

«POR EL ARTE, POR LA VIDA»: LOS
ESCRITORES ESPAÑOLES EN *BOHEMIA*.
REVISTA DE ARTE (URUGUAY, 1908-1910)¹

«Por el arte, por la vida»: Spanish Writers in *Bohemia*.
Revista de Arte (Uruguay, 1908-1910)

EMILIO JOSÉ OCAMPOS PALOMAR

Universidad Complutense de Madrid

emilocam@ucm.es

ORCID: 0000-0002-2663-7718

Recibido: 3-1-2024

Aceptado: 29-4-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.448

RESUMEN

Las revistas literarias del Modernismo hispánico muestran un diálogo entre escritores hispanoamericanos y españoles, un cierre de filas desde ambas orillas para proteger el arte de su amenaza positivista y burguesa. En este horizonte muchas revistas asumen, desde el mismo título, la lucha artística, calificándose como bohemias. El presente artículo analiza la uruguaya *Bohemia* (1908-1910) y su relación ideológica con los autores españoles que colaboran en la misma.

PALABRAS CLAVE: Revista literaria; Uruguay; escritores españoles; bohemia; Modernismo.

ABSTRACT

The literary journals of Hispanic Modernism show a dialogue between Spanish and Latin American writers, a defence from both sides to protect art from its positivist and bourgeois threat. In this context, many magazines assumed, from the very title, the artistic struggle, qualifying themselves as bohemian. This article analyses the Uruguayan magazine *Bohemia* (1908-1910) and its ideological relationship with the Spanish authors who contributed to it.

KEYWORDS: Literary Magazine; Uruguay; Spanish Writers; Bohemianism; Modernism.

¹ Esta investigación es parte de la ayuda JDC2022-049079-I, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea «NextGenerationEU»/PRTR.

INTRODUCCIÓN

LAS LITERATURAS ESCRITAS en español adquieren una compleja unidad a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Conceptos ideológicos como arielismo, modernismo o iberoamericanismo así lo demuestran². En los últimos años del siglo XIX, España (obligada a repensarse, regenerarse, como nación) y las naciones hispanoamericanas se enfrentan al mundo moderno, al nuevo orden imperialista: el intervencionismo de EE. UU. y el dominio industrial y cultural de Francia sobre el mundo hispánico. La modernidad la dicta la sociedad burguesa finisecular desde las naciones occidentales con más poder económico. Ser moderno y ser cosmopolita es ir a las ciudades-cosmos, las ciudades-universales por excelencia, las que engloban ese espíritu humano y novísimo que no se encuentra en los pueblos que el progreso material y tecnológico ha dejado atrás, y una de esas cosmópolis es París. Los valores de la burguesía francesa se imponen en las burguesías periféricas y, con ello, un elemento más que genera el propio sistema burgués nuclear: la perversión de sus códigos. La sociedad burguesa periférica se ve reflejada en la sociedad burguesa centroeuropea y, por tanto, se refleja también en la transgresión de sus valores. De ahí que Schulman y Picon Garfield adviertan de la influencia del parnasianismo y del simbolismo en el mundo hispánico gracias al «principio homológico del atractivo de las naciones más poderosas sobre las periféricas» [1986: 25].

España e Hispanoamérica se igualan en la periferia y en la absorción del discurso poético del *L'art pour l'art*, del esteticismo o del arte puro que despliegan parnasianos, simbolistas y decadentistas, discurso originado desde la concepción kantiana y burguesa del arte como inutili-

² A propósito del ideal de unidad histórico-literaria iberoamericana, véase el contenido de *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispano-americanas*, 1895-1902, que dirigió Rafael Altamira.

dad o desinterés. El arte, por un lado, y la sociedad, por otro. He aquí, como señala Rodríguez, «el absoluto desequilibrio entre el lenguaje de la Gran Estética y el lenguaje de la realidad social en que esa Gran Estética intentaba establecerse» [2007: 340]. Un desequilibrio o un conflicto, histórico, entre la modernidad literaria y su generadora, la modernidad burguesa de finales del XIX.

Esta es la modernidad literaria que define al Modernismo y a la bohemia finisecular, la apropiación de una serie de poéticas que surgen del desencuentro entre el escritor y el burgués en la segunda mitad del siglo XIX. La conquista de la autonomía del arte en Francia, es decir, el fin de la subordinación del campo literario y artístico al poder de la burguesía [Bourdieu, 1992], se extiende a los países hispanohablantes, y la lucha por el arte la harán conjuntamente hispanoamericanos y españoles, como se ve en la nómina de los autores que colaboran, por dar unos ejemplos, en las modernistas *Revista Azul* (México), *La Revista Cómica* (Santiago de Chile), o *Helios* (España). En este contexto, y en el terreno de la prensa periódica, van a surgir una serie de revistas bautizadas con el nombre del ideal artístico por excelencia: Bohemia³.

En 1872 se publica en la Ciudad de México *La Linterna Mágica. Periódico de la Bohemia Literaria* (18/7/1872 - 1/10/1872), semanario de once números dirigido por José Tomás de Cuéllar y órgano de difusión del grupo Bohemia Literaria, con colaboraciones de autores como Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Ignacio M. Altamirano, Gustavo Gostkowski, Manuel Peredo, Calibán, Joaquín Téllez o José Monroy [Perales Ojeda, 1957: 81]. En 1897, también en México, salen a la luz dos revistas: en Culiacán, *Bohemia Sinaloense* (1897-1899), quincenal dirigido por Julio G. Arce y Manuel Bonilla, con colaboradores como Enrique González Martínez, Amado Nervo, Esteban Flores, Eusta-

³ Aunque este estudio localiza revistas españolas e hispanoamericanas, no se puede perder de vista la portuguesa *Bohemia Nova. Revista de Litteratura e Sciencia* (Coimbra, 1889).

quio Buelna, Herlindo Elenes Gaxiola, Francisco Medina, José Ferrel, Cecilia Zadi, Samuel Hjar, Francisco Verdugo Fálquez, Jesús G. Andrade o Ricardo Carricarte [García Santana, 2010]; y en Aguascalientes, *La Bohemia* (10/15/1897 - 15/10/1898), quincenal dirigido por Eduardo J. Correa y José Flores, con firmas como las de E. Covarrubias J., Honorato Barrera o Jorge de Rivas. En 1900, surge en Buenos Aires *Bohemia Argentina. Revista Ilustrada*, dirigida por José López de Maturana y con las colaboraciones de Carlos M. Durán, Enrique Buttaro, Felipe A. Oteriño, Germán García Hamilton, Roberto L. Cayol, Francisco Mostajo, J. J. Soiza Reilly, A. E. C., Aubín, E. Miranda y Francisco C. Lynch. En 1908, nacen otras dos revistas con el título *Bohemia*; una en Uruguay (Montevideo, 15/8/1908 - 30/9/1910), objeto de estudio de este trabajo, y otra en Cuba (La Habana, 10/5/1908 -), fundada y dirigida por Miguel Ángel Quevedo Pérez padre hasta 1927 y aún en publicación, pero sin el programa artístico-literario de sus inicios [Rodríguez Robles, 2019]. En 1913 otras dos revistas: *Bohemia* (Ciudad de México, 1/6/1913 - 1/11/1913), de salida mensual, dirigida por Lucio Mendieta y Núñez, con firmas como las de Emilia Pardo Bazán, L. Macedo, G. Quintana, Carlos Basauri, Abel Díaz Covarrubias hijo, Marcos Rafael Blanco Belmonte, Manuel Jiménez, L. Espino Flores, M. D. Espinosa, I. de Lara, M. A. Berget, Ventura Ruiz Aguilera, Joaquina Balmaseda o Salvador Álvarez G.; y *Bohemios* (Madrid, 15/4/1913), quincenal de arte, ciencia, literatura y sociología, del que solo he conseguido localizar un número, con las firmas de José López y López, Rodrigo Soriano, Miguel P. Ruiz, Manuel P. Moreno, Francisco de la Escalera, Ubaldo Romero Quiñones, Antonio Mar, Ciriaco Olías Sánchez, J. Alcina Navarrete, Pedro Lillo, Florinda, Vicente Ares, y Escalpeló. Y, finalmente, dos más en Cataluña también con el título *Bohemia*: una se inicia el 6 de marzo de 1915 en Barcelona, que duró apenas dos meses y donde colaboraron autores como Pío Baroja, Emilio Carrere, José Francés o Eduardo Zamacois [Esteban,

2017: 92-93]⁴; y otra en Lérida, de salida semanal en sábado, cuyo tercer número fue el 13 de abril de 1918 y en el mismo colaboraron autores con los seudónimos El Trovero de la Púa Dorada, El Gaitero del Sió, El Poeta de la Reyna Saba, Juan del Pueblo, S., Peliculero, y Carmen⁵.

Partiendo de que los numerosos diálogos transatlánticos en la prensa del periodo de entre siglos (la unidad literaria entre Hispanoamérica y España) responden a un significado histórico, en este trabajo se analiza *Bohemia. Revista de Arte* (Uruguay), una de las mencionadas publicaciones hispanoamericanas con más recorrido temporal, a excepción de la *Bohemia* cubana, y más representatividad de autores españoles, con el objetivo de estudiar cómo los autores peninsulares se integran en el ideario de la revista y en el de la bohemia.

DESCRIPCIÓN DE LA REVISTA Y SU TEMÁTICA BOHEMIA

Bohemia. Revista de Arte se publica quincenalmente en Montevideo desde el 1 de agosto de 1908 hasta el 30 de septiembre de 1910, fecha de salida del último número de los cuarenta y cuatro de la revista antes de transformarse en *Vida Nueva*. Del número 2 (no consta director en el número 1) al 26 la dirige Julio Alberto Lista, del 27 al 42 Edmundo Bianchi, y en sus dos últimos números vuelve a dirigirla Alberto Lista. La revista nace, según Schanzer y Patti [1962: 105]⁶, en el café Polo

⁴ José Esteban asegura que «con este mismo título *Bohemia*, existieron además, que sepamos, al menos, otras dos publicaciones, una en Madrid y otra también en Barcelona, ambas inencontrables. La primera, titulada *Periódico ilustrado. Artes. Política. Ciencias. Crónicas. Música. Críticas. Poesías. Pasatiempos. Concursos, etc.* Su número 3, único que hemos visto, está fechado en Madrid, en noviembre de 1904. Su precio era de 15 céntimos. La otra, aparecía en Barcelona, dirigida o animada por el crítico José Francés, en 1914» [2017: 94]. Asimismo, se publicó otra revista más en Barcelona, con el título *Bohemios* se trató de una revista artística teatral; así lo confirma el anuncio de un número extraordinario de esta revista en la sección de noticias del *Eco Artístico* de Madrid [Anónimo, 1912: 66].

⁵ La información sobre esta revista se la debo a la profesora Marta Palenque (US).

⁶ Schanzer y Patti [1962] publicaron los índices de los números y colaboradores de

Bamba (que aparece publicitado en el número 1) regentado por el anarquista gallego Severino San Román y donde se reunían los redactores de *Bohemia* Alberto Lasplaces, Ernesto Herrera y el poeta sevillano Leoncio Lasso de la Vega.

La lucha por el ideal artístico y la utopía social desde posturas socialistas y anarquistas marcan el contenido literario de la revista⁷. La palabra «bohemia» va a estar asociada a los términos «juventud», «rebel-día», «libertad», «anarquía» e «igualdad social», así como «bohemios» alude a los hombres nuevos que están dispuestos a llevar a cabo la transformación de la sociedad, entendiendo que no se puede transformar el arte sin transformar la vida, y viceversa. Así, en su número 1, la revista se presenta como abanderada de la juventud artística con un texto titulado «Los nuevos»:

Y he aquí que la juventud llega... y os va a hablar de todos sus mejores sueños, de todos sus nobles entusiasmos, de todas sus hermosas quimeras; sabe que va a derramar a manos llenas por el mundo todas sus energías... Su obra, quizá, no pueda dar mucho... ¡qué importa!... ¡Es tan valiente... tan generosa...!

«Para dar un paso, es necesario querer dar ciento».

Somos juventud. Tal es el programa.

Por el Arte, por la Vida. Tal es la divisa [La Redacción, 1908: 1].

También en el segundo artículo de la revista [Lasso de la Vega, 1908a: 1-2] se hace mención de la novedad: «un mundo nuevo en el espíritu pronto a brotar en la primera aurora». Y se da una definición del bohemio como un luchador que, en cualquier momento de la historia, ha defendido la libertad y se ha opuesto a la riqueza material:

Bohemia.

⁷ Sobre la estrecha relación entre literatura y anarquía en el marco modernista y bohemio, véase, entre otros, Litvak [1981; 1990] y Ansolabehere [2011]. Esteban dedica una entrada en su *Diccionario de la bohemia* [2017: 28-31] a *La Anarquía Literaria* (Madrid, 1905), periódico que, en sus palabras, fue impulsado por la «bohemia anarquista».

Fue altivo como el mejor de los caballeros, y jamás permitió que un mercader lo comprase: al contrario, despreció siempre al mercader y a su caja, y vivió libre; tan libre como Diógenes en su cuba, frente a la grandeza, despreciada, del grande Alejandro, ofertador de riquezas insuficientes para comprender una voluntad.

No es bohemio quien *quiere serlo*, sino quien *puede*.

La vida bohemia es por tanto una voluntad y una lucha para poder vivir de un modo determinado, es decir, una actitud política. Se dice en el texto que el bohemio tiene «una altivez rebelde y ciega, para desafiar, sin miedo, a esa cosa fantástica, pero terrible, que se llama la Sociedad: un desdén divino hacia la muerte, entendiéndolo que es mejor morir libérrimo que vivir esclavo».

El bohemio desafía los viejos valores en busca de un mundo nuevo, esto significa la asociación bohemia y juventud, que será una constante en la revista, a través de narraciones y poemas donde se canta a la juventud, la sección «Los jóvenes» (retratos de emergentes artistas)⁸ o textos como el siguiente de José Enrique Rodó:

«Bohemio» es el que vive su juventud con un exceso de entusiasmo, que se le desborda del alma, por las cosas bellas, y las cosas raras y las acciones generosas, y con mucho de ese «embrujo» interior que, en tiempos de acción y de heroísmo, empujaba a las aventuras y las cruzadas, pero que, en tiempos de monótona prosa, sólo tiene salida en los simulacros de la imaginación, en las campanas incruentas del arte, y en esa terrible vocación de las paradojas y las irreverencias, que, aun en los casos en que son desatinadas o injustas, permanecen siendo simpáticas, porque llevan el perfume de la juventud [1908: 5].

⁸ En el número 3 se habla del pintor uruguayo Tell Ramis como un «nuevo»: «Es un “nuevo” ¿Qué más? // Es uno de los nuestros» [Anónimo, 1908: 7]. Y en el número 9 se emplean las palabras «juventud» y «lucha» para presentar al pintor Elías Rodríguez Arasa: «un joven que sabe traducir con el pincel las sensaciones de su alma artística, plétórica de amor para su arte, y que, con laudable empeño, lucha y estudia para perfeccionarse, con ahínco y entusiasmo, con verdadera fe en el ideal» [Anónimo, 1909a: 15].

De esta forma *Bohemia* se enmarca en las ansias de renovación artística y social de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando muchas de las revistas finiseculares buscaron combatir desde la juventud o la novedad: «Venimos a propagar y defender LO NUEVO, lo que el público ansía, LO MODERNO, lo que en toda Europa es corriente y aquí no llega por vicio de la rutina y tiranía de la costumbre», así se presentaba *Vida Nueva* en Madrid (12/6/1898). La prensa se utiliza como arma del ideal artístico contra el gusto conservador y contra el poder. De ahí que uno de los ejes principales de *Bohemia* sea la oposición artista/burgués. El carácter de lucha ante una sociedad que no cree en el arte y en la poesía se percibe en sus páginas: «He aquí, lectores, el tercer número de “Bohemia”, una revista que ha hecho el milagro de sostenerse en este ambiente, sin publicar acrósticos ni hablar de football. La Victoria es nuestra, isomos héroes!» [Ginesillo de Pasamonte, 1908: 16-17]. La denuncia al materialismo burgués y a la sociedad moderna que, llevada por la última moda, no encuentra valor en el arte:

(Diálogo entre un burgués acaudalado, *sporman*, automovilista, *footballer* y *amateur* y un pintor bohemio).

El pintor: ¿Tiene Vd. valor de ofrecerme 2 pesos por este cuadro? ¡Me ha costado más la tela!...

El amateur: Sí, amigo mío: pero hay que tener en cuenta que cuando Vd. compró, estaba limpia... [Anónimo, 1909c: s. p.].

Pero, por mucho que la revista quiera manifestar una actitud anti-burguesa, la misma reproduce la moral burguesa. Así, en el número extraordinario 19-20, un artículo titulado «Nuestro aniversario» [Anónimo, 1909e: 10-11] recoge la celebración, por parte de los redactores de la revista, del primer aniversario de la fundación de *Bohemia* y se cuenta cómo lo celebró cada redactor. En la descripción de la participación de Lasso de la Vega encontramos una fiesta bohemia y burguesa:

Lasso de la Vega, al brindar por la «amada Bohemia», con amable y risueña ironía, dijo de la bohemia aristocrática, refiriéndose a la fiesta, casi suntuosa, donde abundaba el champaña tanto como la alegría, y se pisaban alfombras y refulgían los espejos como en la más burguesa de las reuniones.

Además, en sus páginas aparecen anunciados bancos (Banco Hipotecario del Uruguay, n.º 41-42), hoteles y agencias de negocios (The Yankee, empresa administradora de la revista). Como señala Miguel Ángel García, ni siquiera «la bohemia más esteticista, a pesar de su voluntad de épatar *le bourgeois*, se sitúa en el fondo “fuera” de las fronteras de la sociedad burguesa, ni rompe ideológicamente con los límites que esta sociedad ha dibujado para el arte» [2010: 182].

El artista bohemio denuncia el sistema con las normas del sistema, espanta al burgués desde la moral burguesa (desde lo que la moral burguesa considera espanto). El bohemio se imagina en el fango y, en tanto que se autodefine marginado social, necesita hermanarse con el resto de oprimidos y el compromiso artístico tiene que ser político. Así es como *Bohemia* se posiciona a favor de la clase trabajadora y firma dos textos sobre el comienzo de lo que fue la Semana Roja de Argentina (los disparos por parte de la policía a los manifestantes convocados con motivo del Día Internacional de los Trabajadores) en un tono socialista:

El pueblo que sufre y que produce, la clase miserable expoliada por todos los infames que viven a costa de sus sacrificios y sus hambres, ha sentido sus carnes desgarradas brutalmente por el machete de los sicarios del tirano ridículo y miedoso que siente bambolear el pedestal en que afirma su prepotencia, cuando se reunía pacíficamente para conmemorar la fecha luctuosa en que otros mártires fueron sacrificados a la saña de los que tiemblan al sentir el avance de las ideas y sienten pavor por la luz que ilumina las conciencias.

[...]

se trata de los derechos del hombre, escarnecidos y pisoteados; del hombre, tratado como bestia de trabajo, explotado por el patrón y apaleado por el gobierno que se constituye en su tutor; del derecho a la vida, que le niegan

los que gozan de todos los placeres; de la libertad, negada por los que tienen la fuerza, y, bajo esa bandera, caben todos, los oprimidos, los vejados, los que sufren, los que aman la libertad, el pueblo todo.

[...]

Unimos nuestra voz a la de los que protestan enérgicamente del proceder inicuo de las autoridades argentinas, que con su indigna actitud afrentan a América [La Redacción, 1909a: 1].

El pueblo, ese pueblo que jadea incesante para legar a las edades futuras una vida más justa y más humana, ha sentido en su frente ensañarse sin piedad el sable rencoroso y pérfido y hundirse en sus carnes el plomo alevoso, como en un florecimiento de todos los gérmenes atávicos que aguardaban el momento fatal de manifestarse en todo su apogeo.

[...]

Es sobre el martirio de los pueblos donde se levanta el pedestal de todas las utopías [Gamba, 1909: 2].

Y, por supuesto, la protesta se blande desde la conciencia del cambio que tienen los nuevos, la juventud:

BOHEMIA, sin apasionamientos injustos, sin sectarismos que cieguen, –que tal no caben en su índole,– sin hundirse en la arena candente donde se debaten furiosas las pasiones, protesta con todas las energías, con todo el desinterés con que sabe hacerlo la juventud, del proceder innoble de las autoridades argentinas frente a un pueblo que se afana por su mejoramiento y bienestar [Gamba, 1909: 2].

LOS AUTORES ESPAÑOLES EN LA REVISTA

Una de las características de *Bohemia* es la presencia de autores españoles entre sus páginas, ya sea como colaboradores o como figuras para reflejar la línea ideológica de la revista. Respecto a estos últimos, es de destacar la sección «Bohemios ilustres» donde se hace una lectura de Espronceda desde la bohemia combativa que representa *Bohemia*:

Fue desordenado, calavera, valiente; dispuesto siempre a derramar su sangre por la causa liberal; a derrochar su vida en el placer; a prodigar las bellas flores de su ingenio; sin método, sin programa, bohemiamente, libre y sin preocupaciones.

[...]

Espronceda, bohemio recalcitrante, sin la menor sombra de puritanismo, no enlodó nunca su musa, arrastrándola por el vicio repulsivo e impúdico. Su vida fue siempre tan bella como sus obras [Anónimo, 1909b: s. p.].

Asimismo, se elogia, en dos ocasiones, a Vicente Blasco Ibáñez con motivo de su estancia en Uruguay: en un primer momento y en una voluntad de unidad cultural, la revista se reconoce en el valenciano y se dice que «Blasco Ibáñez nos pertenece a todos» [La Redacción, 1909b: 4]; diez números después, en la portada del número 25 aparece una fotografía de Blasco Ibáñez, y, además, en un texto, acompañado de una foto de la llegada del autor a Montevideo, junto a la Comisión encargada de recibirlo, se da noticia de una serie de conferencias que el novelista español dará en Montevideo (n.º 25, 15/12/1909). De la misma manera, la admiración se dirige hacia Rafael Altamira (15/7/1909; 30/7/1909), a propósito de la nueva relación de América con España y del respaldo de la obra del historiador alicantino, americanista y defensor de las tesis del arielismo frente al nuevo orden mundial anglosajón⁹. Las alabanzas a españoles continúan en los reportajes, a cargo del periodista y novelista riojano Vicente Adolfo Sa-

⁹ Así describe la revista a Altamira: «Siempre fuerte, siempre joven, henchido el pecho de vigor, de vida, la virgen América ayer, madre América hoy, recibe en sus costas con un gran gesto de madre generosa, al europeo que, sin espada y sin cruz, atraviesa el océano para traernos su gran abrazo fraternal. // Bienvenidos, hermanos del mundo Viejo! Ya no es el brazo protector el que se extiende hacia nosotros. Es de frente a frente, de igual a igual, de hombre a hombre, que os saluda la intelectual América» [Anónimo, 1909d: 2-3]. En la portada del número 18 (30/7/1909) aparece una caricatura de Rafael Altamira, firmada por E. Rodríguez Arasa, bajo el título «Un sabio de veras» y acompañada de un poema con calambur, que reza: «El sabio que tiene la *mira* más *alta*, / y que, para grande, ya nada le falta, / pues puso en América su más *alta mira*... / ¡Bien puede, en justicia, llamarse Altamira!».

laverri Martínez, sobre artistas de España que visitan Buenos Aires: los reporteados son Valle-Inclán (n.º 37, 15/6/1910), Santiago Rusiñol (n.º 38, 30/6/1910), el actor Enrique Borrás (n.º 40, 30/7/1910) y el músico José Rodoreda (n.º 41-42, 15/8/1910). Todos los reportajes incluyen un autógrafo y una fotografía del artista; en el número del reportaje a Valle-Inclán, se publica, además, la primera parte de la escena última de *Cuento de abril*, cuyo estreno en Uruguay tuvo lugar el 15 de junio en el teatro Cibils de Montevideo, y en el número del reportaje a Rusiñol se publica, por intermediación de Salaverri, un capítulo del libro, entonces inédito, *Del Born al Plata* (1911), donde se muestra la miseria de quien viaja en la tercera clase de los transatlánticos¹⁰. Finalmente, y en el último número (n.º 44, 30/9/1910), se da noticia de la llegada de Juan Antonio Cavestany a Uruguay y de la futura llegada de Eduardo Zamacois; el texto se acompaña con un autógrafo de Cavestany y fotografías de ambos autores.

En relación con los colaboradores, hay que distinguir a los que tienen una estrecha relación con *Bohemia*, debido a su estancia en Argentina o Uruguay en el momento de publicación de la revista, de los que escriben desde la península. Entre los primeros se encuentran los ya mencionados Leoncio Lasso de la Vega, redactor y fundador de la revista¹¹, y Vicente Adolfo Salaverri Martínez, quien marchó muy joven a Uruguay desarrollando allí su obra literaria, y desde el número 36 es corresponsal literario y representante de *Bohemia* en Argentina¹²; Ra-

¹⁰ Salaverri homenajea una vez más en la revista a Valle-Inclán, al dedicarle «Al divino don Ramón del Valle Inclán» un cuento trágico titulado «Humbría» (n.º 33, 15/4/1910).

¹¹ La presencia de Lasso de la Vega en *Bohemia* es importante. La revista en su segundo número anuncia que empezará a publicar caricaturas de los bohemios más conocidos, a cargo del dibujante Carolns. El primer bohemio caricaturizado es Lasso de la Vega, en la portada del número 3, y el dibujo va acompañado de la siguiente frase: «El más bohemio de los poetas y el más poeta de los bohemios».

¹² Desde el número 36 se encarga, además, del apartado de reseñas, firmando, a veces, como El Bachiller Viniegra, en referencia al pueblo riojano donde él nació. Por otro lado, gana el concurso literario, en la modalidad de prosa, que organiza *Bohemia* (se anuncia el resultado en el número 41-42).

fael Barret, autor cántabro que maduró parte de su obra literaria y periodística en Argentina, Paraguay y Uruguay; Belén de Sárraga Hernández, periodista anarquista y feminista, nacida en Valladolid, quien firmó con su nombre de casada (Belén Sárraga de Ferrero), vivió desde 1906 en Uruguay y, seguidamente, en México, más tarde volvió a España en 1931 con el inicio de la Segunda República y en 1939 se exilió en Francia para luego regresar a México, donde murió; y Vicente Medina, quien residió en Argentina desde 1908. Y entre los segundos se encuentran Antonio Ponce de León y Méndez (Sevilla); Bernardo Bermúdez Jambrina (Donostia), actor, poeta, periodista y miembro de la Real Academia Galega; Pedro Balgañón (Sevilla), narrador, dramaturgo y colaborador en la ultraísta *Grecia*; Constantino Piquer (Valencia), narrador y traductor (tradujo, entre otras obras, *Estudios socialistas* de Jean Jaurès, Valencia, Sempere, 1910); Enrique Puigcerver (Alicante), poeta amigo de Gabriel Miró; Joseph Branyas Julià (Pamplona), director de la revista *Mercurio* (New Orleans, 1911-1927); y los más conocidos Francisco Rodríguez Marín, José Juan Cadenas, Eduardo de Ory, Joaquín Dicenta, Gregorio Martínez Sierra, Rafael Altamira, Alejandro Lerroux, Mauricio López-Roberts y Terry, José Francés y Sánchez-Heredero, José María Gabriel y Galán, Salvador Rueda, Eugenio Sellés, José Nogales, Juan Pérez Zúñiga, Gabriel Miró, Francisco Villaespesa, Andrés González Blanco, Santiago Rusiñol, Teodoro Llorente, Emilio Ferrari, los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Eugenio d'Ors, Emilio Carrere, y Valle-Inclán.

LOS TEXTOS

Los textos de los autores españoles tratan sobre la lucha poética y social: el arte por el arte, pero también el arte por la vida. Son textos que pueden dividirse en cuatro temas interconectados: el artista en lucha/en marcha, el (auto)retrato naturalista, la vida estética y la derrota del artista.

1. El artista en lucha / en marcha

El positivismo de Comte nutre el arte y las letras del periodo de entre siglos. La lógica del estado positivo, último estado de perfeccionamiento del espíritu humano, influye en el pensamiento del artista que abraza la escalada del progreso científico, el paso a un grado moral superior que igualmente se comparte desde el socialismo, el anarquismo, el feminismo o, incluso, el espiritismo. El artista participa de la idea del progreso de la humanidad, como respuesta a una crisis de valores religiosos y políticos, que retumba en la segunda mitad del siglo XIX. El artista, con o sin el burgués, mira hacia adelante, se sitúa a la vanguardia del progresismo, se arma de cincel, pluma y pincel, y se pone en marcha.

Un claro ejemplo del artista en lucha, y en marcha, se manifiesta en el poema «Gladium Igneo» [1908b: 1], de Leoncio Lasso de la Vega (extraído de un libro titulado *Rebeldías* que se anuncia «en prensa»), donde quien blande la palabra es un mesías. El mesías, que posee la Idea y el Verbo, acaba con el tirano y la esclavitud:

¡Bellas estrofas prodigando al viento
la tiranía hundió...! ¡Bendito sea!
Y la hundió con un arma, ¡oh, gran portentoso!
que aniquila y fecunda, mata y crea.
¡Armó el arco de luz del pensamiento
y puso en él, las flechas de la Idea!
¡Que, para derrocar a lo protervo,
sólo una fuerza es invencible: el Verbo!

El arma del bohemio rebelde es la idea. De ahí que Lasso de la Vega, en un poema titulado «Quijotada» [1908d: 18-19], en donde agradece a *Bohemia* la portada que le dedicó en el número 3 y anima a la revista a seguir su lucha¹³, se identifique con la actitud idealista del héroe de La Mancha:

¹³ «Aplaudo la audaz pujanza / con que vertéis en “Bohemia” / la exuberante hiperemia / de la juventud que avanza. / Combatir, como lo hacéis / por la Quimera, es tan noble

No el lujo, mas sí los bríos
 me acompañan en mi entrada;
 no está mi gualdrapa ornada
 de lujosos atavíos,
 ni bordé en oro sus haldas
 pues soy pobre caballero,
 ni necesito escudero
 que me guarde las espaldas.
 Sólo aspiro a conservar,
 la fe que en mi pecho late,
 la espada para el combate,
 y el laúd para cantar.

La poesía se asocia al combate heroico, pero también la heroicidad combativa es poética, tal y como ocurre en el soneto de Salvador Rueda «Sanguily» [1910a: 14], dedicado al ministro cubano¹⁴. Para Rueda, Sanguily es como una «montaña polifronte / que ve de Norte a Sur, de Ocaso a Oriente», alguien que combate con la espada y con la palabra: «Lleno de caras, llevas la poesía, / el luchador de noble valentía, / el patriota de conciencia pura. // Y por tu pecho de cristal de roca, / rueda la gran palabra de tu boca / como un Niágara inmenso de hermosura». Se hace así referencia al orador y al soldado por la independencia cubana que fue Sanguily. Dicha heroicidad poética hay que leerla en el contexto del intervencionismo de EE. UU. en Cuba, el cual Sanguily denunció, y de la defensa de lo hispanoamericano frente al nuevo orden anglosajón. Es sabido que Rueda no permaneció al margen de esta situación y del movimiento arielista y escribió el soneto «Después de

/ que la corona de roble / de los héroes, merecéis. / En su portada me vi / con un dístico a los pies: / me miré un rato y después / dije en mi interior así: / Gracias, si va como premio / de mi vivir sin careta, / mas, no soy un buen poeta; / ino soy más que un buen bohemio!».

¹⁴ El soneto está fechado en Madrid, el 3 de noviembre de 1909. En 1910 Rueda fue coronado poeta en La Habana y Sanguily, ministro y secretario de estado por entonces, estuvo presente en el acto [«Acta de la coronación de Salvador Rueda (Habana 4 de agosto de 1911)», en Rueda, 1911: 527-541].

leer *Ariel* de José Enrique Rodó» (*Piedras preciosas. Cien sonetos*, 1900), en el que se mostró maravillado tras la lectura.

En este tipo de lucha, el poeta se arma por y para la sociedad futura, y el futuro, si leemos los textos en los márgenes de la revista, es la juventud, el progreso, el cambio social. Lasso de la Vega canta al amor y a la vida, e invoca a la musa para que la luz del futuro disipe la oscuridad del pasado: «¡Ven hacia mí divina escanciadora / de amor ignoto inasequible y puro! / Del año nuevo en la primera hora / lancemos al olvido el fango impuro / de la pasada noche aterradora, / para entonar con la naciente aurora / el himno triunfador de lo Futuro» [1909a: 2-7]. Para Eduardo de Ory, el verso es algo que va hacia adelante: «Mi verso es una nave de dos velas / Al impulso del viento navegando / [...] // Mi verso es como un globo: sube y sube / [...] // Mi verso es automóvil que los mundos / va recorriendo como rauda fiera, / y salva los obstáculos profundos / pero jamás detiene su carrera. // Mi verso es una flecha que un violento / hacia la cumbre gigantesca exalta...» [1909e: 14]. Y advierte «A los poetas» que tienen la función de hacer bella la vida: «¡Que es sólo artista el que la Vida copia! / ¡Quien la sabe sentir con alma propia, / y a hacerla hermosa en su canción acierta!» [1909b: 8]. Incluso, Rafael Altamira, en «Haz bien...» [1909: 3]¹⁵ escribe «regeneración social», «reformadores» y «progresos», propone avanzar haciendo el bien y pone su esperanza en un futuro mejor que, según dice, hay que esperar con paciencia: «He aprendido que los grandes hechos sociales se forman así, lentamente, paso a paso, y que nada hay despreciable en el continuo caminar de las ideas».

La literatura que llama a las puertas del futuro, en tanto que discurso en lucha, asimila, en muchos casos, el discurso político-revolucionario. Así, el anarquismo literario de Belén de Sárraga, quien,

¹⁵ Publicado en la *Unión Ibero-Americana* (n.º 8, 15/6/1909: 2). Algunos textos de la revista los toman de *Unión Ibero-Americana*.

en el texto «En el nuevo año» [1909: 1-2], elogia la labor de la revista y de los bohemios porque cantan la «vida libre», porque su pensamiento y su forma bella «no la deprime el opresor grillete de la dictadura social», y porque pelean por «la ardiente Bohemia». La autora vallisoletana aplaude la llamada que hace la revista a los artistas bohemios y su rebeldía. Por eso, ella se suma al movimiento que cree en el futuro (que «bebe el néctar de los tiempos futuros») y brinda por su triunfo, otro brindis «por el Arte» y «por la Vida» con los que llama «camaradas», en una sinonimia entre bohemia y anarquía:

Dadme pues una de esas espirituales copas que la diosa Rebeldía escancia: en los dinteles del año que recién empieza, en esta hora en que frente al oscuro misterio del camino que resta, se interrogan las voluntades y se estrechan las manos compañeras, quiero alzarla, ante la convencional hipocresía, por los intrépidos demolidores del presente; por el Arte excelso, sin la vestidura denigrante de las conveniencias; por la Belleza, soberana y radiante, sin el afeite de una falsa moral; por el Pensamiento, mariposa feliz en el espacio, luego de abandonar el estado de larva a que le condenaran opresoras leyes; por el Amor, dueño y señor del mundo, después de haber huido de los bajos mercados sociales; por la Vida, que ríe y que canta, adueñada de las generaciones, sin estrechos moldes que deformen sus miembros robustos, sin calcinados hierros que marquen con signos de vergonzosa esclavitud su frente altiva; por Bohemia, alma del mundo libertado, bueno por instinto feliz, por derecho; y por vosotros, sus devotos hijos, mis amigos en la ascensión hacia la cumbre, mis bravos camaradas.

Un tono mucho más revolucionario llega con la publicación de un texto extraído de *La Rebeldía. Periódico Revolucionario de Unión Republicana* (1/9/1906, Barcelona). Se trata de «Rebeldes, rebeldes» [Lerroux, 1909: 12-13], con la dedicatoria «Para los jóvenes», del político cordobés republicano y obrerista, enfrentado al nacionalismo catalán, Alejandro Lerroux, quien estuvo exiliado en Argentina, tras perder su inmunidad parlamentaria, hasta octubre de 1909:

Rebelaos contra todos: no hay nadie o casi nadie justo.

Si os sale al camino un mozo y os dice: jóvenes, respetad a los viejos, decidle: mozo, entierra a tus muertos donde no les profanen los vivos.

[...]

Jóvenes bárbaros de hoy, entrad a saco en la civilización decadente y miserable de los países¹⁶ sin ventura, destruid sus templos, acabad con sus dioses¹⁷.

Hay que hacerlo todo nuevo, con los sillares empolvados, con las vigas humeantes de los viejos edificios derrumbados, pero antes necesitamos la catapulta que abata los muros y el rodillo que nivele los solares.

Descubrid el nuevo mundo moral y navegad en su demanda, con todos vuestros bríos juveniles, con todas vuestras audacias apocalípticas.

Seguid, seguid... No os detengáis ni ante los sepulcros ni ante los altares.

No hay nada sagrado en la tierra sin vosotros¹⁸ que la fecundaréis con vuestra ciencia, con vuestro trabajo, con vuestros amores.

Respecto a *La Rebeldía*, periódico de la Unión Republicana, partido fundado por Nicolás Salmerón y el propio Alejandro Lerroux, se eliminan los fragmentos donde explícitamente se incita a atacar la propiedad privada y a la Iglesia, y también se elimina la parte donde se hace referencia a la situación actual de España. Se está resignificando el texto. El discurso anticlerical y españolista de *La Rebeldía*, en *Bohemia* se modera, quedando un discurso revolucionario sí, pero sin objetivos claros como la propiedad burguesa y la Iglesia; por tanto, un discurso revolucionario que puede servir para la actitud ideal del artista joven e incomprendido en Uruguay. La lucha por el arte sustituye a

¹⁶ En el texto de *La Rebeldía* se dice «este país». Se resignifica el texto para adaptarlo al contexto uruguayo y americano. Para una contextualización e influencia del texto en la situación política de Barcelona, véase Culla y Clarà [2005].

¹⁷ En *La Rebeldía*, entre este párrafo y el siguiente se encuentra el siguiente fragmento: «alza el velo de las novicias y elevadlas a la categoría de madres para virilizar la especie, penetrad en los registros de la propiedad y haced hogueras con sus papeles para que el fuego purifique la infame organización social, entrad en los hogares humildes y levantad legiones de proletarios, para que el mundo tiemble ante sus jueces despiertos». La resignificación hacia un tono menos violento es evidente.

¹⁸ En *La Rebeldía*: «más que la tierra y vosotros».

la lucha de clases. Se elimina también la referencia al campo y a la agricultura, por lo que la tierra del trabajador del campo pasa en este texto a ser la tierra de cualquier rebelde o joven, no es, por tanto, la tierra que se trabaja, sino la tierra que se pisa.

2. El (auto)retrato naturalista

El artista bohemio construye su personaje victimizado, como ya se adelantó, imaginándose en el fango. No solo recorta la distancia que lo separa del resto de marginados sociales descendiendo a los infiernos, sino también dando credibilidad a su personaje por medio de la ambientación ficcional. Así es como el artista se dibuja en el fondo de la sociedad donde vive encarnada la violencia, la pobreza y la enfermedad, es decir, el artista se encuentra en el paisaje que retrata.

En *Bohemia* va a haber espacio para muchos (auto)retratos naturalistas, como es el caso de «La pequeña musa» [1910a: 7-8], de Vicente A. Salaverri, un cuento en el que un poeta no tiene tiempo para jugar con una niña vecina que lo visita: «—Pero, pequeña musa, ¡no ves que si no escribo, si no trabajo, seré siempre un bohemio despreciable! ¿Te enteras, nena?». Y llega la tragedia: el poeta no come, tose y echa sangre. La niña decide llevarle un plato de sopa, pero se lo encuentra muerto: «—Vine a traerle sopa... ¡para que no se muriera!».

Siguiendo el tono político que se ha analizado en el apartado anterior se sitúa «El andamio» [1909: 7], poema de Joaquín Dicenta, que se publicó el 10 de abril de 1895 en la sección dedicada a la clase obrera «El Romancero de la Blusa» (la blusa, la prenda habitual del obrero) del diario *La Democracia Social* (1890), que él mismo dirigió, fundado por la Agrupación Democrática y Social¹⁹. En el poema, que luego se

¹⁹ Sobre *La Democracia Social*, véase Thion Soriano-Mollá [2003; 2022]; y sobre la Agrupación Democrática y Social Thion Soriano-Mollá [1998].

incluyó en *Del tiempo mozo* (1912) de Dicenta y lo antologó Víctor Fuentes en su *Poesía bohemia española* [1999], el bohemio y el albañil ocupan un espacio parecido en las alturas: la buhardilla y el andamio. Desde ese lugar de trabajo en las alturas luchan juntos contra la sociedad burguesa. El tono político y revolucionario es evidente. El canto del albañil en el andamio es un clarín de guerra:

Canta; pero tal vez en sus canciones
hay vibraciones de clarín de guerra;
ecos sordos de ahogadas maldiciones
contra los poderosos de la tierra.
Tal vez al contemplar desde la altura
de aquella tabla rota e insegura
la multitud que goza y se divierte
sienta brotar del fondo de su pecho
apetitos de muerte
y oleadas de rabia y de despecho.

Tal vez llegue a pensar que en la morada
donde dejó pedazos de su vida,
por él, piedra tras piedra levantada,
por él, golpe tras golpe construida,
habitará el burgués, el caballero
que tiene por insulto y por ultraje
el que roce la blusa del obrero
el satinado nano de su traje.
Tal vez lo piense y al pensarlo cante
haciendo del cantar grito de guerra
y queriendo decir con arrogante
voz, a los poderosos de la tierra:

Desde esta humilde tabla os desafío;
miradme bien: vuestro edificio es mío;
mío desde el remate hasta la planta;
mío porque mi mano lo construye;
y esta mano, es la mano que levanta
pero es también la mano que destruye!

De la empatía del poeta con el albañil a la camaradería entre artista y costurera que va a reflejar Eduardo de Ory en el poema «Bohemia» [1909d: 32], recogido también en su libro *Alma de luz* (1909). En sextillas, Ory retoma elementos clave de la literatura bohemia: el alcohol como paraíso artificial, y la unión entre hombres y mujeres bohemios, en este caso, poetas y grisetas («grisette» en francés, tela gris que vestían las costureras y que, por tanto, pasó a denominarlas), la unión entre hombres y mujeres en el marco de la marginación que se sufre por una vida bohemia (recuérdese a Mimí y Rodolfo en las obras de Murger y Puccini, o el «hetairas y poetas somos hermanos» de Manuel Machado):

¡Amor! La copa llena,
del vino que la pena
convierte en bienestar.
¡Placer! Los labios rojos,
los besos en los ojos...
¡Reír y disfrutar!

Artistas y grisetas,
cantores y poetas²⁰
alcemos al amor
un canto todo risas...
¡Canciones y sonrisas
de labios hecho flor!

La costurera aparece, una vez más, en «La madre» [1910: 14] de Rafael Barret. Esta vez pariendo en su buhardilla, solo con la ayuda de una vieja vecina. Tras dar a luz, sabiendo que, por su condición material, no va a poder mantener a su hijo, decide no darle el pecho y quitarle la vida: «En vez de dar el seno a su hijo, le dio las manos, sus secas manos de obrera; agarró el cuello frágil, y apretó. Apretó generosamente, amorosamente, implacablemente. Apretó hasta el fin». La na-

²⁰ En la versión de *Alma de luz*, en lugar de «cantores y poetas» se dice «pintores y poetas» [1909a: 103]. En cualquier caso, todos bohemios.

rración se acompaña de una ilustración donde la madre aparece ahogando al bebé.

La tragedia obrera es el paisaje naturalista que pinta el artista para su denuncia social. En la segunda parte de «Primaveras ficticias» [1910a: 2-3], de Santiago Rusiñol²¹, los trabajadores mallorquines abandonan la belleza de su primavera y marchan a los países del norte, donde hay trabajo, pero no primavera: «¡Qué triste es que el cuerpo del hombre no se nutra de belleza como se nutre el espíritu, y tener que dejar la patria porque no da para vivir!». De la misma manera, Vicente Medina, en «La voz de la tierra» [1910: 7], se detiene en el dolor de los de abajo, siendo esa voz de la tierra la voz del huerto murciano: «Cartagena me da pena / y Murcia me da dolor... / ¡Cartagena de mi vida! / ¡Murcia de mi corazón!»; y también la voz de una trabajadora migrante: «Eres pobre y eres peña / que por los suelos te ves, / y que vas ande te llevan / los que te dan con el pie».

En Medina la voz del pueblo es un lamento, pero el habla popular, en tanto que retrato de clase, también se manifiesta en la revista en un contexto humorístico, como ocurre en el cuento «Cuatro coplas. Recuerdos de una noche trágica» (n.º 37, 15/6/1910: 4-5) de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero²², y en un contexto de violencia, como en los cuentos de Salaverri («De la vida aldeana», n.º 34, 30/4/1910: 12-14²³; «La celada», n.º 38, 30/6/1910: 13-15), salpicados de la sangre de las pendencias de personajes masculinos de Viniegra (La Rioja).

²¹ Las dos partes publicadas en *Fulls de la vida* (1898) en el apartado «Fulls de Primavera», con los títulos «Primavera artificial» y «Primavera natural», y en *Blanco y Negro* (22/4/1905: 7-8), con el título «Primavera artificial. Primavera natural» y dibujos de Regidor.

²² Publicado en *Blanco y Negro* (12/12/1903: 6-7), con dibujos de F. Alberti, de ellos se reproduce el primero en *Bohemia*. Los compañeros de Julio le organizan una cena, antes de que deje Sevilla y vuelva a Madrid, para que escuche cuatro coplas, la velada se extiende hasta más de doscientas nueve coplas y Julio acaba «semi-cadáver».

²³ Publicado también en *Nosotros. Revista Mensual de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales* (Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Limitada «Nosotros», Año VI-II-Tomo XIII, 1914: 199-203).

En las narraciones de Salaverri son frecuentes las luchas entre personajes de clase humilde. En «Del hampa bonaerense. Salvador» [1910c: 1] asistimos a un enfrentamiento dialéctico entre un vagabundo y un obrero:

—Soy un emancipado. Un hombre íntegro que no se ha dejado atar al carromato del Progreso. ¡El Progreso! ¡Y cómo me aprovecho de él... El Progreso me da umbrales suntuosos para dormir, jardines públicos donde pasear, ropas con que cubrir las carnes, pan, etc., con que acallar los gritos innobles del innoble estómago...

—Pero no negarás que yo...

—¡Que te sacrificas más! El patrón te explota a cambio de una habitación, de un traje y de un mendrugo... ¡Ya ves qué suerte! Arrastras una vida llena de claudicaciones... ¡Qué envidiable estado!

El relato termina con un banquero llamado Ecuación que llega tarde a una operación bancaria importante, lo que provoca que su chófer acelere y estrellé su coche contra una iglesia, saliendo destrozados. El hampón se ríe, diciéndole al obrero: «—¿No ves? ¡Si no vale la pena!». No vale la pena la conquista de riquezas. Las palabras del hampón recuerdan a las del mendigo de Espronceda, aunque aquí no hay libertad romántica, sino enemistad con el progreso burgués y con la clase trabajadora que genera.

En la misma línea ideológica se sitúa el cuento «Cuadro gris» [1910: 5-7], del novelista, periodista y crítico de arte madrileño José Francés, recogido en *Miedo* (1907). El cuento presenta a un organillero en una taberna, ocioso ahora que una medida política no le permite tocar el organillo²⁴ y enorgulleciéndose de no trabajar, insultando a quien lo hace, motivo que lo lleva a pelearse con un obrero que acaba de llegar a la taberna y lo ha escuchado:

²⁴ En 1904 existía una ordenanza municipal por la que se regulaba la actividad de los organilleros: «Ayer tarde fue detenido un organillero, el cual, haciendo caso omiso de las órdenes dictadas por el Gobernador, no llevaba puesta en el brazo izquierdo la chapa con el número de orden de la matrícula correspondiente. // El detenido ingresó en el calabozo del Gobierno civil» [Anónimo, 1904].

—Pero, cacho pipi: isi pa nosotros es mejor!

No trabajamos. Y si no hubieran [sic] tíos canallas, hijos de zorra que se matan por trabajar...

Levantó el obrero la cabeza. Sus ojos verdes, de metálica impasibilidad, tuvieron el centelleo y punzadora rapidez de una puñalada.

—Oye tú, gurriato, que yo trabajo y no soy tío canalla... ni lo otro²⁵.

El texto pretende diferenciar entre el trabajador controlado por el sistema burgués, participante del mismo, y el ocioso. En el contexto de la revista, el organillero parece comulgar con la vida bohemia, libre y al margen de la sociedad burguesa. Pero, el pensamiento del autor sobre el organillero es muy negativo, lo llama «parásito innoble», tal y como se lee en un escrito sobre el semanario sensacionalista y de crónica roja *Los Sucesos* (1904-1917):

Un organillero —ese parásito innoble— lo leía en voz alta a sus compañeros, arrullado por las notas de un tango.

[...]

Aquellos periódicos, que la salacidad y la estulterz sostienen, eran comprados, por niños, por ancianos, por criadas, por chulos... Todo un mundo degenerado [Francés, 1904].

Entre 1900 y 1907, precisamente cuando se escucha el «Popurrí de organilleros» de la zarzuela *El Bateo* de Chueca (estrenada en 1901 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid)²⁶, la prensa madrileña está llena de noticias sobre delitos y crímenes de organilleros, además de noticias de arrestos y juicios. Y la literatura de la prensa periódica expresó la molestia de los mismos: «Si es a las diez nuestra cita / con su música

²⁵ El 22 de julio de 1904 varios periódicos madrileños recogieron la riña sangrienta que, en la tarde del 21 de julio de 1904 en la plaza del Progreso (hoy plaza Tirso de Molina), protagonizó un organillero llamado Adolfo Agudo apuñalando en el pecho a un albañil llamado Juan Candeaes.

²⁶ «Somos los organilleros, / somos los pianistas / de la capital, / que nos declaramos en huelga / por necesidad. / Nuestros amos nos explotan / y nos tiranizan tan sin compasión / que por eso el gremio pedimos / más retribución».

maldita, / un latoso organillero, / el que hablemos nos evita / si no le suelto dinero» [Navarro, 1900]. Esta imagen de persona desagradable para las normas burguesas se muestra en el cuento de Francés: «Era un mozo enclenque y enfermizo, roído el cuello de escrófulas, el rostro afeitado sobre la frente y las sienas, el pelo aceitoso, los ojos duros y agresivos, los dientes largos, desiguales, cubiertos de sarro verdoso»²⁷.

Dicha violencia (malvada y vista desde arriba) queda muy lejos de la violencia (épica y liberadora) de «El andamio» de Dicenta, nada tiene que ver con el apoyo a la insumisión del obrero. El temor a la violencia que viene de las clases bajas se refuerza con la publicación de «El embargo» [1910: 11], famoso poema de Gabriel y Galán, extraído del libro *Extremeñas* (1902) y cuando el poeta llevaba cinco años fallecido. El poema escrito desde el catolicismo burgués del siglo XIX que, blandiendo la caridad cristiana, pone sus ojos en los pobres, se resignifica en la revista: el labrador que da lástima porque, empobrecido, le embargan sus posesiones después de haber perdido a su amada, y es agresivo, no por la injusticia de la incautación, sino por la memoria de su mujer, en una violencia que el sistema puede controlar; se convierte en el personaje rebelde, anárquico, que se posiciona en contra de la ley y supone una amenaza social:

Senol jueves, pasi usté más alanti
 y que entrin tós esos.
 No le dé a usté ansia,
 no le dé a uste mieo...
 Si venís antiyel a aflijila,
 sos tumbo a la puerta. ¡Pero ya s'a muerto!
 [...]
 ¡Pero a vel, senol jueves: cuidiaíto
 si alguno de esos
 es osao de tocali a esa cama

²⁷ Para el debate sobre la molestia pública y la persecución de los organilleros, véase Llano [2021].

ondi ella s'a muerto:
 la camita ondi yo la he querío
 cuando dámbos estábamos guenos
 la camita ondi yo la he cuidiao,
 la camita ondi estuvo su cuerpo
 cuatro mesis vivo
 y una noche muerto!...
 ¡Senol jues: que nenguno sea osao
 de tocali a esa cama ni un pelo,
 porque, aquí lo jinco
 delanti usté, mesmo!
 Lleváisoslo todú,
 todú menos eso,
 que esas mantas tienin
 suol de su cuerpo...
 iy me güelin, me güelin a ella
 cá ves que las güelo!...

Urrutia muy acertadamente no ve un componente de revolución social en la poesía de Gabriel y Galán, y señala que «nunca se cuestiona en Gabriel y Galán, ni en el resto de la poesía dialectal, la estructuración de la sociedad, la propiedad o el poder. El trabajador sólo aspira a ser como el capitalista y a reproducir en otro sus condiciones de trabajo» [2008: 192].

También se aleja de cualquier rebeldía desde abajo y reproduce la caridad burguesa el cuento «Las dos muñecas» [1910: 12-13], del dramaturgo granadino Eugenio Sellés. En el cuento el jardinero de la princesa está entregado al sistema que le hace servirla: «Y el jardinero quería mucho a su princesa. ¿Por qué? ¿Porque había nacido en aquel jardín y a la sombra de aquel castillo, y comido siempre el pan de sus señores? Sí, pero también porque los humildes aman el amor de los poderosos». Además, la bondad de la nobleza (posición social de Sellés: marqués de Gerona y vizconde de Castro y Orozco) está en el cuento: la hija del jardinero pierde a su muñeca de trapo, y la princesa le da una de su hija. Cuando muere la hija enferma de la princesa, el

jardinero le ofrece a su hija para aliviar su dolor, y la princesa, en contra de aceptarla cual muñeca, la hace heredera de su castillo.

3. La vida estética

El bohemio lucha por el arte y por la vida, siendo arte y vida, en muchos casos, lo mismo. La vida, como se ha estudiado en el punto anterior, hace referencia a la justicia social o al progreso burgués, pero también al esteticismo, es decir, la vida estética. En el marco modernista, la «moral estética» o el «esteticismo moral» [Rodríguez y Salvador, 2005] se ha definido como la reacción del artista ante la realidad burguesa del industrialismo y el progreso científico, el orgullo del artista que se considera por encima de la sociedad materialista porque se rige por la pureza de los valores del arte y la belleza.

La vida es estética, el arte es por el arte y los poetas no se dirigen a los obreros para que luchen, sino a los demás poetas, tal y como hace Eduardo de Ory en «A un soñador» [1909c: 19] cantando a la libertad poética frente a los «rancios moldes» y las «recetas» en poesía:

Pues eres joven lucha con la turba de odiosos:
retóricos imbéciles y gramáticos viejos;
y no hagas caso, nunca, de sus pobres consejos,
que serán los consejos que dan los vanidosos²⁸.

La poesía de Ory busca la juventud, de la misma manera que Salvador Rueda en el soneto «El arpa de mármol» [1910b: 1]²⁹ busca la eternidad, es decir, en una mirada al futuro (pero, esta vez, solo al del

²⁸ Sin embargo, en «A los poetas», como se ha visto, Ory pide a los poetas que copien la Vida y sepan captarla hermosa. La *Vida hermosa* en un sentido moral y no esteticista.

²⁹ Soneto que forma parte de los ocho sonetos que conforman «A Querol. El sueño de la estatua» en *Trompetas de órgano* (1907). Dedicado al escultor Agustín Querol, con quien Rueda tuvo una estrecha relación [Quiles Faz, 2017: 231].

arte). Rueda le pide al escultor que cuando muera levante un arpa de mármol para que su poesía pueda seguir sonando. Se trata de la relación entre poesía y escultura tan seguida por los poetas parnasianos y por el propio Rueda:

Si muero y vives tú, Querol divino
 tú que das a las piedras melodía,
 esculpe un arpa donde el Sol se ría
 coronando mi mármol diamantino.
 Preste a sus cuerdas el temblor del trino
 tu cincel que es pasión y es energía,
 y pensaré que aún brota la poesía
 de mis dedos cual chorro cristalino.

El arte se mira a sí mismo y se hace vida (estética): la escultura es capaz de revivir la poesía, y en los dos siguientes cuentos la pintura será la que cobre vida. En el primero, «Cuento de Reyes» [1910: 17-18] de Mauricio López-Roberts, el guardia del Museo del Prado escucha unos ruidos en una de las salas de pintura, cuando acude se encuentra a los personajes religiosos de los cuadros fuera de ellos: santos, ángeles y vírgenes; y ve cómo los personajes forman un pasillo para que los Reyes Magos del tríptico de *La Adoración de los Magos* de El Bosco acudan hasta el cuadro de *La Natividad* de Petrus Christus para adorar al «desnudo Infante que yace en el suelo». El movimiento de las figuras religiosas pone en cuestión la racionalidad del protagonista (como en «La ajorca de oro» de Bécquer), en una forma original de la écfrasis propia del parnasianismo y de la poesía modernista. El arte por el arte-religioso: «acercándose al portentoso cuadro adoraron, santos pintados, al pintado Niño, que les sonreía». La pintura adora a la pintura³⁰.

³⁰ El Museo al que se hace referencia es el Museo del Prado, aunque la obra de Petrus Christus (de la que existen varias versiones: Galería Nacional de Arte de Washington D. C., Museo Groeninge de Brujas, Gemäldegalerie de Berlín) no se encontrase allí,

En el segundo cuento, «La noche del sábado» [1910: 5-6] de José Nogales³¹, un pintor que entra en una cervecería le confiesa al narrador que, buscando el alma de los cuadros, le preguntó a un celador del Museo del Prado si los cuadros tenían alma. Este le dijo que sí y lo invitó a pasar la noche del sábado en el Museo. En ese momento los personajes de las pinturas de Velázquez, Goya, el Greco, Pantoja de la Cruz, Tiziano, y la escuela flamenca salieron de sus cuadros. El narrador le pregunta si la misma vida se encuentra en el Museo Moderno y el pintor responde que le faltó valor para pasar una noche allí, pues solo hay cadáveres, sangre y carne corrompida. Tras esta crítica al arte moderno, el pintor declara que por eso dejó la pintura y se hizo militar: de nuevo, la figura del artista en lucha, pero aquí parodiada, pues cuando el narrador le pregunta dónde ha servido, el pintor contesta que en la casa del doctor Esquerdo, el director de un manicomio de Madrid. El narrador termina dándole una peseta por lástima y el pintor se lo agradece mucho. Aunque el cuento se refiere al arte y alaba unas obras (las del Prado) frente a otras (las del Moderno), se da también la relación entre arte, locura y miseria, que lo acerca al (auto)retrato naturalista y a algo que analizaremos en el siguiente apartado: la derrota del artista.

La vida estética es, además, la voluntad para sacralizar el arte. Haciendo del arte un espacio sagrado, el artista se convierte en una especie de mesías, profeta o sacerdote, que enfrenta su espiritualismo al mercantilismo burgués. De ahí los relatos sobre Cristo, como «La parábola del leproso» [1910a: 13], de Francisco Villaespesa³², reescritura del pasaje bíblico en la que Jesús con sus discípulos se acercan a

el autor puede haberla confundido con *La Adoración de los Ángeles* de Dirk Bouts.

³¹ Publicado en *Blanco y Negro* (5/12/1903: 4-5), con dos ilustraciones de Narciso Méndez Bringa. En *Bohemia* se reproducen las dos ilustraciones de Méndez Bringa.

³² Publicado en *Revista Ibérica* (n.º 1, 20/7/1902: 26-27), que dirige el propio Villaespesa, y en *Cervantes. Revista Mensual Ibero-americana* (n.º 9, abril de 1917: 111-116), que codirigió el poeta almeriense.

un leproso; los discípulos le entregan al infectado cosas materiales guardando distancia y con cuidado de no tocarlo (Mateo una moneda, Pedro un cesto de provisiones y Juan un manto de lino) y, sin embargo, Jesús le da un beso, le da amor:

Sólo faltaba el óbolo de Jesús. El sol empezaba a transponer, coronando de rosas sanguíneas, las montañas vecinas. Unos mercaderes se detuvieron a dar agua a sus camellos.

El Rabí avanzó serenamente. Su perfil aguileño se destacaba majestuoso, nimbado por un rayo de sol.

Cogió entre sus manos sagradas, la cabeza monstruosa del leproso, inclinó la frente, y le besó en los labios.

Ante este gesto, la sorpresa de los discípulos y espanto de los mercaderes: «Los discípulos quedaron inmóviles. Los mercaderes, espantados cayeron de rodillas con las manos tendidas al cielo...». Está clara la identificación del artista con Cristo, en tanto que comparten la labor de *épater le bourgeois*: «Los mercaderes, espantados». Sobre este y otros cuentos modernistas centrados en la figura de Cristo es clave la metáfora de «retablo ideológico y estético» de Celma Valero, quien sostiene:

El fondo religioso de este retablo no está solo en la materia, en esas nuevas vías de espiritualidad (ocultismo y mesianismo) que venían a sustituir a la religión tradicional, tan mal parada por el criticismo positivista, sino en la propia concepción del arte como tal, convertido en una nueva religión [2013: 63].

Y la religión del arte tiene que ritualizarse, tener su ceremonia. Esto es lo que sucede en «El pan» [1910c: 17], poema de Salvador Rueda publicado en *Lenguas de fuego* (1908), donde el poeta se comporta cual sacerdote en misa: primero, eleva el pan hacia Dios en una sublimación estética; y, a continuación, pronuncia un discurso eucarístico:

En nombre del Padre de toda armonía
 que amasa los hombres, los astros, las cosas,
 yo elevo la hostia del Pan, que es poesía,
 comunión de espigas y gracia de rosas.
 El pan no solo es alimento, es belleza:
 ¿Qué boca merece tocarla? La lengua
 que noble reciba del pan la hermosura,
 no ha de haber sus frases manchado la mengua
 y ha de ser diamante de clara y de pura.

El pan, en tanto que poesía sagrada, hace al poeta único oficiante en la nueva religión del arte y la belleza:

Nadie al pan ultraje, que es cosa sagrada;
 yo cuando a mi boca gozoso lo llevo,
 pienso, fascinado, que es hostia dorada,
 y cual sacerdote que oficia, lo elevo.

Muy diferente es este pan del pan de «Lecturas para el pueblo» [1910: 42], de Joaquín Dicenta. Si el pan de Rueda es el pan de la belleza, el de Dicenta es el pan del alma y la cultura para el pueblo: «Los que leemos debemos enseñar a leer; los que conocemos el pan del alma la –lectura– debemos convidar a los que no lo han saboreado»³³.

³³ El discurso sigue el tema ya analizado de la construcción de un nuevo mundo de justicia social: «La lectura esparcirá a los rústicos el camino de la perfección intelectual y estimulará a los labradores para concurrir a la escuela. // La escuela es la madre de todos los países conquistadores. // Un pueblo sin escuela será conquistado tarde o temprano. // El periódico y el libro nos impelerán a fundar escuelas. // [...] // Hacia él se unen, suman su poder, reúnen sus esfuerzos colosales para constituir un solo esfuerzo, gritan: ¡Ahora! dan un empujón, cae el viejo mundo hecho pedazos, y de entre sus escombros, cubierto aún por el polvo del derrumbamiento, como el sol por las neblinas de la mañana, surge el Nuevo Mundo, la obra de todos, el porvenir hecho presente. // Poetas, artistas, hombres de ciencia, ¡Adelante! Escribid, pensad, abrid camino... ¡Asistid a la cita! Allí estaremos todos y la obra será la obra del porvenir». Un discurso similar pronunciará Federico García Lorca en 1913 en la inauguración de la Biblioteca Pública de Fuente Vaqueros.

4. La derrota del artista

Hasta ahora se ha visto la voz progresista, contestataria y positiva del artista: bien en marcha montado en el tren del progreso, bien victimizada y hermanada con los pobres para salir del fango, bien como defensora del arte infravalorado por el burgués. Pero, la fe del artista en el arte y en la sociedad va a desaparecer, fruto del absoluto fracaso a la hora de revalorizar el papel social del artista y del pensamiento de autores como Schopenhauer, Leopardi, Nietzsche, D'Annunzio o los decadentistas franceses. El pesimismo, la desconfianza en el progreso, el nihilismo y la derrota también definen al artista bohemio.

Un mundo sin arte es lo que se cuenta en «Un pintor *chic*» [1910b: 3-5], de Santiago Rusiñol³⁴. Los pintores Rusiñol, Miquel Utrillo y Ramón Casas (pintor de *Au Moulin de la Galette*) visitan el estudio de otro pintor, en boga, es decir rico, pero no bohemio; un pintor *chic* (elegante o a la moda), que vive en un *chalet* lujoso y su alto poder económico se debe a que pinta lo que se vende. La supuesta obra de arte que el *chic* le enseña a los pintores es «otra Juana de Arco con la misma armadura mujeril de siempre, con idéntico entusiasmo de lado de los franceses, y con el mismo pavor y sobresalto en las filas del ejército enemigo». Los pintores huyen de esta atmósfera en la que no se encuentra el arte de verdad:

¡Triste hubiera sido, aunque no escuchado, darlo con franqueza! El efecto que nos hizo aquella casa, aquellas obras, aquel público y aquel artista fue frío como un invierno sin fuego; tan frío que tuvimos que salir y pisar la nieve por la calle y subir la nevera de Montmartre para hacer entrar en reacción nuestro espíritu, ya que más calor sentimos bajo un cielo que nos enviaba blanquísimos copos de nieve, que bajo aquel techo de fuego artificioso, donde el arte era

³⁴ Publicado en *La Vanguardia* (1/1/1891). Perteneciente a las cartas «Desde el Molino». En invierno de 1890 Rusiñol se instala en el *Moulin de la Galette* en Montmartre desde donde envía estas crónicas sobre la vida parisina. Para un estudio sobre las crónicas, véase Casacuberta i Rocarols [1993: 45-66].

fingido y la estufa, al dar calor en el cuerpo, dejaba el frío en el alma.

Lo que en sociedad llaman arte está frío, muerto. Un desengaño que ocurre justo después de que un cochero invite a los pintores a una copa en una taberna por ayudarlo tras caer al suelo, y brinden «por la fraternidad de los pueblos, por la pronta unión de toda la raza latina y por la separación de Montmartre y el Estado». Pero, por mucho que resista Montmartre, ya han visto que la autonomía es una ilusión, que el arte está subordinado al mercado y que no queda nada por lo que luchar.

El camino de alzamiento (rebeldía y lucha) y, después, caída (desengaño) por el que se llega al vaciado del arte también está presente en «La princesa loca» [1910: 9-11], cuento de Constantino Piquer publicado en *Cuentos aristocráticos* (1907). En un primer momento, la protagonista, una princesa que hereda la sensibilidad artística de sus padres, busca la belleza y no está sujeta a las normas que dicta la moral burguesa: «ella, libre, independiente, inmensamente rica, parece haberse propuesto, como norma de su conducta, desde la niñez, *épater le bourgeois*». Pero, en seguida, llega el hastío y la nada, la princesa no encuentra el amor en ningún hombre, termina encerrándose en un convento y negando el arte y la poesía: «¡No hay felicidad en el mundo! Ni la riqueza, ni el amor, ni el arte y la poesía, ni las arriesgadas aventuras, ni el continuo viajar pueden proporcionarla». En el mundo no hay felicidad y tampoco belleza. Vaya a donde vaya la princesa será infeliz, al igual que los personajes de los dos poemas de «Gritos dispersos» [1910b: 13], de Francisco Villaespesa³⁵; unos personajes viajeros, en un paisaje crepuscular, que huyen de una vida triste y vacía: «Sigue la eterna jornada. / Tu pupila se ha cansado / de tanto como ha mirado /

³⁵ Con el mismo título se publica un soneto nihilista en *La Mañana* (Cartagena) (10/8/1910: 1). Por otro lado, estos «Gritos dispersos» están en la línea estética del decadentismo, como muchos de los poemas de *La copa del rey de Thule* (1900).

sin hallar belleza en nada». En «Mi templo» [1908c: 1-3], de Lasso de la Vega, otro viajero (otro *bohémien*): el autor confiesa que estuvo buscando «el templo verdadero en que debería elevar las plegarias mudas de mi alma», y no es el templo del Arte, ni el de la Vida, ni el de la Ciencia, sino el templo del Dolor. El Dios a quien rinde culto es el Dolor, que padece el bohemio como mártir, condenado a errar en una sociedad que lo desprecia:

Y desde entonces... yo, peregrino del mundo, creyente de la Idea, explorador de ensueños, buzo de mi propio espíritu, viajo por la Tierra: doliente, pero dichoso: porque puedo exclamar, sonriendo entre lágrimas:
—¡He conocido a mi Dios!
¡He encontrado mi Templo!
¡Salve, Dolor!

El artista se está rindiendo. Sabe que ha perdido la guerra y antes que morir a manos del enemigo, prefiere autodestruirse. En el poema «Decepción» [1909b: 4], de Lasso de la Vega, el poeta se convierte en el destructor de su ideal, la imaginación se borra con un golpe de realidad:

Pensé un instante, que veían mis ojos
no sé qué celestial:
el sueño de un ensueño inexplicable
que da vida y color a un ideal.
Mas, mi aliento febril empañó el vidrio:
quedó opaco el cristal.

En «Mi canario» [1909c: 21], otro poema de Leoncio Lasso de la Vega, el poeta canta las alegrías de su casa: el canto del canario, la contemplación de las estrellas en el balcón y sus flores. Sin embargo, el poeta confiesa no encontrar mujer. Así es como la soledad del poeta se impone: el canario se muere, el poeta quema las flores y se enfurece al no poder apagar las estrellas. La soledad del poeta lleva a la nada y la desaparición de la poesía es también la desaparición del poeta: «¡Oh

pájaro sagrado! ¿Por qué te has muerto? / ¡Ya no escucho tus trovas!
¡Mi mundo está desierto!».

El tema del poeta en soledad ocupa varias páginas de la revista. En «Rosa en la nieve» [1910: 13], poema de Emilio Carrere publicado en *Del amor, del dolor y del misterio* (1915), la amada hace que el poeta no esté triste; es la rosa en la nieve, la que da calor y borra el dolor y el hastío: «En el dolor del arroyo, la vida es dura y cruenta; / ¡Ven, mi amor, y entre mis manos deja tu manita breve / y acerca tu boca, roja como una rosa sangrienta, / como una rosa en la nieve!». Aquí el poeta llama a su amor para resistir la soledad; sin embargo, en dos textos de Salaverri ni siquiera se espera la llegada de la mujer: en «Pájaros de barro» (n.º 39, 15/7/1910: 7-8), diálogo dramático entre una obrera y un poeta pobre, la obrera rechaza al poeta porque su patrón le ha prometido casarse con ella; y en «Espirales grises» [1910b: 7], el poeta se encuentra encerrado en el manicomio y confiesa haber bebido ajeno, abandonado por su amada porque sus letras no le dejaban dinero. Es el dolor del arte:

Yo era poeta: yo soy poeta, señor. Cuando lo digo aquí se ríen, idicen que estoy loco! Son unos pobres orates incapaces de comprender un bello sufrimiento. Porque el dolor tiene su belleza. Una belleza inefable que solo a los elegidos nos es dado saborear. Yo soy un elegido. Si un ser prepotente arrancara de mi entraña el sedimento que segrega mi dolor, me colgaría de ese árbol. ¡Me colgaría de ese árbol, señor!

Colgarse del árbol es la decisión más radical para quien ya no cree en el arte/en la vida: elegir la muerte. De ahí que los poetas se preparen para su día final, como en «Mis funerales. Dos formas de una misma misa» (n.º 10, 31/1/1909: 4), poema de Lasso de la Vega sobre su funeral, o «Mi último adiós» (n.º 18, 30/7/1909: 5-6), de Antonio Ponce de León, donde reflexiona sobre el futuro estado de su agonía, en el que perdonará incluso a los que han sido ingratos con él, y su último adiós también será el primer saludo a su madre. Aunque ver el filo de la guadaña también puede ser un aviso, una última esperanza,

como en «La visita» (n.º 8, 1/1/1909: 1-2), cuento de Rafael Barret, donde el protagonista es un poeta que recibe la visita de la Muerte, pero respira tranquilo al saber que aún no ha llegado su hora.

Las ansias de futuro, la fe en el progreso, el mañana utópico, nada de eso se encuentra en estos textos. El porvenir genera dudas y miedo. En «La vieja Truth» [1910: 9-11], cuento de Pedro Balgañón, el narrador sale de la ciudad hacia la montaña, en busca de la vieja Truth, una bruja que vive en una cueva en lo alto del monte. Al llegar a la cueva la bruja le hace ver la historia del progreso humano: del campo fértil por la industria del ser humano a las guerras que acaban destruyendo la especie humana. La bruja, con la intención de advertir del peligro que corre la humanidad, le dice al narrador que cuente esto «muchas veces» y el cuento termina con las palabras del narrador: «Y yo, a fuer de agradecido, cumplo su encargo». La misma preocupación por el futuro y desconfianza en el progreso se vierte en «El hombre» [1910: 16], soneto de Emilio Ferrari publicado en *Por mi camino* (1908) con el título «Al hombre», una advertencia al hombre del progreso:

A través del espacio y a millares
y millares de leguas de tu anhelo
seguirás a los astros por el cielo
en sus revoluciones seculares.
Conocerás el fondo de los mares,
del sacro libro rasgarás el velo,
y abrirás los alcázares de hielo
que coronan los círculos polares.
Conocerás el fondo del abismo
y la gran nebulosa indefinida,
conocerás la fe y el fanatismo.
Descubrirás las fuentes de la vida;
mas, siempre ioh ley fatal! desconocida
habrá una cosa para ti: itú mismo!

La duda va a invertir la lógica progresista que va de la naturaleza a la civilización. En «Añoranzas» (n.º 41-42, 15/8/1910: 9-10), cuento de Salaverri que gana el concurso literario, en la modalidad de prosa, que organiza *Bohemia* (se anuncia el resultado en el número 41-42), un joven pastor soriano, que marcha a América para trabajar en una mercería, añora su vida pasada y no se acomoda a la ciudad y a su nuevo trabajo. La añoranza de una Edad de Oro es otra desconfianza en el presente y el progreso. De la misma manera, en «La señal de Jesús» [1910: 43], de Eugenio d'Ors³⁶, se cuenta cómo los apóstoles reconocieron a Jesús resucitado al partir el pan, para decir que hoy no se parte el pan con justicia y que los diarios están llenos de noticias sobre el hambre. Es, otra vez, la duda, el nihilismo: «¿Señor, dónde estáis? [...] ¡No sabemos partirnos el pan, Señor! Señor, Señor, ¿habéis huido de nosotros?».

CONCLUSIONES

Bohemia es una revista uruguaya que acoge la literatura española como propia. Las nuevas relaciones transatlánticas, que se manifiestan en el pensamiento arielista, modernista o iberoamericanista, originan una literatura en español que salta cualquier barrera nacional para enarbolar una única bandera: la del arte. Desde la autonomía literaria, *Bohemia* va a llamar a filas a los camaradas bohemios que comparten una lengua en común para luchar «por el Arte, por la Vida»; así es como los textos de los autores españoles participan del ideario de la revista.

Bohemia acude a los autores españoles para reproducir la preocupación de la modernidad literaria: la fricción entre el artista y la sociedad, que hace al literato empuñar la pluma con rabia, retratarse en el lodo,

³⁶ Publicado en *La República de las Letras* (8/7/1905: 3). Y antes en catalán: «La senyal de Jesús» en *El Poble Català* (año II, n.º 24, 22/4/1905: 1).

darle la espalda al mundo para volverse a la luz cegadora de la Belleza y, finalmente, entregarle al burgués las llaves de la ciudad del Arte.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRA, Rafael (1909): «Haz bien...», *Bohemia. Revista de Arte*, 18, (30-VII) 3.
- ANÓNIMO (1904): «Noticias», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, (29-VI), 3.
- ANÓNIMO (1912): [Sección de noticias], *Eco Artístico*, (25-VIII), 66.
- ____ (1909a): «Los jóvenes», *Bohemia. Revista de Arte*, 9, (15-I), 15.
- ____ (1909b): «Bohemios ilustres», *Bohemia. Revista de Arte*, 15, (15-VI) s. p.
- ____ (1909c): «Anécdotas, apuntes y recortes», *Bohemia. Revista de Arte*, 16, (30-VI), s. p.
- ____ (1909d), «El triunfo de América. Rafael Altamira», *Bohemia. Revista de Arte*, 17, (15-VII), 2-3.
- ____ (1909e): «Nuestro aniversario», *Bohemia. Revista de Arte*, 19-20, (30-XI), 10-11.
- ____ (1908): «Los jóvenes», *Bohemia. Revista de Arte*, 3, (15-X), 7.
- ANSOLABEHERE, Pablo (2011): *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- BALGAÑÓN, Pedro (1910): «La vieja Truth», *Bohemia. Revista de Arte*, 35, (15-V), 9-11.
- BARRET, Rafael (1910): «La madre», *Bohemia. Revista de Arte*, 43, (15-IX), 14.
- BOURDIEU, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- CARRERE, Emilio (1910): «Rosa en la nieve», *Bohemia. Revista de Arte*, 43, (15-IX), 13.
- CASACUBERTA I ROCAROLS, Margarida (1993): *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma.
- CELMA VALERO, María Pilar (2013): «El cuento, retablo ideológico y estético del Fin de siglo», en *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*, ed. Á. E. Bordonada (Madrid, Universidad Complutense), 49-63.
- CULLA Y CLARÀ, Joan B. (2005): «Ni tan jóvenes, ni tan bárbaros. Las juventudes en el republicanismo lerrouxista barcelonés», *Ayer*, 59 (3): 51-67.
- D'ORS, Eugenio (1910): «La señal de Jesús», *Bohemia. Revista de Arte*, 41-42, (15-VIII), 43.
- DICENTA, Joaquín (1910): «Lecturas para el pueblo», *Bohemia. Revista de Arte*, 41-42, (25-VIII), 42.

- ____ (1909): «El andamio», *Bohemia. Revista de Arte*, 16, (30-VI), 7.
- ESTEBAN, José (2017): *Diccionario de la bohemia. De Bécquer a Max Estrella (1854-1920)*, Sevilla, Renacimiento.
- FERRARI, Emilio (1910): «El hombre», *Bohemia. Revista de Arte*, 36, (31-V), 16.
- FRANCÉS, José (1910): «Cuadro gris», *Bohemia. Revista de Arte*, 28, (31-I), 5-7.
- ____ (1904): «Los Sucesos», *Alma Española*, (13-III), 13.
- FUENTES, Víctor (1999): *Poesía bohemia española*, Madrid, Celeste Ediciones.
- GABRIEL Y GALÁN, José María (1910): «El embargo», *Bohemia. Revista de Arte*, 28, (31-I), 11.
- GAMBA, Carlos T. (1909): «Mayo sangriento», *Bohemia. Revista de Arte*, 13, (15-V), 2.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2010): *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GARCÍA SANTANA, Adalberto (2010): *Las letras sinaloenses en el ocaso del porfirismo: La bohemia sinaloense (1897-1899) y Arte (1907-1909)*, Tesis de Maestría, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa.
- GINESILLO DE PASAMONTE (1908): «Una revista de arte», *Bohemia. Revista de Arte*, 3, (15-X) 16-17.
- LA REDACCIÓN (1909a): «Los bárbaros», *Bohemia. Revista de Arte*, 13, (15-V), 1.
- ____ (1909b): «Blasco Ibáñez», *Bohemia. Revista de Arte*, 15, (15-VI), 4.
- ____ (1908): «Los nuevos», *Bohemia. Revista de Arte*, 1, (15-VIII), 1.
- LIASSO DE LA VEGA, Leoncio (1909a): «Canción de año nuevo (la noche de Noél)», *Bohemia. Revista de Arte*, 8, (1-I), 2-7.
- ____ (1909b): «Decepción», *Bohemia. Revista de Arte*, 16, (30-VI), 4.
- ____ (1909c): «Mi canario», *Bohemia. Revista de Arte*, 19-20, (agosto), 21.
- ____ (1908a): «El bohemio», *Bohemia. Revista de Arte*, 1, (15-VIII), 1-2.
- ____ (1908b): «Gladium Igneo», *Bohemia. Revista de Arte*, 2, (septiembre), 1.
- ____ (1908c): «Mi templo», *Bohemia. Revista de Arte*, 3, (15-X), 1-3.
- ____ (1908d): «Quijotada», *Bohemia. Revista de Arte*, 4, (31-X), 18-19.
- LERROUX, Alejandro (1909): «Rebeldes, rebeldes», *Bohemia. Revista de Arte*, 24, (30-XI), 12-13.
- LITVAK, Lily (1990): *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos.
- ____ (1981): *Musa libertaria*, Barcelona, Antoni Bosch.
- LLANO, Samuel (2021): «Organilleros, higiene auditiva y espacio», en *Notas discordantes. Flamenquismo, músicas marginales y control social en Madrid, 1850-1930*, Madrid, Libros Corrientes.
- LÓPEZ-ROBERTS, Mauricio (1910): «Cuento de Reyes», *Bohemia. Revista de Arte*, 27, (15-I), 17-18.

- MEDINA, Vicente (1910): «La voz de la tierra», *Bohemia. Revista de Arte*, 35, (15-V), 7.
- NAVARRO, Alfonso (1900): «Carta abierta», *La Nación Militar*, (25-XI), 812.
- NOGALES, José (1910): «La noche del sábado», *Bohemia. Revista de Arte*, 32, (31/3), 5-6.
- ORY, Eduardo de (1909a): *Alma de luz*, París, Garnier Hermanos.
- ____ (1909b): «A los poetas», *Bohemia. Revista de Arte*, 13, (15-V), 8.
- ____ (1909c): «A un soñador», *Bohemia. Revista de Arte*, 17, (15-VII), 19.
- ____ (1909d): «Bohemia», *Bohemia. Revista de Arte*, 19-20, (agosto), 32.
- ____ (1909e): «¡Mi verso!», *Bohemia. Revista de Arte*, 22, (30-IX), 14.
- PERALES OJEDA, Alicia (1957): *Las asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*, México, UNAM.
- PIQUER, Constantino (1910): «La princesa loca», *Bohemia. Revista de Arte*, 36, (31/5), 9-11.
- QUILES FAZ, Amparo (2017): «Entre las dos orillas: Salvador Rueda en Argentina (1913)», *TSN. Transatlantic Studies Network*, 4: 229-237.
- RODÓ, José Enrique (1908): «Para “Bohemia”», *Bohemia. Revista de Arte*, 3, (15-X), 5.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2007): «Sobre Rubén Darío (Apogeo y caída de la gran estética)», en *Darío a diario. Rubén y el Modernismo en las dos orillas*, coord. Á. Esteban (Granada, Universidad de Granada), 315-346.
- ____ y SALVADOR, Álvaro (2005): «Modernismo y positivismo. El esteticismo moral», en *Introducción a la literatura hispanoamericana*, 3.^a edición (Madrid, Akal), 196-208.
- RODRÍGUEZ ROBLES, Eréndira (2019): *Bohemia. Revista semanal ilustrada y Miguel Ángel Quevedo en Cuba: producción literaria (1910-1915)*, Tesis de Maestría, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- RUEDA, Salvador (1911): *Poesías completas*, Barcelona, Maucci.
- ____ (1910a): «Sanguily», *Bohemia. Revista de Arte*, 28, (31-I), 14.
- ____ (1910b): «El arpa de mármol», *Bohemia. Revista de Arte*, 34, (30-IV), 1.
- ____ (1910c): «El pan», *Bohemia. Revista de Arte*, 34, (30-IV), 17.
- RUSIÑOL, Santiago (1910a): «Primaveras ficticias», *Bohemia. Revista de Arte*, 35, (15-V), 2-3.
- ____ (1910b): «Un pintor chic», *Bohemia. Revista de Arte*, 36, (31-V), 3-5.
- SALAVERRI, Vincente A. (1910a): «La pequeña musa», *Bohemia. Revista de Arte*, 29-30, (29-II), 7-8.
- ____ (1910b): «Espirales grises», *Bohemia. Revista de Arte*, 37, (15/6), 7.
- ____ (1910c): «Del hampa bonaerense. Salvador», *Bohemia. Revista de Arte*, 41, (15-VIII), 1.

- SÁRRAGA, Belén de (1909): «En el nuevo año», *Bohemia. Revista de Arte*, 9, (15-I), 1-2.
- SCHANZER, George O. y PATTI, Constant J. (1962): «Bohemia - Revista de Arte (Montevideo, 1908-1910). Estudio e índices», *Revista Iberoamericana*, 28(53): 103-129.
- SCHULMAN, Ivan A. y PICON GARFIELD, Evelyn (1986): *Poesía modernista hispanoamericana y española (Antología)*, Madrid, Taurus.
- SELLÉS, Eugenio (1910): «Las dos muñecas», *Bohemia. Revista de Arte*, 29-30, (29-II), 12-13.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (2022): «Socialismo y cristianismo primitivo: *La Democracia Social* y *Germinal* (1890-1897)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCVIII (2), 331-361.
- ____ (2003): «Itinerario periodístico de Ernesto Bark, aquel Soulinake valle-inclanesco», en *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional «La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos»*, coord. C. Alemany Bay et al. (Alicante, Universidad de Alicante), II, 1085-1096.
- ____ (1998): «Gente nueva versus Gente vieja. Martínez Ruiz y los hijos del siglo del Modernismo», en *Azorín et la Génération de 1898*, VV. AA. (Université de Pau et des Pays de l'Adour), 147-168.
- URRUTIA, Jorge (2008): *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- VILLAESPESA, Francisco (1910a): «La parábola del leproso», *Bohemia. Revista de Arte*, 33, (15/IV), 13.
- ____ (1910b): «Gritos dispersos», *Bohemia. Revista de Arte*, 35, (15-V), 13.

