

<http://doi.org/10.15446/lthc.v27n1.116729>

***Escenas de la vida bohemia* de Henri Murger: arte y *modus vivendi* revolucionario**

Luis Alberto Farías Duque

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile, Chile
luis.farias@umce.cl

Silvana Salvarani Pometto

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile, Chile
silvana.salvarani@umce.cl

El presente artículo examina el primer tomo del texto *Scènes de la vie bohème* (1851) del autor francés Henri Murger, con el propósito de entender cómo esta obra recoge un ideal artístico y un modo de vida acontecido en París, a partir de la década de 1840, a través del cual se pone de manifiesto que la figura del artista entra en conflicto con los valores de la sociedad burguesa. Usando como respaldo teórico los estudios de Elme-Marie Caro (1871), Pierre Bourdieu (1997), Jaime Álvarez Sánchez (2003) y Walter Benjamin (2012), se plantea como hipótesis que el *modus vivendi* de los personajes de la novela constituye una fuerza de resistencia simbólica contra las características de la naciente sociedad de mercado.

Palabras clave: *Scènes de la vie bohème*; Henri Murger; artista; sociedad burguesa; fuerza de resistencia simbólica.

Cómo citar este artículo (MLA): Farías Duque, Luis Alberto y Silvana Salvarani Pometto. “*Escenas de la vida bohemia* de Henri Murger: arte y *modus vivendi* revolucionario”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27, núm. 1, 2025, págs. 169-198

Artículo original. Recibido: 14/03/2024; aceptado: 10/09/2024. Publicado en línea: 01/01/2025.



Scenes from the Bohemian Life* by Henri Murger: Art and revolutionary *modus vivendi

This article examines the first volume of the text *Scènes de la vie bohème* (1851) by the French author Henri Murger, with the purpose of understanding how this work includes an artistic ideal and a way of life that occurred in Paris, starting in the 1840, through which it is revealed that both art and the figure of the artist comes into conflict with the values of bourgeois society. Using as framework the studies of Elme-Marie Caro (1871), Pierre Bourdieu (1997), Jaime Álvarez Sánchez (2003), and Walter Benjamin (2012), as theoretical support, it is hypothesized that the *modus vivendi* of the characters in the novel constitutes a force of symbolic resistance against the characteristics of the nascent market society.

Keywords: *Scènes de la vie bohème*; Henri Murger; artist; bourgeois society; force of symbolic resistance.

Cenas da Vida Boémia de Henri Murger: arte e *modus vivendi* revolucionário

O presente artigo examina o tomo 1 do texto *Scènes de la vie Bohème* (1851) do autor francês Henri Murger, com o propósito de entender como esta obra reúne um ideal artístico e um modo de vida acontecido em Paris, a partir da década de 1840, através do qual se torna evidente que a figura do artista entra em conflito com os valores da sociedade burguesa. Usando como respaldo teórico os estudos de Jaime Álvarez Sánchez (2003), Walter Benjamin (2012) e Elme-Marie Caro (1871), coloca-se como hipótese que o *modus vivendi* dos personagens da novela constitui uma força de resistência simbólica contra as características da nascente sociedade de mercado.

Palavras-chave: *Scènes de la vie bohème*; Henri Murger; artista; sociedade burguesa; força de resistência simbólica.

La bohemia francesa: breve recorrido de una historia del arte

LA BOHEMIA SE ESTABLECE COMO un *modus vivendi* de los artistas en la ciudad de París durante el siglo XIX.¹ Este movimiento está conformado, en su mayoría, por oleadas de escritores que irrumpen en la época moderna en un contexto en el que el arte, en cuanto producto exclusivamente estético, es desestimado por la economía liberal. La bohemia nace en un momento histórico en el que se produce la expansión del casco urbano de París y se fortalece la sociedad industrial, hecho que provoca un fenómeno social en el que el literato —quien se siente desprestigiado por los valores de la burguesía—, debe insertarse en el mercado laboral. En este sentido, es preciso recordar, tal como plantea Sandrine Berthelot (2012), que los bohemios

[d]an testimonio de la democratización de las prácticas culturales a partir de los años 1830, y de una mutación profunda de la figura del escritor: sin mecenas y sin renta, este debe inventar sus medios de subsistencia, y se gira hacia la prensa, que paga modestamente pero regularmente, o hacia el teatro, lugar posible de una gloria rápida. (9)

1 La bohemia parisina también impulsó la creación de la *Scapigliatura* —término italiano equivalente al francés *bohème*—, movimiento artístico y literario desarrollado en el norte de Italia a partir de la década de 1860, que adquirió relevancia en Milán y Turín. El término que se comenzó a utilizar durante los años sesenta proviene de la novela *La Scapigliatura ed il 6 febbraio (Un dramma in famiglia)* (1862) del periodista, escritor y político italiano Carlo Righeti (1828-1906), más conocido por su seudónimo Cletto Arrighi. Junto a Righeti, entre sus mayores exponentes se encuentran Amilcare Ponchielli (1834-1886), Camillo Boito (1836-1914), Tranquillo Cremona (1837-1878), Igino Ugo Tarchetti (1839-1869), Mosè Bianchi (1840-1904), Arrigo Boito (1842-1918), Daniele Ranzoni (1843-1889), Alfredo Catalani (1854-1893) y Giacomo Puccini (1858-1924). Para profundizar sobre la *Scapigliatura*, véase los libros *Storia della Scapigliatura* (1967) de Gaetano Mariani; *Scapigliatura e dintorni: Estrato da Storia letteraria d'Italia* (1992) de Ilattia Crotti y Ricciarda Ricorda; *Rebellion, Death, and Aesthetics in Italy: The Demons of Scapigliatura* (1996) de David del Príncipe; *La Scapigliatura* (2009) de Annie-Paule Quinsac; así como los artículos “Arrigo Boito e la Scapigliatura lombarda” (2014) de Gherardo Gherardini; “La figura ambigua di Igino Tarchetti nell’ambito della Scapigliatura lombarda e la polemica antimanzoniana: da Lucia a Paolina” (2017) de Martin Ringot; y la tesis *Storia della critica della Scapigliatura* (2012) de Jessica Ghignoli.

Sobre este mismo tema, Pierre Bourdieu, en *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (1997), expone que, en el marco del auge económico industrial originado durante el Segundo Imperio francés, también se produjo un crecimiento sostenido en la cantidad de estudiantes (de las capas medias y bajas de la sociedad), en su mayoría provenientes de provincias, que se matricularon en los programas científicos y literarios de la enseñanza secundaria y universitaria de la ciudad de París.² Así, el autor deja entrever que este hecho podría constituir igualmente otra de las razones del nacimiento del movimiento de la bohemia.

Estos recién llegados, que han mamado humanidades y retórica pero carecen de los medios financieros y de las protecciones sociales imprescindibles para hacer valer sus títulos, se ven desplazados hacia las profesiones literarias, que gozan de todo el prestigio de los triunfos románticos y que, a diferencia de otras profesiones más burocratizadas, no requieren ninguna cualificación con garantía académica, o bien hacia las profesiones artísticas ensalzadas por el éxito del Salón. (Bourdieu 88-90)

Según los postulados de Jaime Álvarez Sánchez (2003) se pueden definir tres grandes periodos de la bohemia francesa: 1) bohemia murgeriana, movimiento vinculado a la masificación del término, a partir de la publicación de la obra *Scènes de la vie Bohème* (1851) de Henri Murger (1822-1861), que para el autor español posee una contradicción elemental: la diferencia entre lo que muestra la ficción sobre la bohemia —vale decir, un espacio de alegría exacerbada, pereza, galantería juvenil y aprecio infinito por el arte—, y la experiencia vital de los artistas que fueron parte de dicha subcultura, la cual en general fue dificultosa y llena de excesos.

Los bohemios, representados por Murger, son artistas apasionados y soberbios:

Estos forman la raza de los obstinados soñadores, para quienes el arte es más bien una fe que un oficio; hombres entusiastas, convencidos, á [sic]

2 De hecho, durante el Segundo Imperio francés, particularmente en relación con el crecimiento económico, los efectivos de la enseñanza secundaria siguen creciendo (pasando de 90.000 en 1850 a 150.000 en 1875) como los de la enseñanza superior, sobre todo literaria y científica (Bourdieu 88).

quienes basta la vista de una obra maestra para causarles la fiebre, y cuyo leal corazón late con violencia ante todo lo bello [...]. Esta bohemia se recluta entre los jóvenes de quienes se dice que prometen, y entre los que realizan lo prometido, pero que, por negligencia, timidez ó [sic] ignorancia de la vida práctica, se imaginan que lo que han dicho todo cuando han terminado la obra, y esperan que la admiración pública y la fortuna entre por su casa con escalo y con fractura. [Sin embargo,] viven, por decirlo así, al margen de la sociedad, en el aislamiento y la inercia. (Murger 26)

De algún modo, tal como Murger sugiere en el prefacio de su obra, estos bohemios practican la estética de *l'art pour l'art*,³ transformándose en una suerte de resistencia del espíritu romántico en el marco de una sociedad en la que el arte en estado puro pierde su relevancia en el tránsito hacia la manufactura. El autor indica que los jóvenes retratados viven precariamente, sufren de hambre y de frío; empero, su fuerte idealismo y la generosidad que encuentran en los amigos les permite superar esta adversidad financiera, carencia que, en cierto sentido, los relaciona con la clase obrera, ya que ambos grupos, los artistas y los obreros, se sienten subyugados por un sistema que los posterga. Esta analogía de Murger adquirirá más sentido en la segunda etapa de la bohemia propuesta por Álvarez Sánchez, la refractaria:

El origen del término es atribuible a un conjunto de artículos publicados en *Le Figaro* por Jules Vallès [(1832-1885)] entre 1857-1865 que llevaban por título “Les Refractaires”. [...] en los que plantea una bohemia que se rebela contra el conformismo y la indiferencia de la bohemia murgeriana. El autor de “Les Refractaires” persigue así la idea de convertir a la literatura en un instrumento que vele por los intereses del proletariado, reclamando, a su vez, la implicación en la lucha de ese proletariado contra la sociedad burguesa que lo margina. (Álvarez Sánchez 259)

3 “El arte por el arte” fue una de las consignas levantadas por el parnasianismo (*parnasse*), surgido en torno a la publicación de la revista *Le Parnasse contemporain* (1866-1869-1877), a finales de la década de 1860 en la ciudad de París. Entre sus exponentes más conocidos se encuentran Théophile Gautier (1811-1872) y Leconte de Lisle (1818-1894). Si bien aquí se menciona que los artistas que fueron parte de la *bohemia* parisina son predecesores de la estética de *l'art pour l'art*, esto se hace con el fin de relevar su intensa apreciación por el arte como propósito de su existencia y, junto con ello, para indicar que dicho movimiento emerge con antelación al parnasianismo. No pretendemos homologar sus características.

A diferencia de este último periodo, caracterizado por la militancia política —sobre todo en el contexto de la Comuna de París (1871), de la que Vallès fue miembro—, el tercer ciclo de la bohemia simbolista busca combatir el tedio. Según Álvarez Sánchez, esta etapa debe ubicarse temporalmente en el contexto de fin de siglo, y tiene entre sus características principales el posicionamiento de la poesía como un medio que usan los escritores de la corriente simbolista para combatir, como Baudelaire, el *spleen* provocado por las diversas transformaciones de la ciudad moderna. Además, estos autores sienten predilección por la búsqueda de lo inefable, lo arcano a través de la palabra (alquimia del verbo)⁴ y se interesan por “la supremacía de lo que ellos consideran bello, que suelen buscar en ambientes sórdidos de prostitución, homosexualidad, marginación, cárceles, violencia” (Álvarez Sánchez 259).⁵ Estos poetas fueron inmortalizados con el epíteto de “malditos” a partir de la publicación de la obra *Les poètes maudits* (1884), ensayo en el que Paul Verlaine (1844-1896) destaca los trabajos de Tristan Corbière (1845-1875); Arthur Rimbaud (1854-1891); Stéphane Mallarmé (1842-1898); Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), única mujer incluida en el ensayo; Auguste Villiers de L’Isle-Adam (1838-1889), y su propia obra poética, bajo el seudónimo de Pauvre Lelian.

En este artículo se estudia el tomo I⁶ del libro *Escenas de la vida bohemia* (1851),⁷ historia de carácter autobiográfico —inspirada por la experiencia

4 Expresión que da título a la sección “Delirios II”, perteneciente a la obra *Una temporada en el infierno* (1873) de Arthur Rimbaud (1854-1891).

5 A lo ya mencionado por Álvarez Sánchez en torno a la *bohemia* simbolista, se deben agregar también la doctrina y los temas desarrollados por el simbolismo como movimiento literario, pues estos rasgos estéticos trascendieron la literatura y formaron parte de la vida de autores tales como Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé, entre otros. En tal sentido, Nicole Masson (2007) menciona como características principales de esta corriente la importancia del “símbolo, la música, la riqueza y rareza del vocabulario, el verso libre, la muerte de la elocuencia; [y como temas fundamentales], la analogía universal, lo secreto y lo sagrado” (Masson 338).

6 La elección de este corpus de estudio (el tomo primero del libro) se justifica en razón de que esta parte de la obra expone en detalle las características del *modus vivendi* de los artistas retratados por Murger —a diferencia del tomo II que se centra en la relación amorosa entre los personajes de Rodolfo y Mimí— y, en consecuencia, presenta el contenido adecuado para realizar un análisis que atienda a la hipótesis de este artículo.

7 En este artículo, se utiliza como corpus el primer tomo de la tercera edición del libro *Escenas de la vida Bohemia* (1907) traducido al español por Francisco Casanovas. En este contexto, y relacionando esta edición con las versiones anteriores publicadas por este autor, Marta Palenque señala que [l]os datos del título y descripción del contenido en portada coinciden: *La Bohème. / Escenas de la vida bohemia / por / Enrique Münger. / Traducción / de / Francisco Casanovas. / Ilustrada con 17 magníficas láminas en colores*

de los artistas del Barrio Latino— del poeta, escritor y dramaturgo francés Henri Murger, con el objetivo de comprender de qué manera esta obra recoge un ideal artístico y un estilo de vida acontecido en París, a partir de la década de 1840, mediante los cuales se refleja que la figura del artista entra en tensión con los valores de la sociedad burguesa. Es necesario señalar que en este trabajo se examinan los estudios que realizan Pierre Bourdieu, Jaime Álvarez Sánchez, Walter Benjamin y Elme-Marie Caro, ya que estos no solo sirven como sustento para entender la bohemia francesa, sino que permiten, además, advertir que el *modus vivendi* de los personajes de la novela se manifiesta como una fuerza de resistencia simbólica contra las características de la naciente sociedad de mercado. La justificación de este estudio radica en revitalizar una historia que, si bien es muy conocida por la ópera de Puccini, no ha sido suficientemente analizada como un producto cultural que planteó en su contenido un pensamiento que, más allá de su componente estético, tiene ribetes ideológicos que conforman una subcultura.

Henri Murger y las Escenas de la vida bohemia

Henri Murger fue un escritor y pintor francés parisino. De joven se autoeducó, lo cual le otorgó la libertad mental y el tiempo necesarios para dedicarse a la escritura. Aun cuando trabajó frenéticamente durante su carrera, experimentó una existencia de privaciones y penurias que afectaron su salud.

[P]erdió a su madre muy joven, y vivió intermitentemente desde los dieciocho años en el hospital Saint-Louis —él se volvió después un paciente recurrente de este tipo de lugares— para curar una púrpura causada por el escorbuto, la falta de higiene y la anemia; la miseria lo hizo morir a los treinta y nueve años. (Berthelot 10)

/ y viñetas en negro / por / Gaspar Camps. Se mantiene asimismo el rasgo exterior más relevante y este es la belleza de la cubierta y de las cromolitografías interiores, de estilo modernista, a cargo de Camps (1). Para profundizar sobre las distintas ediciones en español realizadas por Francisco Casanovas, el registro de todas las traducciones al español encontradas hasta la fecha sobre el libro, y la influencia de la subcultura de la bohemia de Murger en la literatura española decimonónica, véase el artículo “La Bohème. Escenas de la vida bohemia, de Henry Murger, en traducción de Francisco Casanovas” (2019) de Marta Palenque, publicado en Biblioteca de Traducciones Españolas (BITRES).

Con un profundo sentido de amor por el arte, el autor llegó a publicar su obra más conocida, *Scènes de la vie de Bohème* (1851), posteriormente adaptada por Giacomo Puccini en el formato de ópera, estrenada por primera vez en 1896.⁸ Respecto a las características de las *Scènes* de Murger, Marta Palenque (2019) señala que

[e]l libro es, en realidad, la reunión de un conjunto de artículos o escenas costumbristas que se habían difundido, de manera individual y periódica, en la revista *Le Corsaire-Satan* entre 1845 y 1849. Como volumen se publicó por primera vez en 1851, en París, a cargo de Michel Lévy Frères, como *Scènes de la bohème*, luego *Scènes de la vie de bohème*. En fecha previa, la buena recepción de los textos en la prensa había dado lugar a una pieza dramática, *La vie de bohème*, escrita por Murger en colaboración con Théodore Barrière [(1823-1877)], en 1849, que obtuvo un notable triunfo entre el público burgués por su sentimentalismo. (Palenque 2)

La vida romántica, sin seguridad en el mañana, pero asentada sobre cimientos sólidos de amistades sinceras y desinteresadas, se convirtió en tema congenial para toda su producción literaria. Además, es importante mencionar que durante su vida

8 La novela *Escenas de la vida bohemia* sirvió de sustento para que el compositor italiano Giacomo Puccini (1858-1924) diera vida a una ópera. Esta historia de un grupo de artistas jóvenes con poco dinero dialoga con las vivencias del compositor durante sus años de estudiante en el Conservatorio de Milano (Lombardía) entre 1880 y 1883, cuando compartía su habitación con otro pobre alumno de música: Pietro Mascagni (1863-1945). La obra se focaliza en la relación de pareja entre Mimí (modista, vendedora de flores y amante de Rodolfo) y Rodolfo (poeta y amante de Mimí). La música de la ópera refleja un contraste entre lo sencillo y lo complejo con escenas muy conmovedoras, tal como es la vida de los jóvenes artistas representados. En este marco, Enrique Prado (2016) plantea que

la novela de Henri Murger llamada *La vie de bohème* llenó las expectativas de Puccini y urgió a los libretistas Luigi Illica y Giuseppe Giacosa para que escribieran el libreto correspondiente. Después de mucho trabajo y frustraciones fueron completados los cuatro actos de *La bohème* que ahora conocemos. Existe la circunstancia de que Leoncavallo escribió una Bohemia basada en la misma novela de Murger y se disgustó mucho con Puccini cuando se enteró de la existencia de *La Bohemia* de éste. *La Bohemia* de Leoncavallo pronto cayó en el olvido en contraste con la de Puccini que constituyó un éxito. (párr. 2)

Murger ejerció como secretario del diplomático conde Tolstoi, pero aspiraba a la gloria literaria. Participó en las revistas ofreciendo muestras de su labor como poeta y narrador. En el año 1851 alcanzó una gran notoriedad y [...] publicó *Scènes de la vie de jeunesse* y *Le Pays latin*. Para el que antaño hubiese trabajado en humildes boletines como *Le Castor*, se le abrieron las puertas de la *Revue des Deux Mondes*, aunque sus estrecheces económicas perduraron siempre. (Palenque 2)

Tanto la obra dramática como la novela dedicadas a la bohemia tuvieron éxito y garantizaron un efímero consuelo al autor. Murger pasaba su tiempo libre entre los *buveurs d'eau* (“bebedores de agua”),⁹ un grupo de artistas del Barrio Latino: singular y pequeña sociedad de jóvenes pobres, entregados y dispuestos a sacrificarlo todo por el arte:

Los miembros fundadores de esta asociación, nacida verdaderamente a finales de 1841 en la calle de La Tour-d’Auvergne donde residía Murger, fueron el poeta Léon Noël (presidente), Murger (secretario), Joseph Desbrosses, escultor, apodado Cristo (secretario-tesorero), y su hermano Léopold, pintor-grabador apodado el Gótico, todos jóvenes de origen muy modesto. (Berthelot 10)¹⁰

Las *Escenas de la vida bohemia* de Murger son estudios de costumbres; inolvidables, cómicos e ingeniosos cuadros urbanos pintados con una paleta rica en matices de tonos nostálgicos y luminosos, siempre profundamente humanos. ¿Pero son solo eso?

El estudio de la bohemia de Walter Benjamin y su vinculación con la obra de Baudelaire y Murger

El estudio sobre la bohemia que realiza Walter Benjamin deja entrever otra faceta sobre esta forma de vivir en la ciudad moderna: la conspiración política. El complot irrumpe como una actividad frecuente en los humildes

9 El nombre del grupo alude irónicamente a su extrema pobreza que no les permitía comprar ni beber vino de buena calidad. El término también fue utilizado por Murger en su obra *Les buveurs d'eau* (1855).

10 Sandrine Berthelot extrae esta información del libro *L’histoire de Mürger pour servir à l’histoire de la vraie bohème, par trois Buveurs d’eau* (1862).

bodegonos donde los artistas y los proletarios beben vino. A partir de los comentarios críticos de Charles Baudelaire (1821-1867), la teoría social y económica de Karl Marx (1818-1883) y la mención de nombres como Louis-Auguste Blanqui (1805-1881),¹¹ Gustave Tridon (1841-1871)¹² y Raoul Rigault (1846-1871),¹³ Benjamin explora el *modus vivendi* bohemio, a partir de la experiencia de Baudelaire, y lo vincula a los innumerables movimientos sociales que se experimentaron en Francia, así como en el resto de Europa, y que decantaron en las revoluciones de 1830, 1848 y la instauración de la Comuna de París entre los meses de marzo y mayo de 1871. Los conjurados se dividían en dos grupos: los de ocasión y los profesionales. En este contexto, Marx (ctd. en *El París de Baudelaire* 67) señala que

[a] la par de la formación de las conspiraciones proletarias apareció la necesidad de una división del trabajo; los miembros se distribuyeron, por una parte, en conspiradores de ocasión, es decir, trabajadores que ejercían la conspiración en paralelo a sus actividades habituales, que solo participaban de las reuniones y estaban listos a aparecer en el punto de encuentro si el jefe lo ordenaba, y por otra parte, los conspiradores de profesión, que dedicaban todas sus actividades a la conspiración y que vivían de eso.

-
- 11 Periodista, escritor y político revolucionario de tendencia marxista, figura trascendente dentro de los movimientos obreros en el marco del reinado de Luis Felipe I (1830-1848), La Segunda República Francesa (1848-1852), el Segundo Imperio (1852-1870) y —debido a que su figura inauguró El “blanquismo”— también sus ideas se hicieron sentir con mucha fuerza durante la Comuna de París. Fundó *La société des familles* (1835), *La société des saisons* (1837), *La Société républicaine centrale* (1848), instancias que, así como lo describe Benjamin, constituyeron espacios en donde la *bohemia* al estilo de reuniones donde se ensalzaban la conspiración política y la revolución tuvieron lugar. Cf. *Lenfermé* (1897) de Gustave Geffroy (1855-1926).
- 12 Abogado, escritor y periodista, integrante de la Comisión Ejecutiva y del Consejo de la Comuna de París; fundó los periódicos *Candide* (1865), *La Critique* (1867) y financió el diario de Blanqui *La Patrie en Danger* (1870). Cf. el diccionario biográfico *Le Maitron*, el cual se puede consultar en el siguiente link: <https://maitron.fr/spip.php?article72028>.
- 13 Periodista y activista revolucionario, elegido dentro del Consejo de la Comuna de París en la que además fue delegado de la *Sûreté Générale*. Para profundizar sobre la biografía de Rigault, véase la obra *Les Célébrités de la Commune. Raoul Rigault, procureur de la Commune, étude* (1871) de Jules Forni (1838-1901). Cf. el sitio web de Gallica, biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de Francia, en el siguiente link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54485980.image>.

La figura de Charles Baudelaire —así como la del propio Murger— es representativa, por su estilo de vida y concepciones críticas sobre la sociedad burguesa, de los personajes que aparecen en *Scènes de la vie Bohème*. ¿En cuál conjunto de los conjurados habrá de ubicarse? Benjamin sugiere, a partir de lo señalado por Jules Lemaitre (1853-1914), que Baudelaire era un provocador; un escritor de panfletos que buscaba iniciar el fuego de la barricada, mas no un intelectual cabecilla del movimiento revolucionario. En este sentido, destaca que el poeta cambiaba fácilmente de opinión y lo compara con la figura de Napoleón III. Por ejemplo, en el *Salón de 1846*, Baudelaire dedica el primer texto a los burgueses, a quienes llama “la mayoría”, “sabios” y “propietarios”, y exhorta a consumir con voracidad, casi como una necesidad, el arte a fin de restablecer el equilibrio social. Años más tarde, y luego de la censura de algunos poemas de *Les Fleurs du mal* (1857), desatará toda su furia contra este sector de la sociedad. A su vez, Benjamin señala otro ejemplo: “Hacia 1850, Baudelaire proclama que el arte es inseparable de la utilidad; pocos años más tarde [así como los artistas de las *Scenes murgerianas*] defenderá *l’art pour l’art*” (Benjamin 69). Este proceder inestable, el carácter “frágil” y el tono subversivo de sus ideas políticas, según el autor alemán, permiten circunscribir a Baudelaire dentro del grupo de los conspiradores profesionales. De la discusión sobre los conspiradores políticos se da paso dentro del ensayo a la importancia de las barricadas y la figura de Blanqui en el discurso cáustico de Baudelaire. Respecto a lo anterior, Benjamin plantea que

[e]n la inconclusa alocución a París que debía cerrar *Les fleurs du mal*, Baudelaire no se despide de la ciudad sin dejar de evocar sus barricadas, conmemorando sus “adoquines mágicos erigidos en torres”. Y ciertamente, estas piedras son “mágicas” en tanto que la poesía de Baudelaire no reconoce las manos que las han puesto en movimiento [...]. (72)

Otra temática a la que alude Benjamin, siguiendo los postulados de Marx en *La lucha de clases en Francia de 1848 a 1850*, es el impuesto al vino y su vínculo con la creación del poema “Le vin des chiffonniers”, “cuya redacción se puede datar hacia la mitad de siglo” (75). La figura del trapero tiene importancia para Baudelaire pues, así como el artista, este es un desposeído; no obstante, claro está, en un grado infinitamente mayor.

Para continuar con su análisis, Benjamin cita a pie de página los datos que Honoré-Antoine Frégier (1789-1860) recolecta en *Des classes dangereuses de la population* sobre la situación miserable que experimentan los traperos en Francia. Aquí se encuentra la relación más importante entre la bohemia que estudia Benjamin y la bohemia de Murger: el factor económico. En este marco, viene al caso hacerse una pregunta: ¿no será que el *modus vivendi* desenfrenado, atiborrado de perspicacia, pero de honda escasez de los artistas retratados por Murger, constituye un bastión revolucionario? Sí, lo es. Sin embargo, los personajes del libro analizado no pregonan sus ideas políticas explícitamente; en consecuencia, ¿contra qué se rebelan? Su estilo de vida es una decisión que establece una resistencia, que tal vez no busca derrocar monarquía alguna; pero que debe leerse como una convicción moral enérgica e inalienable de su espíritu; por consiguiente, es el artista quien toma control de su devenir, y quien exclama la máxima: “yo vivo bajo mis propios términos”. Nada ni nadie puede supeditar su existencia, ni la pobreza ni el capital, ni dios ni el diablo; los artistas de Murger, afirmados en la arrogancia que concede la juventud, casi siempre ganarán en la ficción. ¿Pero fue así en el mundo real?

Más adelante, Benjamin explorará la relación entre el mercado literario —que representaban periódicos como *Le Constitutionnel* y *La Presse*— y algunos escritores del periodo. Para sustentar sus ideas, alude como ejemplo a los importantes contratos conseguidos por Alexandre Dumas (1802-1870), Eugène Sue (1804-1857) y Alphonse de Lamartine (1790-1869). Sin embargo, como conclusión de este apartado, es esencial advertir que tanto Baudelaire como Murger deben incluirse en un segmento de artistas que no obtuvieron una enorme retribución en vida por sus obras. En este contexto, Benjamin indica como ejemplo que “[...] [h]asta el final, Baudelaire estuvo mal colocado en el mercado literario. Se ha calculado que su obra completa no ganó más de 15.000 francos” (95).

En relación con el campo literario de la época, es pertinente tener en cuenta que la industrialización penetró en todos los servicios y sectores productivos de la sociedad, incluso en lo relativo a la cultura. Con respecto a la literatura en particular, es relevante indicar, en primer lugar, que la prensa cumple el rol de modificar y manufacturar el oficio del escritor, quien, al devenir periodista o reportero, autor de crónicas y artículos, debe prever que sus nuevos textos no literarios se sincronicen con las expectativas e

intereses de los lectores y estén alineados tanto con las exigencias temáticas como ideológicas de los periódicos —señalamos los nombres de algunas de las publicaciones a las que se refiere Bourdieu: *La Presse*, *Le Figaro*, *Le Petit Journal*, *La Petite Presse*, *L'Opinion nationale*, *Le Moniteur*, *La Patrie*, entre otros (88)—. Por otra parte, es sustancial considerar que el mercado literario tenía preferencias al momento de seleccionar qué escritores y qué tipos de géneros literarios aparecerían en sus nuevas publicaciones.¹⁴

Se produce a partir de entonces una auténtica subordinación estructural, que se impone de forma muy desigual a los diferentes autores según su posición en el campo, y que se instituye a través de dos mediaciones principales: por un lado el mercado, cuyas sanciones o imposiciones se ejercen sobre las empresas literarias o bien directamente, a través de las cifras de venta, el número de entradas, etc., o bien indirectamente, a través de los nuevos puestos de trabajo que ofrecen el periodismo, la edición, la ilustración y todas las formas de literatura industrial; por otro lado los vínculos duraderos, basados en afinidades de estilo de vida y de sistema de valores, que, particularmente por mediación de los salones, unen a una parte al menos de los escritores a determinados sectores de la alta sociedad, y contribuyen a orientar las liberalidades del mecenazgo de Estado. (Bourdieu 82)

Bourdieu relata que la familia imperial mantenía relaciones constantes con numerosos y distinguidos autores de la época. En este contexto, se debe destacar la figura de Mathilde Leticia Guillermina (1820-1904), la princesa Matilde, quien, en su calidad de *salonnière*, en las reuniones acontecidas en su salón literario recibía a escritores de la talla de Gustave Flaubert (1821-1880),

14 Pierre Bourdieu advierte sobre este punto que la poesía, por ejemplo, era un género que no gozaba de la simpatía del mercado literario ni de la política imperial, a diferencia de la novela, cuya entrega mediante el formato de los folletines se hizo muy popular durante la época del Segundo Imperio francés. El desprecio hacia el género lírico y hacia los vates se hace palpable para la audiencia. La poesía

es objeto de una política deliberadamente hostil, particularmente por parte de la Fiscalía del Estado, asunto del que por ejemplo dan fe los juicios instruidos contra los poetas o el acoso judicial contra los editores como Poulet-Malassis, que había publicado a toda la vanguardia poética, especialmente a Baudelaire, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, y que acabó arruinado y encarcelado por deudas. (Bourdieu 83)

Edmond (1822-1896) y Jules de Goncourt (1830-1870) o Théophile Gautier (1811-1872). La institución del salón literario funcionaba en ese entonces como un espacio que no solo facilitaba que los literatos dialogaran entre sí sobre su trabajo, sino también que establecieran contactos con administradores del mercado literario, propietarios de periódicos y dirigentes políticos de variadas tendencias (84). No obstante, es preciso explicar que no todos los grandes hombres de letras de este periodo participaron de esta instancia:

[u]na vez dicho esto, en esta gran cadena, hay excluidos a secas: en primera fila, Baudelaire, proscrito de la corte y de los salones de los miembros de la familia imperial, que, a diferencia de Flaubert, pierde su juicio por no haber querido recurrir a la influencia de una familia de la alta burguesía, y que huele a azufre porque se codea con la bohemia, pero también los realistas como Duranty, y más tarde Zola y su grupo (y eso pese a que muchos antiguos de la “segunda bohemia”, como Arsène Houssaye, han entrado a formar parte de los literatos del poder). También están los ignorados, como los parnasianos, con frecuencia, bien es verdad, de procedencia pequeñoburguesa y carentes de capital social. (Bourdieu 85)

El cenáculo de la *bohemia*: encuentro sagrado de los artistas parisinos

“Cenáculo” es un significante que alude tanto al sitio en el cual Jesucristo y sus apóstoles celebraron la Última cena durante la semana de Pascua como a una reunión de artistas e intelectuales con una ideología común. La mención al hecho bíblico no está de más en esta explicación, puesto que así como para los cristianos el Jueves Santo es un día conmemorativo dentro de su calendario, la conformación del “Cenáculo de la Bohemia” de Murger también se atesora como un hecho sagrado por sus protagonistas: Alejandro Schaunard, músico y compositor; Marcelo, pintor; Gustavo Colline, filósofo; y Rodolfo, poeta, crítico, redactor en jefe de los periódicos de modas *La Gasa de Iris* y *El Castor*, y *Alter Ego* del propio Murger. La trama de la obra comienza con el personaje de Alejandro Schaunard, quien se encuentra en dificultades económicas, pues debe, con suma urgencia, pagar el alquiler vencido de su cuarto y desalojar lo más pronto que pueda la propiedad del

señor Bernard. Esta embarazosa situación, sin embargo, no impide que el músico desperdicie tiempo, que no tiene, componiendo una nueva obra; pero toda procrastinación tiene su límite:

—El tiempo corre como un gramo, —dijo, —no me quedan más que tres cuartos de hora para buscar mis setenta y cinco francos y un nuevo alojamiento. No lo conseguiré nunca, porque la cosa entra de lleno en los dominios de la magia. (Murger 33)

Al no encontrar solución luego de unos instantes de reflexión inútil, el músico decidirá flanear por la calle en búsqueda de que la casualidad ponga fin a sus infortunios. A la salida, las circunstancias lo obligarán a inventar una historia para convencer al señor Durand, el portero de la casa, de que no quiere escapar del pago: ¡el mundo es de los vivos! El músico saldrá del entuerto con picardía. ¡Los artistas son atroces! ¡Los artistas nunca pagan lo que deben! La tragedia embargará al señor Bernard con motivo doble. La carta en la que Schaunard le indica a su casero la imposibilidad de pagar sus deudas, que leerá minutos más tarde, sumado al hecho de que su nuevo inquilino, el reemplazante del músico, también se dedica al oficio del arte, provocará la frustración del dueño de la propiedad. En el diálogo que Bernard sostiene con el portero, pese a ser parte de la ficción, se deja entrever que la figura del artista tiene una mala reputación en la sociedad moderna de París donde se ambienta la novela, y representa un peligro para las finanzas y la tranquilidad de cualquier establecimiento:

—¡Ah, señor! —exclamó Durand con terror; y mostraba el caballete al propietario. —¡Es un pintor!
—Un artista, ¡lo había sospechado! —exclamó á (sic) su vez el señor Bernard, y los pelos de su peluca se le erizaron de espanto. —¡¡¡Un pintor!!! Pero ¿no ha tomado usted informes del señor? —prosiguió dirigiéndose al portero.
—¿No se había enterado aún de su oficio? (43)

Bernard no quiere que Marcelo tome el cuarto, el pintor no quiere dar su brazo a torcer. Este último no tiene muebles, así que la ley ampara la decisión del casero. No obstante, el artista insistirá y obtendrá lo que busca: “—si usted quiere le alquilaré amueblado el cuarto que debía ocupar,

en el que se encuentran los muebles de mi inquilino insolvente” (44); sin embargo, Bernard le cobrará como garantía el pago por adelantado. Resulta importante que Murger señale, en el contexto de la negociación entre Bernard y el pintor, que “el artista [está] obligado a pasar por todo” (44), ya que refleja, al ser una obra autobiográfica, la precariedad económica y el estigma social que él mismo padeció. Continuando con la historia de Schaunard, es relevante declarar que, pese a que el autor acentúa que este vivía endeudado, e incluso que había desarrollado una suerte de sistema para cancelar los débitos que más le apremiaban, endeudándose al mismo tiempo para hacerlo, también explicita que el músico había abandonado su cuarto por la mañana con el fin de buscar cómo pagar el dinero que debía al señor Bernard. Así, pues, que quede claro para los lectores: Schaunard no es un ladrón. Los pasos y el hambre intensa del músico le conducirán a un bodegón barato llamado *Madre Cadet*. Aquí resulta pertinente detenerse un momento, ya que este lugar es descrito por Murger como un sitio frecuentado por la “baja bohemia”; entonces, viene al caso hacerse algunas preguntas: ¿existió una “alta bohemia”? Y si existió, ¿esta, únicamente, alude a una pléyade de artistas con mayores privilegios en materia social? ¿Hay algún fundamento ideológico en la “baja bohemia” presentada por Murger que no compartieron los artistas con condiciones socioeconómicas favorables, y mejor posicionados culturalmente? ¿Qué representa la burguesía para un bohemio?¹⁵ En relación con este tema, es oportuno recordar lo que propone Baudelaire en *Salon de 1846*, respecto de los burgueses y su desconocimiento de la poesía y, por consiguiente, de la belleza:

15 En relación con esta pregunta, parece pertinente compartir una cita de Bourdieu que permite comprender por qué razón el imaginario de la *bohemia* se ubica en oposición a los valores del mundo burgués.

El asco y el desprecio que inspira a los escritores (particularmente a Flaubert y a Baudelaire) este régimen de nuevos ricos sin cultura, todo él marcado con la impronta de la falsedad y la adulteración, el prestigio que la corte atribuye a las obras literarias más banales, aquellas mismas que toda la prensa vehicula y ensalza, el materialismo vulgar de los nuevos dueños de la economía, el servilismo cortesano de una buena parte de los escritores y de los artistas, asimismo contribuyeron en buena medida a propiciar la ruptura con el mundo corriente que es inseparable de la constitución del mundo del arte como un mundo aparte, un imperio dentro de un imperio. (Bourdieu 95)

Ustedes poseen el gobierno de la ciudad, y eso es justo, pues ustedes son la fuerza. Pero es necesario que ustedes sean capaces de sentir la belleza; porque como ninguno de entre ustedes puede hoy prescindir del poder, nadie tiene el derecho de prescindir de la poesía. Se puede vivir tres días sin pan; —sin poesía, nunca; y aquellos de entre ustedes que dicen lo contrario se equivocan: ellos no se conocen. (4)

Ahora bien, aunque las palabras de Baudelaire permiten adentrarse en la opinión que un bohemio sostiene sobre la burguesía, lo cierto es que para esbozar una argumentación consistente respecto de este tema, lo primero sería indicar que los artistas retratados en la novela de Murger aspiran a un mejor porvenir, pero no hacen mucho por conseguirlo. ¿A qué se oponen? ¿Al trabajo? No, porque trabajan, aunque sea en los horarios que ellos mismos deciden. ¿A que el arte sea percibido como un empleo remunerado? No, ya que también precisan vender sus obras para vivir. ¿A qué es entonces? Viene al caso recordar, tal como señala Álvarez Sánchez (2003), que estos artistas

[p]lantean así como alternativa frente a la mediocridad burguesa una existencia al margen de la sociedad, marcada por la vida alegre plagada de fiestas y amores fáciles, sin presentar todavía el tono sórdido y mísero que posteriormente caracterizará al movimiento bohemio. No obstante, este halo romántico aparentemente inofensivo y cautivador que parece encerrar la bohemia murgeriana no es compartido por todos sus críticos. De hecho, voces autorizadas como la de Rafael Cansinos-Asséns,¹⁶ identifican la bohemia presentada en las *Escenas de la vida bohemia* con una especie de moda pasajera marcada por la holgazanería, la estética desarrapada, el alejamiento tanto de la burguesía como del proletariado y una inconsistencia emanada seguramente de ese carácter pasajero que facilitarí­a muy tempranamente la deriva de la figura del bohemio hacia la del hampón. (258)

¿Qué es la “baja bohemia”? Murger resuelve la discusión al caracterizar la clientela que asiste al *Madre Cadet*:

16 La cita de Rafael Cansinos Assens (1882-1964), a la que alude Jaime Álvarez Sánchez, pertenece al ensayo “La bohemia en la literatura” compilado en el texto *Los temas literarios y su interpretación*, cuya primera edición data de 1924.

Durante la buena estación, los discípulos de pintura de los numerosos estudios que rodean el Luxemburgo, los literatos inéditos, los periodistas de gacetas desconocidas, van en tropel á [sic] comer al bodegón de la Madre Cadet, célebre por sus fricasés de liebre, por sus coles en vinagre, y por un vinillo claro que sabe á [sic] pedernal. (48)

Murger califica al lugar de “figón”, mientras que para aludir a la clientela ocupa el epíteto de “ordinaria”. Se trata de un sitio de baja categoría, un refugio en donde los pobres combaten con alegría la miseria. En este bodegón, Schaunard conocerá al filósofo Gustavo Colline, quien le ofrecerá, amablemente, compartir un plato de comida y juntos pasarán la tarde conversando entre varios litros de vino. Colline tampoco tiene demasiado dinero, pero es generoso, cualidad que caracteriza a los personajes de Murger. Luego de la estancia en dicha taberna, ambos hombres pasarán a un café en el que se encontrarán con el poeta Rodolfo, quien sostenía una acalorada discusión sobre historia, política y prensa con otro tipo. La elocuencia del literato agrada a los hombres; los tres se sientan, comparten tabaco, vino y la confianza de hablar por horas sin tapujos sobre sus vidas. Posteriormente, la lluvia conducirá los pasos de los tres sujetos a la casa de Schaunard, ocupada previamente por el pintor Marcelo; el músico, bastante ebrio, no es capaz de comprender por qué su llave aparece tanto en la cerradura de su cuarto como en el bolsillo de su abrigo, ni tampoco por qué su cuarto lo ocupa otro hombre. No obstante, Marcelo es desprendido y sin vacilar recibe amablemente a los tres borrachos en su nuevo hogar:

—Tomen ustedes asiento, señores, —repitió Marcelo, —voy á [sic] explicarles este misterio. [...] Los cuatro jóvenes se sentaron a la mesa y dieron una acometida á [sic] un pedazo de ternera que les había cedido el tabernero. Marcelo explicó entonces lo que había ocurrido por la mañana entre él y el propietario, cuando fue á [sic] tomar posesión del cuarto. (62)

La conformación del cenáculo de la *bohemia* es la historia de cuatro artistas holgazanes, fumistas y sin recursos, pero es también la historia de una amistad desinteresada. Marcelo le ofrece a Schaunard compartir la misma habitación. Este último acepta de inmediato encantado. El hecho de que no se conozcan en lo más mínimo no impide su convivencia. Todo

ocurre rápido. Rodolfo y Colline deben marcharse para buscar dinero: uno a revisar documentos para el periódico, el otro a dar una lección. Esta forma de conseguir el sustento mediante trabajos esporádicos es recurrente en la obra, mostrándose en el actuar de los cuatro personajes protagónicos en varios capítulos del libro, porque aunque Murger no lo indique expresamente, estos artistas parecen rechazar la jornada y el orden que requiere un empleo estable.¹⁷ ¿Es esta forma de vida marginal un medio de resistencia? ¿Un *modus vivendi* revolucionario en el contexto de la nueva sociedad de mercado?

La bohemia de Murger y el estudio de E. Caro (1871)

¿Es correcto que todos los individuos de una sociedad deban acatar las mismas reglas, creencias y opiniones sobre cómo se ha de vivir? ¿Dicha homogeneización social no atentaría contra la diversidad y libertad de expresión? El filósofo y economista británico John Stuart Mill (1806-1873), cuyas ideas liberales son fundamentales para comprender el devenir del siglo XIX, señala que

[l]a única libertad que merece este nombre es la de buscar nuestro propio bien a nuestra manera, en tanto que no intentemos privar de sus bienes a otros, o frenar sus esfuerzos para obtenerla. Cada cual es el mejor guardián de su propia salud, sea física, mental o espiritual. La especie humana ganará más en dejar a cada uno que viva como le guste más, que en obligarle a vivir como guste al resto de sus semejantes. (Mill 29)

Los artistas que describe Murger comparten la premisa anterior; por ello se rebelan contra la forma de vivir del entramado burgués. Esta bohemia es una vanguardia, la primera línea en defensa del arte, la más sublime de todas las virtudes humanas; so pretexto de dicho ideal, *les bohémiens* forjan su cofradía.

17 El caso de Rodolfo es interesante, pues si bien se menciona que es redactor en jefe de dos periódicos de modas, el personaje no es descrito como alguien que cumpla una jornada diaria de trabajo, dejando en claro que dicha función de redactor en jefe, si bien existe, no refleja las funciones de un empleo estable ni que le conceda demasiado dinero. Por el contrario, cuando en la obra se menciona que ha recibido alguna cantidad de dinero, se explica que ha recibido los aportes monetarios que le otorga su tío, el señor Monetti, o que ha ganado algún concurso literario, mas no a causa de su labor como redactor.

Elme-Marie Caro (1871), en su estudio “La fin de la bohème: les influences littéraires dans les derniers événements [sic]”, entiende la bohemia en Francia como un proceso vinculado inexorablemente a una acción política de carácter revolucionario. Álvarez Sánchez coincide con Caro al identificar tres grandes etapas de este movimiento. La primera, relacionada con la publicación de la obra de Murger, que denomina como “sufriente”; la segunda, que llama “militante” (correspondiente al periodo estudiado por Benjamin y que Álvarez Sánchez denomina como “refractario”); y la tercera, que considera el ascenso al poder de los proletarios, y decanta en el gobierno de la Comuna de París, nombrada por él como “triumfante”. Por consiguiente, indica que “[e]s en mayo de 1850 que nació oficialmente la bohemia en un prefacio de Henri Murger; fue en mayo de 1871 que la vimos caer sobre el pavimento sangriento, después de haber tomado su parte de una tiranía ignominiosa” (242). Más allá de la información anterior, lo interesante del análisis de Caro es que expone una visión reprobatoria de esta corriente artística, a veinte años de la publicación del texto original, cuya naturaleza tiene, según su perspectiva, menos de heroica que de bárbara y decadente. En este sentido, viene al caso aclarar que en este apartado del artículo únicamente se rescatarán los postulados que Caro desarrolla sobre la *bohemia* que Murger representa en la ficción.

En primer lugar, Caro cuestiona la diferencia que existe entre la teoría plasmada por Murger en el prefacio de la novela y la práctica de la *bohemia* reflejada en las aventuras de sus protagonistas:

El libro, que no contiene más que escenas y relatos, es mucho mejor que el prefacio, que expone una teoría, y en la que se podría destacar más de un apóstrofe al menos inútil dirigido a los puritanos del mundo, a los puritanos del arte, mezclada con ditirambos en honor de la vida libre y del arte independiente. [...] Esta es la teoría; en la práctica, hay que rebajar mucho. (Caro 243)

En efecto, tal como señala Caro, Murger propone una teoría acerca de la *bohemia*. Este abre su planteamiento explicando que los jóvenes bohemios que retrata en su obra no son, en ningún caso, sujetos con malas intenciones como se les ha buscado caracterizar (Murger 9). Es más, sostiene que este movimiento cuenta con más de dos mil años de historia, y que empieza con la

figura de Homero (VIII a. C.), aedo oriundo de Jonia, autor cumbre de la épica grecolatina; y que, entre sus representantes posteriores, incluye destacados artistas franceses de fines del Medioevo, el de mayor relevancia, François Villon (1431-1463) —a quien los románticos franceses consideraron como el primer autor “maldito”, debido al contenido sarcástico y mohíno de su obra lírica y a su historia de vida en constante fricción con la ley (fue acusado de asesinato y de robo, además de que estuvo en la cárcel en varias ocasiones)—. También, añade al poeta y dramaturgo Pierre Gringoire (1475-1539); a los polímatas italianos del Renacimiento Lorenzo Ghiberti (1378-1455), Donatello (1386-1466), Miguelangelo Buonarroti (1475-1564), Raffaello Sanzio (1483-1520), Tiziano Vecellio di Gregorio (1488-1576), Benvenuto Cellini (1500-1571) y Paolo Caliari (1528-1588); entre otros literatos e intelectuales como Clément Marot (1496-1544); Jean Goujon (1510-1567); Pierre Ronsard (1524-1585); François Rabelais (1532-1553); Michel de Montaigne (1533-1592); Torquato Tasso (1544-1595); François de Malherbe (1555-1628); William Shakespeare (1564-1616); Mathurin Régnier (1575-1613); Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673); Jean-Jacques Rousseau (1712-1778); Jean le Rond D’Alembert (1717-1783); Jacques Clinchamps de Malfilâtre (1732-1767) y Nicolas Gilbert (1750-1780).

La teoría de Murger explica que la *bohemia* es una “escuela” antiquísima de libres pensadores, hombres ilustres entregados al ejercicio de crear belleza; en su mayoría, mentes brillantes perseguidas y censuradas por el orden establecido en distintas épocas. Los bohemios —se puede inferir por las palabras del autor— son los productores y protectores del arte y, como tales, han estado presentes a lo largo de toda la historia. Ahora bien, Caro cuestiona que este rol sea efectivo y emparenta la *bohemia* murgeriana con una existencia parasitaria y, en parte, cercana a la rapacería: vagabundos, con el ego fortalecido a punta de sueños juveniles, ávidos de éxito. Para Caro estos bohemios no son genios o grandes maestros del arte ni han sido bendecidos por una inspiración divina. Él se pregunta: “¿[p]or qué las mejores concepciones del arte nacerían espontáneamente en una vida sin estudio [formal] y sin trabajo? Por mi parte, nunca he podido comprenderlo; es verdad que este juicio es el de un burgués, de un filisteo, y que por ello será rechazado” (Caro 244). Caro fue un profesor de filosofía que, según constata Christophe Charle (1985), alcanzó el grado de Doctor en Letras durante 1852, hizo clases en los liceos de Alger (1848), Angers (1849), Rennes (1850), Rouen (1852); fue encargado de los cursos de filosofía en la Facultad de Letras de París (1854), maestro de conferencias de filosofía en la

Escuela Normal Superior (1857), inspector de la Academia de París (1861) y profesor de filosofía de la Facultad de Letras (Charle 41). En este sentido, no es de extrañar que, por su condición de académico e intelectual —publicó varios libros, artículos y fue colaborador de revistas como la *Revue de deux mondes* y el *Journal des Savants* (Charle 41)— se opusiera a la *bohemia*, una corriente estética, liderada por Murger, un autor autodidacta,¹⁸ que pregona un estilo de vida carente de reglas, en el que el talento, en contraposición al estudio y al esfuerzo, se considera el motor más importante para la creación artística. Sin embargo, no es la figura de Murger la que incomoda a Caro, sino las cualidades de la *bohemia*: “[n]o exageremos nada por temor a ser injustos con lo mejor y lo más inofensivo de estos bohemios. Ni la vida ni el talento de Murger merecen estas duras sentencias; pero él ha creado un falso y triste ideal de vida libre que ha extraviado la imaginación de muchos jóvenes y los ha tirado por caminos sin salida” (Caro 245). Caro visualiza en la *bohemia* murgeriana el germen de un comportamiento absolutamente peligroso, *modus vivendi* que escalará hasta transformarse en ideología, una manera errada de imaginar el funcionamiento de la sociedad: el desacato, la anarquía, el libre albedrío mal concebido; la galbana extrema, la arrogancia de los idiotas, un movimiento pueril que, de divulgarse, solo puede conducir al desastre de su pueblo. ¿Cómo se trasciende, según Caro, de la *bohemia* inocente de Murger a la acción política revolucionaria?

De la manera más lógica y sencilla: la literatura necesitada se ha convertido, por una transición fatal, en la envidiosa literatura. En la primera fase de la bohemia ya se veía el germen de las malas pasiones: la impotencia agravada por la pereza, exasperada por pretensiones absurdas, agudizada en una especie de ironía perpetua contra todo lo que trabaja o se eleva, por último, la firme voluntad de no tomar nada ni a nadie en serio más que a sí mismo, y el horror del sentido común llevado hasta la sinrazón sistemática. (Caro 245)

18 Sandrine Berthelot (2012) destaca que Murger fue vilipendiado por su falta de cultura y de estudios. En este sentido, cita los comentarios realizados por Georges Montorgueil (en *Henri Murger, romancier de la bohème*, 1929), Jules y Edmond de Goncourt (en *Journal: mémoires de la vie littéraire*, 1956), Pierre Martino (en *Le Roman réaliste sous le Second Empire*, 1913) y Marius Boisson (en *Les compagnons de la vie bohème, Mimi, Musette, Murger, Baudelaire, Schaunard, Champfleury*, 1929), y plantea que Murger reemplazó su carencia de conocimiento y de instrucción, por la lectura, en particular de los autores del romanticismo francés, y por el contacto con la cultura popular (Berthelot 12).

La bohemia de Murger: fuerza de resistencia simbólica contra la sociedad de mercado

Tres posibilidades se abrían al pobre que se encontraba al margen de la sociedad burguesa y sin protección efectiva en las regiones todavía inaccesibles de la sociedad tradicional. Podía esforzarse en hacerse burgués, podía desmoralizarse o podía rebelarse.

Eric Hosbawn, *La Era de la revolución 1789-1848*

Los bohemios descritos por Murger se constituyen, como corriente artística, en una fuerza de resistencia simbólica al interior de la sociedad burguesa, ya que, pese a que no propugnan explícitamente una ideología revolucionaria, su forma de vida atenta con éxito contra sus características. A continuación, y a modo de cierre del artículo, solo se plantearán ejemplos del corpus que se vinculan con la hipótesis del trabajo.

En el capítulo II, “Un enviado de la Providencia”, la trama presenta a Schaunard y a Marcelo, quienes siguen viviendo juntos en la casa del señor Bernard; el pintor ha sido convocado a comer, a través de una epístola, por un diputado de izquierda, “protector inteligente de las bellas artes, y en particular de Marcelo, quien le había pintado una vista de su casa de campo” (Murger 73). ¿Cuál es el problema que afecta al pintor? Este no cuenta con una vestimenta digna para asistir a la reunión. ¿Puede conseguirse un traje con Rodolfo o Colline? No, porque a estas alturas del mes ellos ya han empeñado sus trajes (74). ¡Qué dilema! ¡Cuánta miseria! No hay que perder la esperanza, la Providencia siempre auxilia. Golpean a la puerta. Es un cliente de Schaunard que desea un retrato para su familia antes de partir a un viaje de negocios, Blancheron de Nantes, representante de la industria del azúcar y militar de alto rango; un tipo fácil de engañar, con una posición social relevante y, lo mejor de todo, un frac negro:

—¡Quitar me el frac! ¿Por qué?

—¿No me ha dicho usted que destinaba su retrato a [sic] la familia?

—Sin duda.

—Pues bien, así debe usted estar representado en traje de casa, de bata. Esta es la costumbre.

—Pero es que aquí no tengo bata.

—Pero la tengo yo. El caso está previsto (78)

Schaunard, con un ingenio y picardía semejantes a los de Gil Blas, le facilita el traje a Marcelo para asistir a su reunión a cambio de un poco de comida, mientras él se compromete a distraer a Blancheron con su complaciente e inagotable ensueño de artista. La gestión da resultado.

Este mismo tipo de procedimiento para conseguir lo deseado se presenta en el capítulo v, “El Escudo de Carlomagno”. En esta sección de la obra, Murger relata cómo Rodolfo y Marcelo deben reunir quince francos para llevar a cabo su anhelada fiesta bohemia. Es preciso señalar que esta tertulia originalmente contemplaba un vasto cronograma de actividades, que se iniciaba a las siete de la tarde y finalizaba al surgir el alba, y requería de una serie de implementos pomposos que, no obstante, debieron reducirse radicalmente debido a la falta de sustento de sus organizadores. Imposibilitados de obtener los cien francos que, en un principio, requerían para llevar a cabo su evento, los artistas deciden reducir el monto a quince: la fiesta que otrora se asemejara, en su imaginación, a los grandes eventos de la aristocracia, ahora retornaba de sopetón a la lastimosa realidad, pero ¿cómo conquistar los preciados quince francos? La desesperación los insta a buscar objetos de valor en los rincones de los muebles de la casa; en ese preciso momento de premura, Marcelo, aliviado, profiere el siguiente mensaje:

—¡ Estamos salvados! —gritó, —estaba seguro de que debía haber valores aquí...

¡Toma... mira!

—y enseñaba á [sic] Rodolfo una moneda grande como un escudo y medio roída por el orín y el cardenillo.

Era una moneda carlovingia de algún valor artístico. En la leyenda, que estaba conservada por fortuna, se podía leer la fecha del reinado de Carlomagno. (111)

Marcelo llevará la moneda donde el tío Médicis, personaje que en el primer tomo aparece como comprador usual de las obras de este, donde gracias a su astucia obtendrá los francos deseados.

[...] en casa de Médicis he encontrado un anticuario. Cuando ha visto mi moneda, casi le ha dado un accidente: era la única que le faltaba para su monetario. [...] apenas hubo examinado cuidadosamente mi escudo de Carlomagno, no ha vacilado un instante en ofrecerme cinco francos. Médicis me ha dado con el codo, y con una mirada ha completado su idea. Quería decir: partamos los beneficios de la venta y yo pujaré así hemos llegado hasta treinta francos. (114)

El sistema de los bohemios funciona. ¿Se trata de buena suerte o de aprovechamiento de las circunstancias y de los demás (de los cándidos)? Es un poco de ambas. Los artistas de Murger no actúan con maldad (su espíritu carece de protervia), es verdad, pero tampoco son del todo honorables. En este marco, lo planteado por Caro adquiere relevancia: el estilo de vida bohemio carece de reglas, de horarios, de orden,¹⁹ de un trabajo estable, de instrucción formal; sin embargo, triunfa en la ficción. Los valores expuestos por Murger se contraponen al marcado individualismo económico y social que preconiza la economía de mercado. Murger reemplaza al sujeto por el grupo, al capital por la bondad de los amigos, a las obligaciones por el libre albedrío, al matrimonio por la noción de amor libre y a la competencia por la cooperación.

En Murger también aparece el *modus vivendi* revolucionario entre las mujeres. El capítulo VI, que se llama “Musette” al igual que su protagonista, narra la historia de una hermosa y seductora mujer de veinte años, idealista, caprichosa y liberal, que había tenido varios amantes de poder adquisitivo disímil.

Musette adquirió la costumbre de dar veladas semanales en su lúcido saloncito de la calle de la Bruyère. Aquellas veladas se parecían á [sic] la mayor parte de las reuniones parisienses, con la diferencia de que eran más divertidas; cuando escaseaba el sitio, los asistentes se sentaban unos encima de otros, y ocurría á [sic] veces que una misma copa servía para una pareja. (Murger 120)

19 Un buen ejemplo para analizar la falta de orden y de responsabilidad de la vida bohemia se aprecia en el capítulo VII. “La corriente del Pactolo”, texto el que Rodolfo cobra la importante suma de quinientos francos: “[e]l primer uso que Rodolfo hizo de aquella tajada de Perú que acababa de entrar en su bolsillo, fué [sic] el de no pagar sus deudas, atendido á [sic] que se había jurado á [sic] sí mismo dedicarse á [sic] la economía y no hacer ningún gasto extraordinario” (Murger 127). Junto con Marcelo, con quien cohabita, intentan establecer una economía “ordenada”, pero realizarán gastos absurdos, como la contratación de un criado, que los llevarán a derrochar el dinero.

Musette había estado saliendo con un hombre de Estado (un consejero), pero, a la fecha de la anécdota relatada, este la había abandonado. Sin tener cómo pagar la renta de su hogar, los acreedores embargan sus muebles, lo que no impide que Musette realice su tradicional fiesta, mas ahora en el humilde espacio que contiene el patio del lugar donde vive; luego del evento, la mujer no tiene más opción que hospedarse en la fría y peligrosa soledad de las calles. Marcelo, quien prontamente se enamora de ella, no lo permite y la deja pernoctar en su domicilio. “Quince días después, Musette y Marcelo vivían juntos, y aunque con frecuencia se hallaban sin dinero, llevaban la vida más agradable del mundo” (Murger 126). El bohemio combate la escasez, el rostro acerbo de la indigencia, con la empatía y la salvaguardia de los iguales. Analizar el retrato que realiza el autor sobre los personajes femeninos y su participación en la conformación del cenáculo de la *bohemia*, excede con creces el objetivo de esta investigación; pese a ello, es interesante denotar que la mayoría de las mujeres presentadas en la novela poseen una capacidad de discernimiento importante, no son conservadoras, no están casadas, no son en ningún caso individuos débiles de carácter y tienen agenciamiento propio (en la mayoría de los casos su única dependencia con los hombres está vinculada a la estabilidad económica, cuando la hay, y no a los sentimientos). Las bohemias comparten los mismos ideales de los artistas que protagonizan la novela, y la libertad de hacer lo que estimen conveniente con el porvenir de sus jóvenes mentes y cuerpos, lo cual no implica, sin embargo, que las relaciones de pareja expresadas en la novela no se configuren, en su mayoría, mediante un código patriarcal. Es de esperar que en un futuro se pueda ejecutar un trabajo dedicado en exclusivo al examen del rol que desempeñaron las mujeres en la bohemia francesa, pues la concepción de lo femenino, en este contexto histórico, todavía figura como un tema de investigación necesario y con bastante potencial por descubrir.²⁰ Quizás qué tipo de información pueda develar

20 Si se realiza una búsqueda sobre la *bohemia* murgeriana y las mujeres, se puede constatar que no existen demasiados trabajos que aborden esta temática escritos en español; no obstante, es importante destacar el artículo “Escenas de la vida bohemia. Una aproximación a la creatividad amorosa del ‘submundo’ urbano” (2007) de Jordi Luengo López, publicado en la revista *Dossiers Feministes*. Este texto, aunque analiza fundamentalmente la participación de la mujer en el contexto de la *bohemia* española y no la francesa, durante el primer tercio del siglo xx, es un trabajo serio que, desde los estudios de género, constituye un aporte para comprender la incidencia de las mujeres en esta vanguardia y, al mismo tiempo, analizar de qué manera se comienza a conformar

un escrutinio detallado de personajes como Mimí, Luisa, Sidonia, Musette y Eufemia. ¿Tuvo lugar una bohemia femenina o feminista en la ficción? ¿Cuáles son las obras literarias en las que se exponen sus características? Por otro lado, ¿existieron escritoras que hayan formado parte de dicho movimiento en el mundo real? Seguro que sí. Lo único cierto es que urge en toda sociedad letrada, así como lo hizo Murger con los desprestigiados artistas del Barrio Latino, que todas las voces puedan ser escuchadas, lo que hasta el momento, en materia de investigación académica, no ha sucedido con suficiente entusiasmo en el caso de las mujeres bohemias.

El *modus vivendi* de los personajes de la novela constituye una fuerza de resistencia simbólica contra las características de la naciente sociedad de mercado. Tal como ha señalado Bourdieu, la noción del *arte por el arte* se opuso a los valores centrales de la burguesía francesa decimonónica y criticó la injerencia de los hombres de negocios de esta clase social sobre el mercado literario (dinámica de la oferta y la demanda a través de la selección de obras y géneros literarios afines a los intereses ideológicos de la clase dominante); la prensa (industrialización de la literatura, mediante la transformación del escritor en periodista); y el arte (como medio de expresión puramente estético que pierde su antigua independencia gracias a la censura, juicios e inconvenientes con el estado, y a la elección de temas acordes a los intereses de la alta burguesía y de la corte imperial). En este sentido, es necesario entender que si bien la ideología de la *bohemia* funciona como una antítesis de los valores de la modernidad, esto no implica que los artistas que fueron parte de este movimiento no sean modernos, “porque

un modelo de mujer nueva, con más agenciamiento, en los albores del siglo al interior de la ciudad moderna, cuestión vinculada también con el concepto de *flâneuse*. En este sentido, Luengo López menciona por ejemplo que las prostitutas, quienes compartían una relación de fraternidad con los artistas, participaban de su círculo sin formar parte necesariamente de la “institución de la *bohemia*”. En este marco, indica que

[l]as mujeres que Murger añadió en su obra sobre la bohemia fueron hetairas, prostitutas, coimas, «agrisetas» a las que el infortunio había sorprendido, sin quedarles más alternativa que la de trabajar con el sexo. Existía una especie de hermandad entre los bohemios y estas mujeres, basada sobre todo en el respeto, dadas las análogas condiciones en las que ambos se hallaban [...]. A su manera, las prostitutas desempeñaban con los bohemios la misma función que las «amas de casa» realizaban con sus maridos al velar por su descanso, comprender sus problemas en el trabajo y desempeñar ese «femenino» papel delineado dentro de la hoy denominada «maternidad social». (Luengo López 24)

los verdaderos antimodernos son también, al mismo tiempo, modernos, aún y siempre modernos, o modernos a pesar de ellos” (Compagnon 10).

Conclusión

En esta investigación se analizó el primer tomo del libro *Escenas de la vida bohemia* de Henri Murger, con el objetivo de comprender de qué modo esta obra recoge un ideal artístico y un estilo de vida, a través del cual se observa que la figura del artista entra en tensión con los valores de la clase burguesa. Recogiendo los estudios de Elme-Marie Caro, Pierre Bourdieu, Jaime Álvarez Sánchez y Walter Benjamin sobre la *bohemia*, se propuso como hipótesis del artículo que en el *modus vivendi* de los personajes de la novela se evidencia una fuerza de resistencia simbólica que se opone a las características de la sociedad de mercado. A partir del estudio, se extraen las siguientes conclusiones: 1) se entiende la *bohemia* reflejada en *Escenas de la vida Bohemia* como una vanguardia colmada de ingenio, humor, holgazanería y compañerismo que, en el caso de los protagonistas de la novela, tal como ocurrió en el mundo real, se da en un marco de condiciones sociales precarias. 2) Entre las causas del origen de la *bohemia*, Sandrine Berthelot señala la precariedad económica sufrida por los escritores de la época, quienes, ya sin la ayuda de mecenas y con recursos limitados, deben buscar su medio de subsistencia en el diario, trabajando como periodistas, o acercarse al mundo del teatro. Por otra parte, Pierre Bourdieu plantea que el crecimiento de la matrícula de estudiantes, de bajos recursos y oriundos de provincias, en los programas científicos y literarios de la enseñanza secundaria y universitaria de la ciudad de París constituyó igualmente una de las razones del surgimiento de la *bohemia*. 3) La *bohemia*, en cuanto que concepto más allá de la ficción, fue un movimiento vinculado a los conspiradores políticos en su mayoría de tendencia socialista, en el contexto de las revoluciones de 1848 y de 1871 en la ciudad de París. 4) La *bohemia*, pese a proponer un estilo de vida diferente al de la burguesía, no debe comprenderse como antimoderna pues, como ha señalado Antoine Compagnon, las características tanto de las obras como de las historias de vida de los artistas bohemios también pertenecen a la modernidad. 5) La *bohemia* como concepto no debe ser romantizado. Este tiene un componente revolucionario, contrario al *statu quo*, al tedio y al conservadurismo moral de la clase burguesa.

Obras citadas

- Álvarez Sánchez, Jaime. “Bohemia, Literatura e Historia”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 25, 2003, págs. 255-274.
- Baudelaire, Charles. *Salon de 1846*. Paris, *Collections Litteratura.com*. Web.
- Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- Berthelot, Sandrine. *Murger Scènes de la vie de bohème*. Roubaix, Flammarion, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- Caro, Elme Marie. “La fin de la bohème: les influences littéraires dans les derniers Événements”. *Revue des Deux Mondes*, vol. 94, núm. 2, 1871, págs. 241-267.
- Charle, Christophe. *Les professeurs de la faculté des lettres de Paris – Dictionnaire biographique 1809-1908*. Paris, ENS Éditions, 1985.
- Compagnon, Antoine. *Les antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. París, Éditions Gallimard, 2005.
- Hobsbawm, Eric. *La era de la Revolución 1789-1848*. Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta SAIC/Crítica, 2009.
- Luengo López, Jordi. “Escenas de la vida bohemia. Una aproximación a la creatividad amoral del ‘submundo’ urbano”. *Dossiers Feministes*, núm. 10, 2007, págs. 23-50.
- Masson, Nicole. *La littérature française tout simplement!* Paris, Éditions Eyrolles, 2007.
- Mill, John Stuart. *Sobre la libertad*. Traducción de Josefa Sainz Pulido Aguilar, 2013. Web.
- Mürger, Enrique. *Escenas de la vida Bohemia*, t. I. Barcelona, Granada Editores, 1907.
- Palenque, Marta. “La Bohème. Escenas de la vida bohemia de Henry Murger, en traducción de Francisco Casanovas”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 2019. Web.
- Prado, Enrique. *Puccini: La Bohème*. Estados Unidos, Jugum Press, 2014.

Sobre el autor y la autora

Luis Alberto Farías Duque es profesor de Francés (Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación), Magíster en Didáctica de la Lengua y la Literatura (Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación) y candidato a doctor en Literatura con mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana (Universidad de Chile). También posee diplomas en el área del Español como Lengua Extranjera (UMCE) y Diseño e Innovación Curricular (UNAB). Actualmente, se desempeña como académico del Departamento de Francés de la UMCE y redactor en jefe adjunto de la revista *Synergies Chili*. Algunas de sus publicaciones más destacadas son “La conciencia política de la mujer campesina: *vertreten* y *darstellen* de Adolfiná en *Un día en la vida* de Manlio Argueta”, “Ficciones de mudez y autorreferencia: la doble voz en *Trasandina* de Ivonne Coñuecar/ Tránsito y desarraigo” y “El cuerpo de la mujer como texto (código de guerra) en “Corte de chaleco” de Lizandro Chávez Alfaro”.

Silvana Salvarani Pometto es profesora de lenguas extranjeras, docente-investigadora en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) de Chile. También, es licenciada en Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), máster en Letras (PUC) y en Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, traductora de francés, inglés, italiano, español e intérprete. Ha realizado perfeccionamientos y actualizaciones, en el ámbito del aprendizaje y la enseñanza, en Italia, Francia y Malta. Y, desde el año 1981, se desempeña como docente en el Departamento de Francés de la Universidad de Chile (actualmente Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación). Algunas de sus publicaciones más destacadas son “Funciones cognitivas y educación a distancia: la escuela en tiempos de pandemia”, “L'intrigue d'Amelie Nothomb : le sang de papa” y “Salud Mental Infanto-Juvenil-Escolar: ¿Cuál es rol de la pedagogía para hacer frente a esta pandemia?”.

Sobre el artículo

Artículo asociado a ANID-Subdirección de Capital Humano/Doctorado Nacional/2023/Folio (21231298).