica con i fulgidi drappi del paradosso.<sup>173</sup> Esto se complementa con la necesaria legitimación de la belleza a través de la alusión artística que, aunque presente en los casos de Elena y Maria, aquí reduce a la mujer a una suerte de pieza (de la cual el narrador dice carece de “alguna cualidad espiritual”):

Aveva una certa incipriatura estetica, lasciatale dall’amor del poeta pittore Adolphus Jeckyll; il quale seguiva in poesia John Keats e in pittura l’Holman Hunt, componendo oscuri sonetti e dipingendo soggetti presi alla *Vita nuova*. Ella aveva “posato” per una *Sibylla palmifera* e per una *Madonna del Giglio*. Aveva anche “posato”, una volta, innanzi ad Andrea, per uno studio di testa da servire all’acquaforte dell’*Isabetta* nella novella del Boccaccio. Era dunque nobilitata dall’arte. Ma, in fondo, non possedeva alcuna qualità spirituale.<sup>174</sup>

Aparte de constatar el uso del recurso, debe repararse en que también aquí se urde esa red de interconexiones que traza el canon sperelliano y dannunziano, pero se trata esta vez de la corriente prerrafaelita encarnada por un ficticio artista mixto, como el propio Sperelli. Por

---

<sup>171</sup> Póngase por caso el personaje de Mimì en *La bohème* de Giacomo Puccini. La obra la retrata con un fuerte afán de libertad y su oficio de costurera no deja de ser asociado con una búsqueda de belleza y, sobre todo, con una oposición a la mecanización de la vida burguesa.

<sup>172</sup> G. D’Annunzio, *op. cit.*, p. 245.

<sup>173</sup> G. D’Annunzio, *op. cit.*, p. 388.

<sup>174</sup> G. D’Annunzio, *op. cit.*, p. 242.

otro lado, trasluce el que, en más de una forma, erotismo y arte sean indisolubles durante la novela.

En ese sentido es revelador el pasaje del duelo que sostiene el héroe como cierre del primer libro. Luego del fracaso en su relación con Elena, Andrea inicia el aludido ciclo de conquistas y donjuanismo; una procesión de amoríos en los que nunca halla completud y en cambio lo sumen aún más en un *spleen* que se asocia con su frívola tendencia de coleccionismo. Opinará Linda Garosi en un estudio a propósito de Sperelli y de Bradomín: “El afán de posesión que les empuja a la conquista queda equiparado al deseo mismo que mueve al coleccionista cuando intenta conseguir una pieza esencial para su muestrario y, claro está, para su recreación personal”.<sup>175</sup> Además de que tal estadio sirva para dibujar con más detalle el tópico decadentista de la corrupción moral, pone al héroe en la encrucijada del duelo. Entre las mujeres que seduce, Ippolita Albónico es también amante de Giannetto Rùtolo, con quien Andrea tiene un altercado que sella el enfrentamiento. Ella fue presentada al lector durante la subasta en que también se hace referencia a una pieza de arte a modo de cráneo con la inscripción RUIT HORA y, en su anverso, TIBI HYPPOLITA, que interesa al poeta por su primer simbolismo acerca de la fugacidad del tiempo aunque, de modo complementario, anuncia esa futura conquista y establece un conveniente oxímoron entre evanescencia y presencia; el tiempo huidizo y el Eros concreto, todo siempre bajo el marco de una pieza artística.

El poeta está seguro de afrontar a Rùtolo en duelo, aunque no exento de reflexiones sobre la muerte durante la noche anterior. Por el contrario, llegado el día del duelo, no resta sino su gesto cínico y su impulso heroico en clave decadente: “Ave Roma. Moriturus te salutat” dice Andrea mientras fuma un cigarrillo previo al encuentro. Poco antes, el narrador dice sobre su estado de ánimo:

Il sentimento della sua superiorità su l'avversario l'assicurava; inoltre, quella tendenza cavalleresca alle avventure perigliose, ereditata dal padre byroneggiante, gli faceva vedere il suo caso in una luce di gloria; e tutta la nativa generosità del suo sangue giovanile risvegliavasi, d'innanzi al rischio. Donna Ippolita Albónico, d'un tratto, gli si levava in cima dell'anima, più desiderabile e più bella.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> Linda Garosi, “El personaje del esteta en la obra narrativa de Gabriele d’Annunzio y Ramón del Valle-Inclán: análisis y valoración”, p. 75.

<sup>176</sup> G. D’Annunzio, *op. cit.*, p 112.

Es evidente que el enfrentamiento se vive bajo la lógica de una ligazón del elemento heroico con el erótico y el *topos* artístico que construye un vivir por fuerza extraordinario. Allí D'Annunzio aprovecha para evidenciar el linaje no sólo sanguíneo, sino también intelectual, de su personaje. Por lo demás, el pasaje es un ejemplo preciso de cómo se engarzan las instancias temáticas fundamentales del *Piacere*: se trata de uno de los núcleos narrativos más importantes de la obra, que es al mismo tiempo consecuencia de la separación con Elena; oportunidad de byronismo; antesala del transporte místico estético en que se gestan los sonetos y, por último, causa del retiro que da pie al conocimiento de Maria. En fin, es una provisional retribución al héroe y, especialmente, un *colpo di scena* que abre paso a otras aventuras y reanuda con mayor intensidad la reflexión sobre la praxis artística.

### III. 3. 4 Sperelli como poeta y grabador

En opinión de Calvino: “Una volta la memoria visiva d'un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d'immagini riflesse dalla cultura”.<sup>177</sup> Al pensar en el material del arte, que es aquí perfecta fusión de instancia temática y estrategia retórica, cabe apuntar que la galería dannunziana genera un efecto en que los procedimientos evocativos del personaje arrojan siempre, en el sentido que Calvino sugiere, hacia la alta cultura; a un elenco de obras, por lo común, del más refinado arte renacentista, o, en otros casos, a algunos contemporáneos, incluido el propio autor de la novela, que aparece al lado de artífices prerrafaelistas, románticos y simbolistas. En el filtro que el narrador impone a los objetos evocados Sperelli es fundamental, pues es toda vez su sensibilidad superior y su capacidad asociativa la que dicta los contornos de la experiencia lectora al traer a la mente lo narrado.

Acerca de las artes que practica el héroe, no es gratuito el que sea poeta y grabador: el primer campo permite el trasfondo de su reflexión estética mediante el relato de sus procesos compositivos. Las artes plásticas, a su vez, explican la preconización de los aspectos visuales en el modo de narrar. Alfredo Gargiulo, uno de los primeros críticos de la obra dannunziana,<sup>178</sup> se refirió al autor como un enamorado de las formas –como lo hace ver

---

<sup>177</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, p. 93.

<sup>178</sup> En su *Gabriele d'Annunzio. Studio critico* (1912) y específicamente en el apartado que dedica a la novela que ahora me ocupa.

también Mario Praz en el ya clásico *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*– y sugiere que hay, en los mecanismos del novelista, una primacía de lo externo, incluso en su tratamiento del trasmundo psíquico de los personajes que ameritaría, a su juicio, estrategia distinta.

En última instancia *Il piacere*, relato de la vida y obra de Andrea Sperelli, es la novela de artista más acabada de *fin de siècle*, pues logra troquelar no sólo arte y vida, sino también el tema y la figura del creador con su método discursivo, con su modo mismo de ejercer el arte.

## Conclusión

Aunque haya aclarado más de una vez mis intenciones de no otorgar primacía a la elaboración más antigua del tema del artista, parto del personaje Lucien de Rubempré en su naturaleza de *lugar narrativo* en un sentido más allá del que trasciende al proceso que expliqué a propósito de su rol en *Illusions perdues* y *Splendeurs et misères des courtisanes*, es decir como individuo dotado con un inmenso deseo de triunfo artístico y social igual en magnitud a su falta de audacia y firmeza de voluntad para luchar por sus metas, que hace que otros personajes-fuerza del sistema balzquiano se aprovechen de sus ilusiones y usurpen algunas de sus prerrogativas como héroe. A este tratamiento corresponde uno complementario de *lugar narrativo* como modelo o arquetipo de cristalización del héroe artista que concentra sus motivos dominantes: dandismo, bohemia, periplo hacia la ciudad e interacción con lo femenino en sus vertientes de musa y de *femme fatale*. Lucien es el artista genial que cree que su sensibilidad superior basta para ocupar un merecido sitio de privilegio, de modo que retoma la efigie que construyeron los románticos alemanes del artífice como vate o elegido pero desligado de cualquier aura mística.

En el universo de la *Comédie* el rol del artista puro es representado por Louis Lambert: su amigo, Daniel d'Arthez, preserva algunos de sus principios relacionados con la disciplina y el sacrificio en pos del conocimiento y el arte; d'Arthez intenta transmitir esta concepción a Lucien pero fracasa, pues en él se exagera una conciencia de superioridad intelectual y sanguínea que D'Annunzio acentuaría todavía más en Sperelli, ser que se considera a sí mismo excepcional e *inimitabile*, que lleva el contrapunto del artista y el "hombre de prosa" hasta sus últimas consecuencias.

En el dandi creado por D'Annunzio, lo aristocrático versus lo plebeyo es un motivo fundamental que dicta sucesiones narrativas diversas a las balzaquianas. Aunque en última instancia Lucien sea un egotista, los lazos e interacciones con su familia, amigos, colegas y cofrades son de sumo relieve para definirlo en cuanto personaje. En oposición, Sperelli es un esteta que atisba la decadencia del entorno habitado y prefiere el exilio de éste por medio de una experiencia estética individual, lejos de los cenáculos, el sistema editorial, los salones y prácticamente toda interlocución acerca del ejercicio artístico. Esto se debe en gran medida a dos factores: por una parte el motivo literario de la bohemia con sus famosos cenáculos, y la práctica social que en el mundo real le otorga referente, en el *fin de siècle* cobra un tinte

marginal y un aura sórdida que poco interesa a los artistas del decadentismo quienes, en sintonía con la divisa *l'art pour l'art*, desestiman toda especulación social en su discurso y destierran la visión colectiva del mundo para dar privilegio a un observatorio solitario, un refugio apartado de la experiencia democrática. Por otro lado, en D'Annunzio es evidente el paso a una construcción diversa de personajes con respecto a aquéllos del modelo balzaquiano; los personajes del italiano resienten la crisis finisecular del sujeto en cuanto conciencia escindida, un conflicto íntimo que postula relaciones en extremo disímiles del héroe con su entorno; asimismo se vislumbra en Sperelli la sensación de una existencia carente de destino, situación explicitada pocos años después en personajes como el mencionado Zeno Cosini de *La coscienza di Zeno*.

La manera narrativa de Balzac, basada en la proliferación de *colpi di scena*, –o *kernels*, según la terminología de Chatman– por fuerza somete a su personaje a grandes transformaciones, cambios de entorno, reveses y traiciones. Al contrario, el registro del *Piacere* se acerca más al momento en que a la novela deja de interesarle qué se narra sino cómo es que se enuncia, al momento en que Marcel Proust vierte innumerables páginas para apenas referir el despertar de su personaje. Además, para hablar de una problemática de género literario, *Il piacere* se aleja de la forma tradicional del *Künstlerroman* que presenta, por lo común, las fases del desarrollo del héroe como artista y su proceso formativo; en la experiencia de Sperelli no hay formación ni opera el motivo del viaje con la carga simbólica que existe en los traslados del aspirante a dramaturgo Wilhelm o del poeta en ciernes Lucien.

En consonancia con su pretensión de ofrecer la estampa de toda una sociedad, al autor francés le sirve el marco de un *Künstlerroman* más o menos clásico para practicar lo que Calvino llamó, a propósito de las diferencias entre *Le Chef-d'œuvre inconnu* y la producción posterior de la *Comédie*, una literatura extensiva (“Visibilità” en *Lezioni americane*). Es así que Lucien debe gestar grandes sueños que lo llevan desde su pueblo a París y luego a, sistemáticamente, allanar todas sus fronteras, transitar todos sus barrios: –Balzac quiere que a través de sus ojos se revele de cuerpo completo el cuadro de la magnífica ciudad monstruo– en la que se desenvuelve, alternativamente, como poeta, periodista, dandi, bohemio y seductor hasta que, finalmente, halla en el último recoveco de París, en la prisión de La Force, el trágico final de su periplo.

Antes de continuar el análisis contrastivo de Lucien, Miquis y Sperelli, vale la pena la comparación del primero con ciertos personajes de su mismo sistema narrativo. Un ejemplo que me parece clarificador es el de la relación del poeta con d'Arthez y el cenáculo, pues a través de ella comprende el modelo del artista *puro* que sacrifica todo en pos de su creación. Los desbocados sueños y ambiciones de Lucien, sin embargo, no aceptan otra vía que el vuelo raudo hacia el Olimpo a la manera de Belerofonte. Es de notar que este ascenso, sí, motivo frecuente en los personajes de la *Comédie*, es abordado justamente también con una parábola en otro de los sitios angulares de ésta y durante un diálogo que otro de sus héroes más conspicuos, Rastignac, sostiene con Horace Bianchon: “Te souviens-tu de ce passage où il demande [Rousseau] à son lecteur ce qu’il ferait au cas où il pourrait s’enrichir entuant à la Chine par sa seule volonté un vieux mandarin, sans bouger de Paris?”.<sup>179</sup> Este segundo caso, en que Rastignac se sirve de una parábola ajena, sería inverso al que d'Arthez ofrece a Lucien ya que, a la paciencia y disciplina, opone la solución de cariz intempestivo y casi milagroso –y que implica, desde luego, una retribución por su carácter mefistofélico–. Por lo demás, los dos pasajes dan cuenta de la encrucijada constante en diversos héroes de la *Comédie* y cuyos desarrollos llegan a ser en extremo disímiles. Basta con recordar los destinos de Vautrin, de Raphaël de Valentin, de Albert Savarus y de los personajes mencionados.

Si Lucien tiene como fines principales la gloria, los amores, el despliegue de la elegancia y su ascenso social como resultado de su actividad artística, su preciso contrapunto en esta investigación es Miquis, pues aunque posea también éste un ferviente deseo de materia pecuniaria es sólo con el motivo de verlo arder, por su “incandescencia” como dice Múgica, y la mayoría de las veces utilizado en beneficio de sus ventajosos amigos, de Felipe, de la Carniola o de casi cualquiera que le salga al paso. Esto se relaciona con la conjunción de las experiencias narradas en *El doctor Centeno*, enmarcadas en el año 1863, y su composición y publicación que ocurre durante 1883, en pleno fin de siglo. Se trata el primer entorno de ese Madrid de medio siglo en que los postulados románticos tenían una trayectoria particular que permitió poéticas como la de Bécquer, quien llega al punto más alto del romanticismo español, pero sólo tras la recepción de autores como Baudelaire. Un gran influjo en el discurso novelístico de la época, eran las vertientes del costumbrismo y la novela

---

<sup>179</sup> H. de Balzac, *op. cit.*, p. 163.

de folletín, de las que Galdós abrevó y refinó justamente en obras como ésta. Tal convergencia de climas culturales y corrientes finca el ejercicio galdosiano de multiplicidad genérica y ensamble de tramas con un tratamiento irónico del romanticismo y, hasta cierto punto, del motivo de la bohemia, un coqueteo con el folletín y, sobre todo, la utilización de un realismo a primera vista balzaquiano pero luego de apropiaciones de modos y estructuras de otras procedencias. En última instancia, el realismo de Galdós no ignora el efervescente marco cultural de *fin de siècle* y las innovaciones que otros autores imprimen a la segunda estación de la novela realista, particularmente aquéllas de Dostoievski y Flaubert.

Acerca de las relaciones que los héroes establecen con el dinero, cabe aclarar que están dictadas por los motivos dominantes de cada obra. Lucien, con el motivo del arribismo como impronta, tiñe todas sus interacciones con su ambición. La seducción de Louise y la huida con ella a París, el abandono del cenáculo, su entrada al periodismo, la traición a David Séchard y su asociación con Carlos Herrera son todos puntos narrativos que se desencadenan a razón del motivo. El uso que Miquis hace de lo pecuniario tiene que ver con la perspectiva bohemia de la vida; según ésta los escudos, la moneda de oro, son solamente un medio que garantiza el cumplimiento de las fantasías y gestos estrafalarios de los que el bohemio gusta con recurrencia; además este personaje es un ente con una visión colectiva, casi siempre en comunidad con otros artistas practica una subsistencia compartida que no pocas veces lo lleva a la generosidad y el desapego respecto a lo material. El derroche del bohemio es una actitud que, en último término, anula y desestima la importancia del poder burgués; sin embargo en *El doctor Centeno* se ironiza con este motivo que, incluso, se vuelve de carácter trágico y finalmente conduce al héroe hasta la tumba.

Ciertamente Balzac creía en la posibilidad del ejercicio artístico como puerta de acceso al encumbramiento social, en cambio Pérez Galdós vive un contexto de desencanto con respecto a éste y otros mitos (o temas, para los efectos del marco metodológico al que he recurrido numerosas veces a lo largo de este trabajo) del Romanticismo que habían perdido su lustre y, en lo sucesivo, conformaban más bien una galería patológica encabezada por el artista soñador o acaso neurótico. De allí que la bohemia sea experimentada de modo muy distinto por estos personajes: Lucien sólo la ve como alternancia o reverso del futuro lujo que vislumbra, mientras Miquis apenas puede darse cuenta de su declive, ya que vive en el raptó de esa fiebre doble de tuberculosis y afán creativo.

Entre los considerados males del siglo, la tuberculosis tiene un lugar central y se asocia de modo indisoluble al desmedido crecimiento de las grandes ciudades y al flujo migratorio a éstas que fomentó condiciones de vida en extrema precariedad. Aunque Lucien es uno de esos jóvenes que llegan a la ciudad para vivir en tales condiciones –como también Lousteau, Rastignac y de Valentin– entre sus conflictos no está el de esta infame y célebre enfermedad que en el naturalismo y la novela de folletín, en cambio, era más que socorrida. En el caso de *El doctor Centeno* cubre una función narrativa de primer orden pues, a partir del motivo de la pedagogía, el asunto de la tuberculosis y la agonía que conlleva parece ser un método para que Centeno comprenda no solamente los peligros de la vida de artista sino, a la par, lo caduco del pensamiento romántico, que le había asignado a este mal un tinte casi heroico. En cambio, Andrea Sperelli, desde su rol aristocrático, estaba muy lejos de estas problemáticas, aunque bien pudo haber contraído la otra enfermedad del siglo: la sífilis. Por el contrario D'Annunzio, con la intención de construir un mundo narrativo pautado por la belleza (*Il piacere* coincide con su momento de comunión esteticista) apenas tiene en cuenta esta clase de conflictos. Asimismo, cuando el autor italiano concede a su héroe una posición aristocrática como punto de arranque, elimina de tajo posibles sucesiones narrativas de ascenso; los abruptos giros y cambios de fortuna que definen a Rastignac o a Rubempré no tienen cabida en el sistema dannunziano. Con esta supresión desaparecen a su vez los motivos del arribismo y la bohemia; en cambio se vuelve nítido el *spleen* baudelairiano que es referido también como uno de los males del siglo, en especial de sus postrimerías.

Es cierto, al mismo tiempo, que el tratamiento del motivo de la bohemia por parte de Pérez Galdós tiene una naturaleza muy diversa ya que dicha postura, con el correr del siglo, cada vez se asocia más al estado depauperado que vivieron Verlaine y Rimbaud o aquél que Ramón María del Valle-Inclán pintaría en *Luces de bohemia* (1920), y no a la aventura con posible retorno que referí a propósito de Gautier y sus cofrades. Es del mismo modo importante el que Lucien pueda encarnar ambos motivos y que el *fin de siècle*, en cambio, ofrezca en su tratamiento del tema dos caminos paralelos que ya jamás se tocan: dandismo y bohemia, personificados precisamente por Sperelli y Miquis.

Los personajes de D'Annunzio y Pérez Galdós están contruidos bajo la lógica de dos estéticas muy distintas y, por ello, formas de narrar disímiles. Además de los apuntes que hice atrás sobre diversas estrategias narrativas como, en el caso del español, el uso de

registros varios en los que la impronta dominante es un realismo de tipo balzaquiano; o acerca de un estilo marcado por su vena poética al hablar del italiano y su inclinación a lo visual y su uso del *topos* artístico, quiero añadir aquí un aspecto de importancia: los elementos que al narrador de *El doctor Centeno* le interesa presentar están dictados por la necesidad de *pintar* a una sociedad entera en su multiplicidad y riqueza, a la manera de Balzac; por el contrario el mundo de Sperelli, lleno de objetos preciosos, obras de arte, mujeres de belleza casi inefable, lances heroicos y eróticos, es un cuadro fragmentado de la Roma bizantina en el que solamente tienen relevancia Sperelli y un puñado de aristócratas con quienes interactúa, especialmente sus amantes y, sobre todo, las sensaciones e ideas del héroe. El dandismo es un motivo pertinente para el mundo narrativo que Sperelli habita, ya que los ideales de belleza que el estetismo persigue se materializan en la elegancia, el refinamiento y la distinción. Mientras tanto es un motivo ausente en *El doctor Centeno* ya que su autor desea que Miquis, su dramaturgo romántico, viva el rostro más sórdido de la experiencia artística y ajuste cuentas con diversas instancias temáticas ligadas al Romanticismo: tuberculosis, bohemia, impulso quimérico. Aunque la amante de Miquis, la Carniola, coadyuve a la caída definitiva del héroe, las figuras femeninas de la novela no tienen ni lejanamente el peso narrativo que ostentan en *Il piacere*; es también importante señalar que una estructura que el decadentismo llevó hasta sus últimas consecuencias es la dicotomía de la musa y la *femme fatale*, y en ese sentido D'Annunzio realiza un tratamiento magistral del motivo. Pero no todo son divergencias aquí: en cuanto al motivo estructurador del ejercicio artístico es relevante señalar que ambos artistas fracasen en sus procesos compositivos; si de Sperelli se ensalzan las facultades técnicas y su aguda sensibilidad, también es cierto que el narrador admite que no compuso nunca la gran obra que buscaba. En el caso del dramaturgo, el valor de sus creaciones es desconocido, pero lo que sí es posible constatar es el proceso de fagocitación del artífice por parte de su propia obra, que lo lleva primero a la locura y finalmente a la muerte, lo cual sirve a Pérez Galdós para ironizar con la figura del artista romántico y, sobre todo, para ensamblar diversos registros.<sup>180</sup> Para el novelista español es de importancia ejercer esta mixtura pues desea dotar a los personajes y situaciones de modos narrativos distintivos

---

<sup>180</sup> Aunque dediqué bastante espacio a Felipe Centeno en tanto escudero del dramaturgo, su análisis detallado como artífice sería de poco provecho para esta investigación ya que, al unirlo al marbete de *Künstlerroman*, es claro que su construcción cumple sólo de modo parcial con la forma genérica y su actuar en este registro es acaso otra muestra de las numerosas mixturas textuales que ejerce Pérez Galdós en su novela.

que se correspondan con ellos, en un sugerente rasgo de particularización. El caso de Rubempré y Sperelli es inverso, ya que los personajes encarnan el mismo canon que sus autores y, justo por esta sincronía, en el mundo narrativo que habitan domina claramente una voz y un estilo.

Al seguir con la cuestión de la postura de Pérez Galdós ante un movimiento romántico que considera rebasado, sirve pensar en que durante el *fin de siècle* es más nítida la distancia entre los postulados de dicha escuela y los realistas. De allí que el encumbrado escritor, autoridad máxima del realismo español, haga de Miquis una figura de trágico destino justamente por el desfase de sus concepciones estéticas y la percepción del mundo que esgrime en consecuencia de ellas. Cabe decir que Pérez Galdós participó de la bohemia romántica durante su juventud, cuando llegó a Madrid a estudiar derecho, en la misma época en que la narración de *El doctor Centeno* está encuadrada, sin embargo, ya convertido en el gran narrador realista, se permite criticar con dureza el tipo soñador, idealista y romántico que encarna Miquis y que fue también él en aquella etapa de su vida. Este caso es muy distinto al de Balzac, quien ostenta numerosos tintes románticos y se refiere a un canon en el que Hugo y Scott son centrales. De hecho, Lucien es un poeta y un narrador romántico.

A D'Annunzio la figura del poeta dandi le otorga pretexto para dar rienda suelta a una narración que preconiza lo visual, lo externo y, especialmente, la caracterización del lugar artístico como estrategia retórica, en sintonía con la estética decadentista. En todo caso, las maneras de ambos narradores se alejan —en particular las del italiano—, a su modo, del método balzaquiano erigido como forma *clásica* de narrar; como resultado lógico hay una confección de héroes artistas tan disímiles e imbricados, a su vez, con creaciones y concepciones del arte también divergentes.

*Il piacere* es quizá la novela en que la crítica ha hecho aproximaciones más cercanas a lo que aquí postulé como la instancia temática del artista. Con todo, mi análisis une las consabidas coincidencias que existen entre D'Annunzio y su personaje a una puntualización de los métodos compositivos de éste, sea en oposición o en coincidencia con los de su autor. El estudio desglosa, asimismo, algunos de los motivos que construyen la imagen del héroe artista y que dictan, más de una vez, las formulaciones de la novela. Uno de los ejemplos reveladores en esa línea es la interacción del poeta y grabador con personajes femeninos pautados por encarnaciones literarias de ubicación delimitable en la novelística

decimonónica, a saber, la musa y la *femme fatale*. Interacciones, además, trenzadas por el ideal estético de Sperelli en abstracto, pero concretamente dispuestas bajo la estructura del soneto. Como referí antes, aquel “fare la propria vita, come si fa un’opera d’arte” es una divisa, y pertenece ya al almacén universal de temas y motivos en sintonía con las creaciones emblemáticas de Huysmans y Wilde.

En sus *Quince hipótesis sobre géneros*, Vital afirma lo siguiente: “No solo es válido especular sobre si ciertos géneros transmiten ciertos temas mejor que otros géneros; también es pertinente especular sobre si ciertos géneros son vehículos más adecuados para ciertos momentos históricos y para ciertas situaciones, ya sean colectivas, ya sean individuales”.<sup>181</sup> Es éste, en primer término, el caso del *Künstlerroman*, estructura genérica que surge de las preocupaciones románticas sobre la tensión que el sistema burgués, en ascenso irrevocable, ejerce en los individuos. En dicho marco, el héroe artista se hace perfecta encarnación de los ideales románticos al sintetizar la individualidad y originalidad preconizada por éstos en oposición a la ética burguesa; además se conjuga con las especulaciones teóricas del ejercicio novelístico en cuanto al poder narrar de forma seria la vida cotidiana, de modo que la andanza de los artífices se torna prestigiosa y rica materia literaria. A la vez, su pertenencia al más amplio y proteiforme género de la novela permite las más disímiles reformulaciones que trascienden la hora romántica y sus primeras encarnaciones, como dan cuenta los casos analizados en esta investigación. En ese sentido, la marcada variedad en cuanto a los tratamientos de Balzac, Pérez Galdós y D’Annunzio muestra, por un lado, una incesante recombinación de motivos en la conformación de la instancia temática del artista, por otro revela las invariantes que otorgan consistencia al tejido temático; evidencia al mismo tiempo, en un asunto de interés para las historias literarias, el relieve que tuvo para buena parte de los grandes maestros de la novela decimonónica la representación del artífice. Complementariamente a esto, refuto el que determinada obra pueda ser, en una pretendida “perfecta” conjunción de tema y manejo formal del mismo, un modelo cuyo ulterior tratamiento pueda sólo devenir en la distorsión de la instancia temática; por el contrario considero que los desarrollos subsecuentes del héroe artista hacen tanto del tema como del género estructuras vivas, en diálogo constante con los momentos históricos y estéticos en que se actualizan.

---

<sup>181</sup> A. Vital, *Quince hipótesis sobre géneros*, p. 41.

Por lo demás, la investigación muestra el desarrollo, abandono, surgimiento y reformulación de motivos que va de la mano con la alternancia de estilos, registros y tipologías textuales. La construcción del héroe artista es un proceso evolutivo que se ve de forma nítida desde el primer romanticismo, en que surge la marca genérica del *Künstlerroman*, hasta las poéticas finiseculares. En cuanto a los rasgos de distinción que caracterizan al héroe artista, y en general al tipo de personaje a contrapelo de la ética burguesa, el romanticismo temprano hacía énfasis en las facultades que convierten al artífice en un elegido, un vate siempre por encima del común de la sociedad, sin embargo personajes como Lucien trazan contornos más finos del artista novelado en los que traslucen cada vez más nítidos los medios a través de los que el artista se distingue; es así que prácticas sociales como la bohemia y el dandismo se vuelven motivos constituyentes de carácter angular en la representación del artista y, en el caso de Balzac, permiten los virajes y periplos que revelarán el mapa social y cultural completo del París de su tiempo. Estos motivos no se abandonan ya durante todo el siglo, pero, como lo ejemplifican las trayectorias paralelas de Miquis y Sperelli, se vuelven elementos que funcionan mejor en un registro realista, naturalista y folletinesco o, por el contrario, en un ambiente decadentista y esteticista.

En todo caso, esta investigación ofrece una perspectiva diversa a la de trabajos como el de Calvo Serraller, quien se concentra en los pintores y escultores de Balzac; el de Fernando Plata que se refiere a creadores plásticos en la novela española finisecular o, incluso, a la del estudio fundacional de Herbert Marcuse limitado solamente a la tradición alemana (titulado *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca. Dallo Sturm und Drang a Thomas Mann* en la única traducción a otra lengua que se ha hecho hasta ahora).

## Bibliografía

- ADORNO, Theodor, *Notas sobre literatura*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- ARRIGHI, Cletto, *La scapigliatura e il 6 febbraio*. Milano: Redaelli, 1862.
- AZOFEIFA, Isaac Felipe, *Literatura universal: introducción a la literatura moderna de occidente*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles, “Le Peintre de la vie moderne” en *Œuvres complètes*. Edición de Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1961.
- , *Les Fleurs du Mal*. Paris: Gallimard, 1961.
- , *Petits poèmes en prose en Œuvres complètes*. Edición de Jacques Crépet. Paris: Conard, 1917.
- BALZAC, Honoré de, *Albert Savarus en Œuvres complètes*, t. II. Paris: Guillot, 1925.
- , *Illusions perdues*. Edición de Jacques Noiray. Paris: Gallimard, 2013.
- , *La Comédie humaine*, t. VI. Paris: Gallimard, 1950.
- , *La Peau de chagrin en Comédie humaine*, t. IV. Edición de Pierre Dufief y Anne-Simone Dufief. Paris: Omnibus, 2011.
- , *Le Père Goriot*. Paris: Calmann Lévy, 1891.
- , *Tratado de la vida elegante*. Traducción de Lluís Maria Todó. Madrid: Impedimenta, 2011.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Leyendas en Obras*, t. I. Madrid: Fortanet, 1871.
- BÉNICHOU, Paul, *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- BENJAMIN, Walter, *Opere complete*, t. VII. Torino: Einaudi, 2006.
- CALVINO, Italo, *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori, 2011.
- , *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori, 2011.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *La novela del artista: el creador como héroe de la ficción contemporánea*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- CAMINITO, Giulia, “Introduzione” a Matilde Serao, *L’amante sciocca*. Roma: Elliot, 2017.
- CANTERO, Susana, “Introducción” a Honoré de Balzac, *Cuentos filosóficos*. Madrid: Cátedra, 2013.
- CASSAGNE, Albert, *La théorie de l’art pour l’art. En France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1997.
- CAPUANA, Luigi, *Studi sulla letteratura contemporanea*, t. II. Catania: Giannotta, 1882.
- CELATI, Gianni, *Finzioni occidentali*. Torino: Einaudi, 2001.
- CHAVES, José Ricardo, “Bajo el signo de Orfeo: duelo, melancolía y castración del héroe decadente”, *Poligrafías*, 1, 1996, pp. 163-185.
- D’ANNUNZIO, Gabriele, *Il piacere*. A cura di Federico Roncoroni. Milano: Mondadori, 1995.
- , *Pagine disperse. Cronache mondane*. Edición de Alighiero Castelli. Roma: Lux, 1913.
- DE ROBERTO, Federico, *Leopardi*. Milano: Treves, 1898.
- ESPRONCEDA, José de, *Obras poéticas*. México: Porrúa, 2001.
- GAROSI, Linda, “El personaje del esteta en la obra narrativa de Gabriele d’Annunzio y Ramón del Valle-Inclán: análisis y valoración”, *Analecta Malacitana*, 27, 2009, pp. 69-87.

- GAUTIER, Théophile, *Histoire du Romantisme: suivi de notices romantiques, et d'une étude sur la poésie française*. Paris: Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, 1874.
- GIBELLINI, Pietro, "Introduzione" a Gabriele D'Annunzio, *Alcione*. Edición de Ilvano Caliaro. Torino: Einaudi, 2010.
- GLUCK, Mary, *Popular Bohemia: Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- LARRA, José de, *Colección de artículos escogidos*. Barcelona: Daniel Cortezo, 1885.
- LAUBRIET, Pierre, *L'intelligence de l'art chez Balzac: d'une esthétique balzacienne*. Genève: Slatkine, 1890.
- LAVAGETTO, Mario, *Freud la letteratura e altro*. Torino: Einaudi, 2001.
- LEOPARDI, Giacomo, *Canti. Operette morali*. Milano: Fabbri, 1968.
- LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique, *Simbolismo y bohemia. La Francia de Baudelaire*. Madrid: Akal, 1999.
- MANZONI, Alessandro, *I promesi sposi*. A cura di Santino Caramella. Bari: Laterza, 1933.
- MAZZONI, Guido, *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino, 2011.
- MORETTI, Franco, *Atlas de la novela europea 1800-1900*. Traducción de Stella Mastrangelo. México: Siglo XXI, 1999.
- , *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi, 1986.
- MÚGICA, Cristina, *Escritura y locura en tres novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós: El doctor Centeno, La desheredada y Fortunata y Jacinta*. Tesis de doctorado no publicada. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- NAUPERT, Cristina, *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid: Arco Libros, 2001.
- , *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco Libros, 2003.
- OLIVA, Gianni, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. Milano: Mursia, 1992.
- , *D'Annunzio. Tra le più moderne vicende*. Milano-Torino: Bruno Mondadori, 2017.
- PASQUINI, Luciana, "Introduzione" a Luigi Capuana, *La Sfinge*. Lanciano: Carabba, 2012.
- PEERS, Edgar Allison, *Historia del movimiento romántico español*, t. II. Madrid: Gredos, 1973.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *El doctor Centeno*. Edición de Isabel Román Román. Cáceres: Universidad de Extremadura-Servicio de Publicaciones, 2008.
- PLATA, Fernando, *La novela de artista: el Künstlerroman en la literatura española finisecular*. Tesis de doctorado no publicada. Austin: University of Texas, 2009.
- PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni, 1992.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies*. Paris: Gallimard, 1999.
- ROMÁN ROMÁN, Isabel, "Introducción" a Benito Pérez Galdós, *El doctor Centeno*. Cáceres: Universidad de Extremadura-Servicio de Publicaciones, 2008.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, "En los orígenes de la bohemia: Bécquer, Pedro Sánchez y la revolución de 1854" en *Bohemia y literatura (de Bécquer al Modernismo)*. Salamanca: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993.
- SANTOS, Matilde, "Introducción" a George Sand, *La charca del diablo*. Madrid: Cátedra, 1989.
- SCARAFFIA, Giuseppe, *Diccionario del dandi*. Madrid: Antonio Machado, 2009.
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

- SERAO, Matilde, *L'amante sciocca*. Roma: Elliot, 2017.
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- TARCHETTI, Iginio Ugo, "Lorenzo Alviati" en *Amore nell'arte*. Milano: Treves, 1869.
- TROUSSON, Raymond, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*. Paris: Minard, 1965.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres en prose complètes*. Paris: Gallimard, 1972.
- VITAL, Alberto, *Quince hipótesis sobre géneros*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad de Colombia, 2012.
- , *Palabra clave. Géneros inesperados y personajes esenciales de la literatura*. México: Taurus, 2012.
- VOSSLER, Carlo, *Letteratura italiana contemporanea dal romanticismo al futurismo*. Traducción de Tomaso Gnoli. Napoli: Ricciardi, 1916.
- ZORRILLA, José, *Cantos del trovador*. Madrid: Boix, 1840.