

## Evanescencia de las utopías: del pícaro al bohemio. *Las máscaras del héroe* (1996) de Juan Manuel de Prada<sup>1</sup>

Miriam García Villalba<sup>2</sup>

Recibido: 19 de enero de 2021 / Aceptado: 26 de diciembre de 2021

**Resumen.** Este artículo tiene como propósito analizar *Las máscaras del héroe* (1996) de Juan Manuel de Prada y su *leitmotiv* narrativo: la bohemia, el desencanto de ese período decadentista-modernista de finales del XIX e inicios del siglo XX. El presente estudio se centra en las dos primeras partes de la novela, pues es donde tiene lugar lo que he denominado *la evanescencia de las utopías*. La picaresca y la bohemia constituyen las dos grandes utopías de nuestra literatura, pues fueron concebidas como una forma de vida de libertad, anarquía y despreocupación que, lamentablemente, acababa derivando en pobreza y, en determinadas ocasiones, delincuencia, cuando no la muerte. En definitiva, se trata de exponer los elementos novelísticos de los que Juan Manuel de Prada se ha servido para lograr una representación fiel de la picaresca barroca así como de la bohemia finisecular.

**Palabras clave:** Bohemio, héroes, utopías, esperpento.

### [en] The evanescence of utopias: from the rogue to the bohemian. *Las máscaras del héroe* (1996) by Juan Manuel de Prada

**Abstract.** In this article I intend to analyse *Las máscaras del héroe* by Juan Manuel de Prada, focalising on its *leitmotiv*: bohemianism and disillusion in the decadent and modernist period between 19th and 20th century. The study is based in the first half of the novel, since it is here where what I have called *utopias' evanescence* can be observed. Picaresque and Bohemianism are the two great utopias in Spanish literature, because they were conceived as a free, anarchic and unconcerned way of life which, unfortunately, results in poverty and sometimes in crime, when not in death. To sum up, my aim is analysing the novelistic elements that Prada has used to get a faithful representation of baroque picaresque and *fin-de-siècle* bohemianism.

**Keywords:** Bohemian, hero, utopia, grotesque.

**Sumario.** 1. Introducción; 2. “Parte I. De profundis”. *Del Patio de Monipodio a Montmartre*; 3. “Parte II. Museo de espectros”. *El desenmascaramiento grotesco de una utopía*; 4. *La derrota de la máscara heroica*: conclusiones.

**Cómo citar:** García Villalba, M. (2022). Evanescencia de las utopías: del pícaro al bohemio, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 40, pp. 1-10.

No hay comediante que al desnudarse rico traje de comedia no lo haga sin pena. El vestido de nuestra condición social es ya nuestra piel, y nuestra condición social el alma nuestra. “Cuento de primavera” (*Teatro fantástico*, 1905), Jacinto Benavente

[...] cuando nos enfrentamos a una novela de Prada puede parecernos que se recrea en lo raro, en lo monstruoso, pero inmediatamente veremos que el horror no ha sido inventado, que la respuesta del escritor ante un panorama desolado es la

<sup>1</sup> El presente trabajo se ha realizado como parte de las actividades correspondientes al contrato predoctoral para Personal Investigador en Formación (CT82/20), cofinanciado por Banco Santander y Universidad Complutense de Madrid.

<sup>2</sup> Universidad Complutense de Madrid  
Correo-electrónico: [mirgar05@ucm.es](mailto:mirgar05@ucm.es)

búsqueda de esa figura, ya casi agotada por la historia, que es el hombre.

Epicteto Díaz Navarro, “Las máscaras del escritor: Las primeras novelas de Juan Manuel de Prada”

[...] De manera similar, la gloria y el pecado de Max Estrella y Pedro Luis de Gálvez es igualmente literaturizar su vida, forjarse las máscaras de héroes histriónicos de la bohemia, tras las cuales se esconde su dolida e insignificante humanidad.

M.<sup>a</sup> Asunción Gómez, “Las máscaras del héroe de Juan Manuel de Prada: una reescritura del esperpento”

## 1. Introducción

Juan Manuel de Prada se ha servido de un potente bagaje cultural de nuestra tradición hispánica a la hora de crear una novela como *Las máscaras del héroe* (1996). Así, este estudio propone desentrañar parte de dicha tradición en aras de proporcionar una visión esclarecida de la motivación de la trama de la obra, principalmente focalizada en un aspecto: el mundo de la *bohemia*, esto es, el contexto histórico en que está ambientada, sus características desde las últimas décadas del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX. Se puede percibir un vasto conocimiento en Prada en lo que respecta al tratamiento de un ambiente específico como fue la bohemia —tan genialmente expuesto en *Luces de bohemia* de Ramón María del Valle-Inclán—, novelado desde un año lejano a tal momento cultural como es el año de publicación de la novela del escritor vasco: 1996. Por supuesto, al igual que el dramaturgo modernista, Prada refleja esa *utopía* que fue la bohemia y el desengaño de este mundo considerado atractivo y positivo para un conjunto de literatos y artistas que buscaron alejarse de la burguesía y que rechazaban los ambientes aristocráticos bajo la máxima de la libertad y del arte por el arte. Tal vez no lograron entender que sí era posible una bohemia a nivel estético, puramente literario, pero era una entelequia creer que podían sobrevivir a la pobreza que conllevaba tal estilo de vida.

En primer lugar, cabe destacar que la novela está estructuralmente dividida en cuatro partes. Sin embargo, nos dedicaremos en profundidad a las dos primeras, pues son las que realmente conciernen al tema tratado. No obstante, ello no es óbice para que no sean mencionados detalles concretos y pertinentes de las otras dos partes. La primera parte, significativamente titulada “De profundis”, está compuesta a modo de carta que será analizada en su línea epistolar y con la cual se introduce al que será el personaje protagonista: Pedro Luis de Gálvez<sup>3</sup>. A partir de ella, se aprecia la tradición utilizada por el autor para la consolidación de su personaje: por un lado, el mundo de la picaresca para dar cuenta de una infancia desafortunada producto de una situación familiar conflictiva y unos intentos de medro frustrados<sup>4</sup>; y, por otro, los inicios en la bohemia más degenerada que empieza y culmina en el iniciático viaje a París, propio de los artistas e intelectuales españoles de fin de siglo.

En lo que respecta a la segunda parte, también de título parlante —“Museo de espectros”—, el narrador nos introduce de lleno en ese mundo de la bohemia más grotesca, valleinclanesca y decadente que pretende dilucidar que no fue más que un *espejismo* por parte de los artistas, pues era una caída en los infiernos sin retorno; aquellos que sucumbieron a los encantos de la bohemia experimentaron la vida más miserable. Muchos de los personajes que protagonizarán esta parte resultan los más relevantes de su tiempo. Sin embargo, y se comentará en más de una ocasión, son ficticios; es una confesión por parte del autor: no debemos incentivar motivaciones históricas o verosímiles, pues Juan Manuel de Prada así lo expone al final de la novela, de la misma forma que el lector jamás puede caer en el error de confundir biografías (o autobiografías) con autoficción, aunque se aprecien anécdotas o acontecimientos históricos reales.

En definitiva, el propósito de esta indagación en la novela radica en esbozar y analizar el tratamiento de esas dos tradiciones, la picaresca y la bohemia, haciendo mayor hincapié en esta segunda, pues es en la que se asienta la mayor parte del discurso novelesco, la que toma como foco de interés el presente artículo, unido a su vinculación con la vertiente de la picaresca. El escritor nos ofrece un universo de autores canónicos, aunque tratados con una pureza ficticia, que reflejarán, mediante actitudes, diálogos y reflexiones, ese denominado *mal de siglo* cuya perversión se tradujo en una decadencia y miseria por parte de sus adeptos. De ahí la relevancia de la referencia a *De Profundis* de Oscar Wilde como título de esa primera parte.

Todo lo que ha rodeado mi tragedia ha sido odioso, mezquino, repelente, falto de estilo. Ya nuestro traje nos hace grotescos. Somos los fanticos del dolor. Somos payasos que tienen roto el corazón (Wilde, 2000: 99-100).

<sup>3</sup> No es esta la única novela en la que tratará al *personaje* de Gálvez, pues en *Desgarrados y excéntricos* hallamos un capítulo dedicado a su persona (Prada, 2001b: 79-122).

<sup>4</sup> De igual manera, Luis Landero escoge como protagonista a un pícaro en su novela *La vida negociable* (2017) cuyos intentos de medro se ven frustrados por un determinismo social.

## 2. “Parte I. De profundis”. *Del Patio de Monipodio a Montmartre*

Previamente a iniciarnos en esta primera parte, debemos tener presente el epígrafe con el cual se introduce la novela en su totalidad: es de Marcel Schwob, del cual merecen atención sus últimas líneas; en resumen, Schwob defiende la atención a la *periferia* —empleo el término de Juan Goytisolo—, y es que apoya que se debe “narrar con igual preocupación las existencias únicas de los hombres, tanto si fueron divinos, mediocres o criminales”. Es decir, Juan Manuel de Prada ofrece, desde el primer instante, una pista con respecto al tipo de personajes que vamos a hallar en la novela, que no serán precisamente “hombres célebres”, sino todo lo contrario: no hay espacio para las gentes grandilocuentes o ejemplos de moralidad y rectitud, sino que su novela va a estar protagonizada por seres *mediocres* desatendidos por la Historia, pero relevantes en determinadas épocas históricas, como lo es la finisecular decimonónica, con la crisis espiritual e identitaria de la población española<sup>5</sup>. En definitiva, Prada muestra interés por ese grupo de artistas “tan menospreciados por la crítica y los escritores profesionales de su tiempo” (Fuentes, 2003: 147).

Introduciéndonos ya en la primera parte, el título no es baladí, como se ha comentado, pues “De profundis” es una mención directa a la obra homónima de Oscar Wilde. He aquí, pues, el siguiente indicio que alerta al lector sobre el tipo de novela al cual se enfrenta: la alusión a Wilde incita al tema de la *soledad* de la cárcel, la autorreflexión sobre una vida y la justicia<sup>6</sup>. Así, tal referencia nos adentra en la carta que compone esta primera parte. El discurso, desde el punto de vista textual, toma la forma de carta en tanto en cuanto apreciamos una salutación y un relato cuya intencionalidad es confesar las motivaciones de su estancia en prisión. La narración, cronológicamente, sucede desde un presente en la prisión hacia su infancia, y desde sus orígenes desafortunados hasta su juventud, donde, de nuevo, retornamos a su estancia presidiaria. “[...] Y el género picaresco, en eso consiste esencialmente: en el relato procesional de las aventuras de un vividor, entretejido de expansiones críticas sobre la realidad circundante” (Sobejano, 1964: 213).

Antes del inicio de la epístola cabe señalar el mensaje entre corchetes. Traducido como una especie de “prueba policial” por parte de unos informantes, identificados por el uso de la primera persona del plural (“deducimos”, “reproducimos”) y, al igual que ocurre con los documentos en *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza, conceden verosimilitud y credibilidad a lo narrado, ya que aportan datos y fechas concretas (14 de octubre de 1908). Sin embargo, el nombre del inspector de prisiones a quien dirige la carta Luis de Gálvez es profundamente irónico, parlante e irrisorio: Francisco *Garrote* Peral. Nos encontramos, pues, ante una trama que intenta presentarse verosímil, pero en el universo ficcional que ha creado el escritor. Como ya se ha anticipado, al final de la novela se declara que “es una obra de ficción: incluso los personajes históricos que aparecen en ella están tratados de forma ficticia”.

Centrándonos ya en la carta, se presenta heredera y fiel seguidora de la tradición literaria hispánica de la picaresca: introducida por la convencional fórmula de “Muy ilustre señor” (Prada, 2001: 17), nos sumerge inevitablemente en la tradición picaresca de obras canónicas como *Lazarillo*. De hecho, el procedimiento autobiográfico del que dispone dicha carta es prácticamente un paratexto del *Lazarillo*. En primer lugar, da cuenta de su paupérrima situación presente (recluso), convertida en el motivo de la epístola. En cuanto a la situación de la cárcel, también presenta intertextualidad con textos decimonónicos como el ya mencionado *De profundis* (1897) de Oscar Wilde, pero también con *Último día de un condenado a muerte* (1829) de Victor Hugo, o, salvando las distancias, con el encarcelamiento de Fray Luis de León<sup>7</sup>. La idiosincrasia de Gálvez es la de un “criminal absoluto [...] por amor a la literatura” (López de Abiada, 2003: 80).

Una vez expuesta su súplica a Francisco Garrote, reconoce su culpa. Dicha culpa posee un aire calderoniano y existencialista, pues no parece arrepentido del acto que lo llevó al calabozo sino que se culpa “en primer lugar, de haber nacido”. No obstante, el *cinismo* que va a mostrar este personaje le permite ir más allá, con el fin de retrotraerse de la culpa: “aunque quizá debiera culpar a los padres que me engendraron [...] sin considerar que ese niño que iban a traer al mundo estaba predestinado a pasar hambre y penalidades” (Prada, 2001: 18). Se trata del tópico de la *damnosa hereditas*, tan literaturizado por el género picaresco: la herencia familiar como la causa del fracaso existencial del pícaro. El protagonista, pues, nos acaba de delimitar su situación y, a raíz de este momento, el lector intentará justificar las acciones del muchacho como consecuencias de ese determinismo biológico y social, sirva el anacronismo decimonónico. Efectivamente, se dispone a hablar del padre, “un general carlista muy bravo, muy severo y muy católico que había sido expulsado del ejército” (Prada, 2001: 19); curiosamente, no se menciona en ningún momento a la madre, pero sí destaca esas “nueve bocas” que este padre tenía por hijos y cómo, ante los problemas económicos que sufría la familia, se deshizo el padre “de una prole tan abundante” (Prada, 2001: 19), empujando a sus hijas a la prostitución, para lo cual utilizará el cómico eufemismo de “ese otro oficio tan antiguo como la misma humanidad” que recuerda a Cervantes o Valle-Inclán. Por otro lado, como no podía ser de otra manera, el destino que el padre tenía preparado para sus hijos varones fue el eclesiástico, y ello constituye uno de los primeros grandes hitos en la infancia del protagonista: tras haber confesado la violencia a la que fue sometido por los jesuitas —aquí

<sup>5</sup> En efecto, nos referimos al desastre del 98, entre otras causas que potenciaron esta nueva literatura que se alejaba paulatinamente de la podrida moral burguesa y el positivismo científico que trajeron consigo la literatura realista y naturalista.

<sup>6</sup> Sobre la justicia, también se mencionará al inicio de la novela la justicia tratada por Miguel de Cervantes en el episodio Quijotesco de Sancho en la isla Barataria. La intertextualidad de este libro es indiscutible.

<sup>7</sup> Debido a sus traducciones bíblicas, concretamente el *Cantar de los cantares*, fue acusado de hereje. Al igual que el protagonista de Prada, además, escribió una obra durante su estancia en prisión: *De los nombres de Cristo*.

podríamos dilucidar una denuncia contra los consabidos *abusos* de los curas, también literaturizados durante tantos siglos—, el joven Gálvez presencia a don Lorenzo, el jesuita que se ensañaba con él, “profanando”<sup>8</sup> a Nuestra Señora de la Victoria. En este episodio, se detecta una profunda oralidad en la descripción del suceso, que recuerda a esos pícaros canónicos (Lázaro, Guzmán de Alfarache, los pícaros de las novelas cervantinas, etc.) ya mencionados:

[...] Ahora bien, no se crea usted que el noctámbulo jesuita se había arrodillado por venerar la imagen, no señor; lo que hacía el muy bellaco, según comprobé enseguida, tan pronto como mis ojos se acostumbraron a la exigua luz del sagrario, era despojarla de sus vestiduras y sustituirlas por otras más mundanas y propias de barragana que de Madre de Dios [...] Y parecía sentir, a juzgar por el embeleso y la trémula morosidad que empleaba al vestir el maniquí sagrado, que la Virgen no tuviese las piernas separadas, para haberla podido pertrechar con medias de seda (Prada, 2001: 20).

Este acontecimiento desembocó en dos aspectos de la vida del joven: en primer lugar, tal relato le sirve, dicho por el propio personaje, para “justificar esa aversión que profeso al clero” (Prada, 2001: 21); un reconocimiento que, además, supuso un agravante en el delito por el que fue encarcelado. En segundo lugar, supuso el fin de “la última porción de [su] niñez”, pues a raíz de aquello se sentirá especialmente atraído por la sexualidad. Sobre la perversión morbosa de erotizar lo sagrado, apunta Juan Manuel de Prada en una entrevista concedida a Enrique Bueres,

[...] Buñuel decía que una de las cosas que más le fastidiaba de la secularización, de que no hubiese nada sagrado, era que no podía profanar lo sagrado. Él proponía recuperar para el arte la conciencia del pecado. Cuando trato el sexo, prefiero hacerlo observando que en todo momento esté presente el pecado, lo oscuro, lo retorcido. El sexo como algo alegre, luminoso y paradisiaco me parece que en arte da poco juego. Todo eso, unido a mi vocación por el esperpento o mi tendencia al absurdo, da como amalgama esas situaciones sexuales que están entre lo perverso y el mundo de las pesadillas (López de Abiada, 2003: 79).

En consonancia con este último punto y una vez comienza a buscar otros y nuevos caminos mundanos y a frecuentar una “pandilla de pícaros de [su] misma edad”, aparece el primer personaje femenino: su vecina Elisa, una bella joven algo mayor que él en quien descubre el erotismo y el placer de su órgano sexual. Es a partir de este personaje cuando se sumerge aún más en el mundo de la sexualidad, en general, y del onanismo<sup>9</sup>, en particular. Todos estos elementos siguen formando parte del imaginario picaresco —el denominado *despertar* del pícaro—, pero también se introducen los avances médicos con respecto a la sexualidad del XIX con el psicoanálisis freudiano, el descubrimiento del placer femenino en relación con la histeria y, sobre todo, el *misticismo erotizado* tan canónicamente representado en *La Regenta*, lo cual se detecta en la novela en el momento en que imagina, mientras se está masturbando, a Elisa en el altar de la capilla donde anteriormente había presenciado al padre Lorenzo profanar a la Virgen. Por otra parte, hay que mencionar otro episodio de alta carga erótica y sexual como es el del hallazgo, por parte de Luis de Gálvez, de su hermana y su vecina Elisa disfrutando de sus cuerpos, representando una experiencia sexual lésbica y pasional.

[...] No es la forma autobiográfica lo decisivo en la novela picaresca, sino el despliegue de la vida en muestras que se van sucediendo como sumandos, sin otro corolario que esa mostración acumulativa. También es decisivo que uno o varios protagonistas condensen la conciencia que critica y juzga. Y es, sobre todo, esencial que la actitud de ese o esos personajes nunca sea o aparezca más moral que la de los otros, sino tan inmoral o más que ésta, pero siempre más lúcida, más reflexiva. Sólo con esta condición puede el pícaro [...] criticar, hacer ver la realidad del mal; función noble y purificadora como pocas (Sobejano, 1964: 215).

De la misma forma, su estilo de vida comienza a definirse de *bohemio*, pues siempre se encuentra “al aliento tibio de las tabernas y los burdeles [...], en compañía de truhanes y meretrices” (Prada, 2001: 21). Paralelamente, muestra un creciente interés en las lecturas prohibidas<sup>10</sup> por el Índice, entre las cuales cita *El judío errante* de Eugenio Sue, una mención simbólica si tenemos en cuenta el título o motivo de tal obra en relación con su experiencia con el jesuita y su condición futura de *errante* o *hereje* cuando se introduzca en el mundo bohemio. Una vez está procediendo a este despertar, reconoce que se ha consolidado definitivamente su vocación: “Yo habría de ser artista, o ardería Troya” (Prada, 2001: 23). Esta modificación de conducta es narrada con un dinamismo simbólicamente característico de la época literaria en que nos situamos (modernismo, simbolismo, decadentismo)<sup>11</sup>:

<sup>8</sup> Esta representación sacrílega de alta pulsión erotizada recuerda a ciertos dramas simbolistas de Valle-Inclán o a las pinturas negras de Goya, posteriormente recuperadas por artistas de finales del XIX e inicios del XX como Santiago Rusiñol, Julio Romero de Torres, Ramón Casas, Gutiérrez Solana, Camarasa, Romeu... etc.

Asimismo el gusto narrativo por recrearse en estas imágenes sexualmente profanas con iconos cristianos también puede hallarse en Antonio Orejudo y su novela *Fabulosas narraciones por historias*, donde el personaje se excita imaginando “mujeres de cabeza desmayada como Cristos crucificados [...] y mujeres sin rostro, pero con vulvas como la llaga de la Santa Lanzada” (Orejudo, 2007: 52-53).

<sup>9</sup> “Después de aquella visión, fugaz pero enjundiosa, me encerraba en el retrete, a solas con mi niñez marchita, a solas con mi pecado, y a la imaginación me acudía, raudo como un facineroso, el fantasma del sacrilegio” (Prada, 2001: 21-22).

<sup>10</sup> Reminiscencias de las lecturas clandestinas llevadas a cabo por Santa Teresa de Jesús, confesadas en su obra *El libro de la vida*.

<sup>11</sup> La atmósfera presentada es muy similar a la descrita en “Gálvez” de *El silencio del patinador* (1995): “El crepúsculo otorgaba una feminidad acogedora a aquel lugar destartado y misérrimo” (Prada, 1995: 192), de nuevo, ambientación decadentista propia del fin de siglo.

[...] Una noche en que la luna, oscurecida por trágicos nubarrones, auspiciaba mi desertión, escalé el muro que separaba el seminario de ese mundo multiforme, milagroso y redentor, que me recibió con los brazos abiertos, orgulloso de incorporar un nuevo cofrade a su hermandad de bohemios (Prada, 2001: 23).

Hemos abandonado, pues, ese mundo picaresco sobre el que sustenta la historia de su infancia y hemos dado paso al momento cultural, histórico y literario en que va a desarrollarse el resto de la novela, esto es, su adolescencia y su evolución hacia la madurez: la bohemia finisecular y de principios del siglo XX. Como puede observarse, el universo bohemio se presenta como un mundo lamentablemente utópico, pero que generaba devoción por parte de los artistas, intelectuales y escritores de la época, pues veían en ello una evasión de lo aburguesado y aristocrático, un escape de lo moral y un espacio donde los vicios y la moralidad invertida hacían de la vida una obra de arte<sup>12</sup>.

Por supuesto, el protagonista experimentó su vida bohemia en la ciudad idiosincráticamente bohemia del momento, previamente habiendo llevado a cabo el ritual e iniciático viaje al Montmartre español: Madrid. Una vez llega a Madrid, le parece un “ágora de truhanes, un nuevo patio de Monipodio” (Prada, 2001: 27) y, en esa nueva disposición de bohemio, decide cumplir su objetivo de ser artista ingresando en la Academia de las Artes de San Fernando<sup>13</sup>. En este oficio, además de conocer su edad presente –“mancebo de muy gallardos dieciséis años”–, se alude de nuevo a su *frustración sexual* pues “aún no conocía mujer en el sentido bíblico del término” (Prada, 2001: 29) y debía enfrentarse a los retratos nudistas de las muchachas en la academia<sup>14</sup>. El acoso al que se sentían sometidas muchas de estas jóvenes le condujo al correccional de menores. Tal hecho, junto con su autoproclamación de bohemio, conlleva ser ya un apartado de la sociedad, un desertor o hereje, de modo que está inserto en esa tradición:

El origen de la bohemia, como protesta contra la vida burguesa, tiene su base en el individualismo y en el irrealismo de la época romántica y se extiende por diferentes países europeos [...] Con el impresionismo, la bohemia llega a su más alto grado de enfrentamiento con la sociedad burguesa. [...] Se hacen objeto de su propia destrucción para evitar ser útiles a la sociedad y desean exterminar dentro de sí lo que tienen en común con el resto de los hombres (Romero Luque, 1992: 91-92).

Pedro Luis de Gálvez reconoce cómo volvió a “esa sociedad que había hecho de [él] un proscrito, una alimaña envilecida por el desprecio de sus semejantes y la falta de aspiraciones” (Prada, 2001: 30). En este retrato de su situación actual, el protagonista nos está definiendo su nueva actitud *decadente*, al modelo de los poetas malditos franceses: hastiado, desencantado, carente de voluntad, nihilista, escéptico, canalla, derrotado en una batalla que ni había librado. Por estos motivos, y avivado por el orgullo de no volver con su hermana y reconocer su fracaso, decidirá subirse “al carro de la farándula”. En su estancia en París, además de presentar su primera *decepción* por esa idealización que “Balzac y Víctor Hugo [habían] inmortalizado en sus novelas” (Prada, 2001: 32), nos hablará de otro de los grandes nombres de este momento: Enrique Gómez Carrillo<sup>15</sup>, presentado como una figura donjuanesca<sup>16</sup> a quien tomará como una especie de mecenas. Una vez sumergido en esta mediocridad, para él un ambiente idealizado, alude a sus sucesivos encarcelamientos, en los que aprovechará para escribir *desde su celda*, al igual que hicieron el ya citado Fray Luis de León, Sor Juana Inés de la Cruz o Miguel Hernández, entre muchos otros escritores.

Las últimas líneas de la carta distan sobremedida del iniciático y respetuoso tratamiento hacia Francisco Garrote, pues se despide de este con amenazas e insultos: “Quedo a la espera de tus noticias, mamarracho, sarasa, morfínomano, y los pies y las manos y la punta del capullo que te los bese tu putísima madre” (Prada, 2001: 43). Lo picaresco se ha ensombrecido aún más con su actitud canalla de artista bohemio y decadente, reduciendo parcialmente ese pícaro truhan a favor de un *golfo* noctámbulo.

### 3. “Parte II. Museo de espectros”. *El desenmascaramiento grotesco de una utopía*

Antes de iniciarnos en la segunda parte, hay que señalar tan solo uno de los epígrafes escogidos por el vasco mediante el cual se resumiría la conclusión de este artículo, la sentencia de Rafael Cansinos-Assens<sup>17</sup>: “todos los que fueron raros, o extraviados, o francamente monstruos para las líneas normales del gusto popular o para los arquetipos académicos, conocerán también su obra de clara gloria”. En esta máxima se recoge la conclusión del movimiento que fue la bohemia, pues, inicialmente entendido como un movimiento de libertad, desenfado e individualismo, acabó

<sup>12</sup> Motivo de ello es la tendencia a confundir la bohemia con el dandismo. La figura del dandi es aquella que hace de su existencia un arte, que tiene la capacidad de sorprender sin previamente ser sorprendido (Baudelaire). Sobre las diferencias entre los términos ‘dandi’, ‘bohemio’ o ‘maldito’, García Villalba (2020).

<sup>13</sup> Mencionará a uno de los pintores de la época: José María López Mezquita (1883-1954). El contexto, aunque bañado de ficción, es fiel en cuanto a las personalidades culturales, literarias y artísticas de la época. Juan Manuel de Prada plasma los iconos artísticos de toda una época.

<sup>14</sup> En la “Parte III”, se dirá que los bohemios “en su puñetera vida se han comido una rosca” (Prada, 2001: 65).

<sup>15</sup> Autor guatemalteco de *Bohemia sentimental*, es una de las grandes figuras del modernismo, tanto hispánico como hispanoamericano. Como muchos autores, su viaje a París marcó su literatura.

<sup>16</sup> “[...] cultivaba cierta fama de burlador que su físico no desmentía: tenía un aspecto imponente, y unos ojos de gato montés, de un verde profundo, que parecían condensar todo el ajeno que había bebido en su vida, que era mucho, al parecer” (Prada, 2001: 31).

<sup>17</sup> Considerado “padre adoptivo de todos los mandrias y bohemios que habitaban las callejas de Madrid” (Prada, 1995: 193).

convirtiéndose en el redil de mediocridad, pobreza, enfermedad y muerte. Sobre la figura del *raro* apunta Mónica Bernabé que “lejos de funcionar como una categoría abstracta [...] se impone como paradigma de la práctica artística que articula la actividad exploratoria de los márgenes de la ciudad letrada” (2006:16), motivo por el cual se gesta una tendencia literaria que encuentra su lugar en “los cafés, los cenáculos y las redacciones de periódicos que, a principios del siglo XX, ofrecieron nuevos espacios” para la cultura.

En primer lugar, Prada reconoce que los textos introducidos en “Museo de espectros” provienen de las memorias de Fernando Navales (1896-1942), personaje de la invención del escritor, aunque también reconoce que la disposición y la inclusión o exclusión de determinados episodios es obra suya. Fernando Navales es el nuevo protagonista de la historia, pues el discurso ha tomado una voz en primera persona y será el personaje ficticio sobre el que el lector tendrá la visión del resto de personajes. Nuestro juicio, pues, resultará condicionado por la visión que aporte Navales. A partir de este momento, el universo novelado<sup>18</sup> se limita al Madrid de inicios del XX, de modo que sus personajes serán tan conocidos como las revistas<sup>19</sup>, obras y cafés mencionados. Todos son descritos en torno a una “estética de la deformación exhaustiva y consciente, que mezcla lo trágico con lo grotesco para representar una realidad absurda” (Gómez, 2001), es decir, de la manera más esperpéntica, vulgar, soez, cínica, paródica e irrisoria posible.

[...] Siguió habiendo pícaros, pero no sólo entre los que aspiraban a subir, sino entre los que se vieron descendidos y entre los que procuraban mantenerse a flote. De otro lado, recuérdese que ya el pícaro antiguo acusaba con frecuencia como peores que él a miembros más felices o elevados de la sociedad de su tiempo. El pícaro de anteaer es, por consiguiente, equiparable al golfo de ayer y de hoy. Por este camino resultaría difícil acotar la extensión que haya cobrado en nuestro siglo el relato picaresco (Sobejano, 1964: 215).

El panorama familiar de Fernando Navales es tan decadente como el del anterior (Pedro Luis de Gálvez). De hecho, esta segunda parte se inicia con esa referencia a la “decadencia familiar”. El primer personaje histórico-literario es Carmen de Burgos<sup>20</sup>, descrita como una “escritora sin gracia, partidaria acérrima de una república federal, sufragista y algo machorra” (Prada, 2001: 48) que había triunfado en el mundo de las letras “sin más aportaciones masculinas que las estrictamente seminales” (Prada, 2001: 50), tras mencionar que fue una mujer de muchos amantes. Junto a esta, su hermana Ketty “ensayaba un aire mustio, como de virgencita de escayola o princesa de Rubén Darío, con el que ponía cachondos a sus pretendientes” (Prada, 2001: 50). En cuanto a esta última, recordemos que la devoción por la enfermedad y la erotización mística de la mujer fue el icono por antonomasia del decadentismo finisecular. Frente a tales mujeres, descritas con evidente misoginia, se retrata a Cansinos-Assens como un muchacho de “ojos somnolientos, atufados por el humo de un brasero, y la sonrisa triste, como de enterrador” (Prada, 2001: 51). Asimismo, aparece Ramón Gómez de la Serna, un “abstemio y caprichoso [que] hablaba a gritos, como un pavo real o una gaviota obesa” cuyos eructos “olían a horchata de chufa” (Prada, 2001: 50). El ambiente representado no puede ser más idiosincráticamente bohemio, modernista, esperpéntico. Además, los personajes son descritos en un dinamismo y “ademán histriónico” que aporta una *teatralidad* de corte valleinclanesca o benaventiana, al igual que en la primera parte. En definitiva, el lector descubre un “mundo fantasmagórico poblado por los tipos más raros” (Phillips, 1988: 393).

En este contexto reaparecerá el ya absuelto Luis de Gálvez<sup>21</sup>, acompañado del que será uno de los primeros rostros demacrados de la bohemia: Emilio Carrere<sup>22</sup>, “poeta favorito de las porteras y las modistillas, un bohemio de pacotilla que cantaba a las musas del arroyo y al potaje gallego sin cambiar de registro, en poemas que olían a simbolismo de barraca” (Prada, 2001: 60). Frente a este, el primero que explicita la denuncia contra la bohemia es uno de los escritores más *abúlicos* de nuestra literatura finisecular: Pío Baroja, el primero que se atreve a pronunciar la realidad social de la bohemia: “Yo a los bohemios no les tengo ni pizca de lástima. Que trabajen como trabaja uno. Es muy bonito eso de no escribir una línea y andar mendigando adhesiones” (Prada, 2001: 61). Tras esta declaración, acontece el momento clave de la bohemia en España, el suceso que produce el despertar de estos autores, el fallecimiento de la

<sup>18</sup> En esta línea, de nuevo Antonio Orejudo y su obra *Fabulosas narraciones por historias* (1996) presenta similitudes novelísticas con Prada en tanto en cuanto también se sirve de toda una generación de escritores de principios del siglo XX, con la misma intencionalidad crítica e irónica de romantización e idealización de los grupos intelectuales de ese tiempo en lo que refiere a la entelequia de la vida bohemia.

<sup>19</sup> La mención a revistas como *El litoral* o *Prometeo* indica que son iconos de una época. Desde finales del XIX, alcanzando la mitad del siglo XX, las revistas –culturales, literarias, pictóricas...– serán imprescindibles en relación con las corrientes culturales de esos años.

<sup>20</sup> Al igual que se ha comentado con Gálvez (nota 2), Navales, Carmen de Burgos y el resto de personajes de este retablo creado por el escritor también aparecerán en *Desgarrados y excéntricos* (Prada, 2001b), de la misma forma que, al igual que su otra famosa novela, *Coños*, “[...] gusta de recrear [...] ambientes y atmósferas tangentes o propios de la bohemia o de la marginalidad. Ambientes y atmósferas decadentes, suburbiales, desgarrados y sórdidos que fueron considerados como vitales en ciertas manifestaciones de la literatura durante épocas muy concretas –por ejemplo, el primer tercio del siglo XX–, tan mitificadas como vilipendiadas. [...] un caminar literario por territorios próximos al malditismo, la rareza, lo extraño, lo estrambótico, lo insólito, lo canalla, lo folletinesco... y lo grotesco” (López de Abiada, 2003: 13-14).

<sup>21</sup> Ya se ha comprobado la intertextualidad entre algunas obras literarias de Prada. Así, en el ya citado relato “Gálvez” de *El silencio del patinador*, puede apreciarse un resumen de lo que fue su juventud pícaro-bohemia: “[...] Había malgastado sus años juveniles en un seminario andaluz, entre lecturas estrafalarias de ciertos episodios bíblicos y escarceos amorosos que no osaban decir su nombre; cansado de rezar maitines y de fingir liturgias, se fugó del seminario [...] Gálvez se había forjado un pasado apócrifo que exageraba las penalidades de su estancia en Ocaña [...]” (Prada, 1995: 186).

<sup>22</sup> Phillips describe a Carrere como “trasnochador impenitente [...] clasificado entre los continuadores de un tipo de realismo español relacionado por un lado con una picaresca moderna y, por otro, fundido a menudo con un modernismo verbal, si bien no deja jamás de inspirarse en las amarguras del hampa y la miseria de la vida bohemia” (1988: 402).

bohemia personificada: la muerte de Alejandro Sawa<sup>23</sup>; la muerte de la bohemia simbolizada en este poeta supone un replanteamiento de esta comunidad, una nueva concepción del poeta, del artista. Nos cuenta el narrador:

[...] La bohemia, que había nacido por oposición a una sociedad filistea que ya no quería ejercer su mecenazgo sobre el escritor, iba a ser devorada o estrangulada por una joven generación, a medio camino entre el gamberismo y las vanguardias, integrada por escritores a tiempo parcial que vendrían a sustituir ese ideal del *escritor perpetuo* hasta entonces vigente, escritores dotados de una ambición escasa, pero de un gran sentido práctico, que reducirían la literatura a pasatiempo, afición más o menos aplicado o mero diletantismo. El nuevo siglo iba a borrar de un plumazo al escritor heroico e inadaptado, y lo iba a sustituir por otro, disciplinado y funcional, que se encerraba en su despachito para escribir una frase por semana (Prada, 2001: 69).

Es la primera vez que aparece el concepto de “héroe”, con el que se da título a la novela. Resulta intencionadamente irónico y paradójico que el título de la novela sea *Las máscaras del héroe* cuando, hasta el momento, no hemos hallado más que un conjunto de personajes inmersos en la más absoluta mediocridad, disimulada o aparentada en un mundo de frivolidad, excesos, vicios y deshumanización, de índole carnavalesca. Sin embargo, este espejismo desaparece con la muerte de Sawa, muerte simbólica de la bohemia en España. A raíz de ello, reflexiona el narrador, “los bohemios, huérfanos de un caudillo espiritual, se habían agarrado a la cola de esa misma sociedad que antaño repudiaban, y habían desarrollado una picaresca organizada, un inframundo de golfos...” (Prada, 2001: 116). No es extraño si recordamos que la bohemia no es más que un núcleo dentro de la sociedad, esto es, aunque se sienten apartados de su comunidad, constituían un gremio dentro de la misma, pero ellos mismos se autoproclamaban desertores de su realidad. Precisamente, este fue uno de los mayores conflictos del redil bohemio:

[...] el surgimiento de una sociedad dentro de la sociedad es un hecho que va más allá del ámbito literario. Señala una instancia compleja y de difícil aprehensión producto del cruce entre el arte y la vida: al inventar y difundir la noción misma de bohemia, los escritores apuntan a lograr el reconocimiento público de un nuevo sector social con sus valores, sus normas y sus mitos (Bernabé, 2006: 23-24).

Una vez ha surgido este primer desengaño, la primera decepción en el mundo de estos artistas, que se han convertido en un “Museo de espectros” (título de esta segunda parte), comienzan a aparecer nuevos personajes, esto es, las nuevas generaciones de autores que estaban iniciando su conocimiento del mundo intelectual y artístico. Estas figuras son Valle-Inclán, Villegas, Luis Antón de Olmet o Vargas Vila, entre otros. Otro de los grandes episodios en los que se retrata de manera fidedigna lo que fue el decadentismo y la bohemia es el momento en que Fernando Navales se inicia en los vicios de este mundo: “el ajenjo me embotaba los sentidos, me hacía perder conciencia de la hora y el lugar en que me hallaba” (Prada, 2001: 200). Así, otra de las bases sobre las que se asienta la estética finisecular es la apología de los vicios<sup>24</sup> —sobre todo el alcohol<sup>25</sup>—, las drogas y el sexo. Valle-Inclán exprimiría las últimas gotas de este ambiente en su ya citada obra *Luces de bohemia*.

La pobreza sobre la que asentamos el mundo de la bohemia toma una doble dirección. En primer lugar, hemos venido comentando una pobreza de índole espiritual, incluso intelectual, pero realmente fue una pobreza social. Así, Rafael Cansinos-Assens denunciará la *humillación* que tuvo que sentir Gálvez por su vida de bohemio: “Sólo en un país como éste nos podemos permitir el lujo de tener a poetas como Gálvez pidiendo limosna. El otro día tuve que regalarle mi viejo gabán: no me parecía justo que un elegido de las musas pudiera morir de frío” (Prada, 2001: 218). Manuel Machado había denunciado en 1909 esta pobreza en su poema “Invierno”—perteneciente a *El mal poema*—: “La tragedia ridícula / de la bohemia... ¡El mártir / que es un pobre poeta de sus sueños / y de sus realidades!... / ¡Y la doliente humillación de serlo!... / ¡Y el buen gusto dudoso de quejarse!...”. Por otro lado, Epicteto Díaz Navarro (2007) apunta que la extravagancia de un personaje como Luis de Gálvez no es más que un reflejo más de esa “visión bohemia de la literatura”, pues nos encontramos ante un autor que “ha sido herido por la literatura”. Esta actitud es una rebelión contra la moral en dos direcciones: estética e ideológica.

Todo este camino recorrido por el protagonista y su círculo de modernistas conducirá, tal y como ocurrió histórica y culturalmente, al mundo de la Vanguardia. Una vez la bohemia ha quedado trasnochada, en el más puro sentido del término, aparecen aquellos que caracterizarían ese segundo momento de la tradición literaria europea: las Vanguardias. El trascurso de la novela, en definitiva, es la presentación completa de las últimas dos décadas del siglo XIX y de los treinta primeros años del XX, alcanzando el cruento periodo de la Guerra Civil. Todo ello, como ya se ha analizado, mediante lo que Emilio Ramón García (2007) ha denominado un “complejo intertextual” novelístico, donde se entremezclan confusamente la realidad y la ficción, lo verosímil con la pura fantasía dramática que permite esta atmósfera bohemia y esta *masquerada de tipos raros* que actúan de manera histriónicamente grotesca.

<sup>23</sup> Alejandro Sawa (1862-1909), “ciego, borracho y loco, que se movía en aquel Madrid *absurdo, brillante y hambriento* para morir luego en circunstancias grotescas” (Phillips, 1988: 393) es el poeta representante de la bohemia en España; uno de los grandes homenajes a su persona lo encontramos en *Luces de bohemia* de Valle-Inclán (Max Estrella). Asimismo, debemos resaltar que, al igual que Pedro Luis de Gálvez en la ya analizada primera parte, ingresó en el mundo eclesiástico y salió del mismo mostrando un fuerte anticlericalismo.

<sup>24</sup> “Hágase fuerte en sus vicios y exalte sus defectos. Es el modo de triunfar” (Prada, 2001: 201).

<sup>25</sup> “Llamaba al ajenjo absenta, en el colmo del decadentismo” (Prada, 2001: 200).

Manuel Machado tenía razón a la hora de describir esta bohemia como “sentimental y pintoresca, rica de ilusiones [...] Una pésima vida de Arlequín para la que [encontraban] toda clase de facilidades...” (Machado, 1940: 53). Son numerosos los vestigios que nos ha dejado esta época utópica e idealista en la literatura, pero, como se ha venido analizando, con una terrible realidad detrás. Lo realmente curioso, si se ha podido detectar en el presente estudio, es la indiscutible correspondencia que se entabla entre el mundo de la picaresca y entre la bohemia de la modernidad: ambas épocas son literaturizadas por parte de sus protagonistas como una gran oportunidad de medro espiritual y social mediante la completa emancipación (espiritual y social), cuando no conduce más que a una vida nómada, de pobreza y, en muchas ocasiones, de criminalidad, que suele conducir a un destino nefasto, si no la muerte.

#### 4. La derrota de la máscara heroica: conclusiones

Por última vez, debemos recordar la confesión del escritor en lo que se refiere a los personajes que habitan en esta obra y en algunos de los cuales nos hemos detenido: a pesar de ciertas correspondencias verosímiles a hechos históricos y/o vitales, son *pura ficción*, de modo que no debemos traspasar lo ficcional o anecdótico a la Historia de la literatura.

En cuanto a la primera parte, la elección de la epístola podría responder a las pertinentes palabras de Mónica Bernabé (2006: 92) de que “la utopía del héroe de la novela de artista, es hacer de la vida una obra de arte”, es decir, la epístola se convierte en uno de los subgéneros literarios escogidos por muchos de estos bohemios, ya que les permite configurar “la fantasía de un espacio íntimo entre un «usted» y un «yo», una fusión producida por las afinidades electivas que separan un conjunto de «almas sensibles» del resto de la sociedad burguesa que será descripta y condenada a lo largo del epistolario” (Bernabé, 2006: 93). La cercanía ya comentada entre la picaresca y la bohemia es perceptible en tales términos, pues Pedro Luis de Gálvez envía la carta, cual pícaro, a un personaje superior en aras de dar cuenta de su fatal existencia y los motivos que le condujeron al presidio. De la misma forma, en la segunda parte, el nuevo protagonista bohemio, Fernando Navales, emplea igualmente ese tono intimista, aunque no de carta pero sí de narrador en primera persona, para reflejar el *mal de una época*, una época decadente que, paradójicamente, asentaba los vicios más degradantes en las altas clases: la aristocracia y la burguesía; ya que, al fin y al cabo, “todo consistía en ponerse una máscara de decencia [...] un baile de máscaras que acogen unas actitudes nada concordantes con las imágenes que proyectan” (Ramón García). Una hipocresía tratada a lo largo de las distintas épocas de la historia que, sin embargo, no es más que otra representación de la sociedad como un teatro en el que *interpretar* un determinado papel. Por este motivo, la máscara es un recurso idóneo, así como el mundo carnavalesco, para la representación de una época de moralidad invertida. Walter Benjamin apunta que este *héroe moderno* “está predeterminado a hundirse”, pues “sobre su vida hay una mala estrella [y que] lo moderno se prueba como una catástrofe” (Benjamin, 1972: 99); por lo tanto, requiere de una máscara<sup>26</sup> con la que poder invertir, aparentar o esconder tal fatalidad. Por esta razón, además, Santos Sanz Villanueva (1996) ha considerado la posibilidad de definir la novela como una “novela de personaje”, en la medida en que el autor “se limita a la figura estática de un tipo en todo momento deleznable porque lo convierte más que en un ser con entidad propia, en pretexto para enlazar estampas del verdadero eje de atención de la novela: la vida de la bohemia literaria madrileña de la época”.

En cuanto a nuestros personajes *grotesquizados*, corresponden a la línea definida por Goya, Solana o Valle-Inclán, así como también acoge la tradición siglodorista del género picaresco y la novela cervantina. Asimismo, hemos comprobado el desarrollo del espiritualismo y sexualidad en relación con la figura femenina característico del siglo XIX, momento en que la figura de la mujer se modifica de una manera considerable en relación con su sexualidad y su emancipación<sup>27</sup>, tanto a nivel espiritual como fisiológico. Todo ello teñido con una sorna, ironía y humor de corte cervantino y picaresco que promueve la *esperpentización* del valleinclaniano contexto presentado, en el cual es presenciado un debate “entre la mendicidad y el orgullo, la degradación y la dignidad” en unos personajes que no alcanzan a ser nada más que “títeres continuamente zarandeados por las circunstancias” (Gómez, 2001).

Por último, en lo que respecta a la intencionada búsqueda de la bohemia en este trabajo, ya ha sido constatado que dicha utopía *se explota y se derrumba* en un breve espacio de tiempo, tiempo novelesco, pero también tiempo cronológico o histórico. Como bien apunta Pere Gimferrer en su “Prólogo” a esta novela, Juan Manuel de Prada nos ha presentado ese “mundo muy frágil y efímero en sí” como fue el de la bohemia, un instante “visto a la vez como galdosianismo degradado y como trágica caricatura del París de Murger, y, en contraste, las variantes del sueño de la modernidad”. Los personajes de esa segunda parte de la novela reconocerán que los bohemios hicieron “del fracaso una estética” (Prada, 2001: 218); así, este período de Modernismo y bohemia esclarece tal decadencia en sus personajes: los “signos de decrepitud [...] ponían cachondo” (Prada, 2001: 236) a nuestro segundo protagonista, Fernando Navales, de la misma forma que su círculo de amistades entendía la literatura como “otra forma de delincuencia” (Prada, 2001: 236). Por otro lado, el narrador insiste en la falsa bohemia de determinados autores, esto es, la etiqueta

<sup>26</sup> “[...] también, un poco al estilo de la tragedia griega, a la que ya nos remite la máscara del título, como coro premonitorio de la tragedia política, social y humana a la que se ve abocada la sociedad española de la época para desembocar en la horrible guerra civil [...]” (Fuentes, 2003: 146)

<sup>27</sup> Representante de esta línea en la novela de Juan Manuel de Prada ha sido Carmen de Burgos, en primera instancia, aunque también podría destacarse en la hermana de Gálvez, Elisa, o Ketty.

de bohemia cuando no sufría ningún tipo de necesidad: es el ejemplo de Emilio Carrere<sup>28</sup> y su “bohemia de mentirijillas” (Prada, 2001: 521).

Las nuevas generaciones, que protagonizan las dos últimas partes de la novela alcanzando la Guerra Civil española, mostrarán un profundo antimodernismo con el fin de instalar las Vanguardias. Podemos citar, por ejemplo, las palabras de Guillermo de Torre de que “el poeta moderno debe ser intersticial, ubicuo y anádrico” o las palabras de Vicente Huidobro, inaugurador del Creacionismo, de que “la misión del poeta no es reproducir la naturaleza sino transmitir su fuero personal...” (Prada, 2001: 259). Finalmente, aparecerán los jóvenes Luis Buñuel, presentado como “aspirante a ingeniero agrónomo” y Salvador Dalí, que “pinta unos cuadros que no hay Cristo que los entienda” (Prada, 2001: 318). El fracaso de la bohemia es definitivo. El final de la segunda parte culmina con las patéticas palabras de Navales de que, después de “tantos años [comportándose] como un canalla, para terminar abrazado a una tísica<sup>29</sup> y a un par de niños rebozados de mugre” (Prada, 2001: 383). El abrazo a una utopía ha desembocado en una miseria existencial. Y ya ha quedado atrás, enterrado, ese universo bohemio cuya muerte fue alcanzada con el fallecimiento de Sawa, símbolo supremo de esta forma de vida, heroica y enmascaradamente utópica. En esta línea, podría servir como cierre la visión de Bruno Marcos sobre la *bohemia* y su cercanía a la *golfería* en una entrevista (López-Astilleros, 2021) concedida por motivo de su reciente publicación novelesca (2021), *Golfemia*:

Dedicarse a las artes o las letras ha sido, desde el Romanticismo, una garantía de pobreza; lo paradójico es que esta precariedad se materializase con la llegada de la autonomía del arte, es decir, cuando los creadores fueron independientes de los poderes que venían pagando sus obras y en teoría iban a lograr un arte libre y superior. Salvo algunos que triunfaron, la gran masa de artistas de todos los países que sintieron la llamada de las musas desde este periodo fueron directos a malvivir en desangeladas buhardillas constituyendo un arquetipo de la modernidad, el bohemio: un ser extraño en la sociedad industrializada que no producía nada que sirviera para ganarse la vida. La Bohemia enseguida empezó a ser materia narrativa, Henry Murger escribió por entregas en la prensa y con éxito escenas de este tipo de vida y también Puccini la popularizó con su ópera. Se comenzó así además a mitificar el fracaso como consecuencia de la oposición al materialismo imperante. En España la Bohemia entroncó pronto con la picaresca y, efectivamente, se creó ese término de Golfemia, mezcla de golfería y bohemia, del que el propio Sawa —de quien se contaban todo tipo de anécdotas golfas— quería distanciarse. Incluso se hizo una zarzuela satírica con ese título (López Astilleros, 2021).

En conclusión, este artículo ha pretendido mostrar ese desenmascaramiento de la utopía por parte de Juan Manuel de Prada, la exposición de esa atmósfera, primero picaresca, después bohemia y decadente finisecular desde lo grotesco, lo esperpéntico, desde la postura de hombres que fueron “devorados por sus máscaras”, que dijera el personaje lorquiano de *El público*; personas o *personajes*, al fin y al cabo, “instalados para siempre en una derrota, personal y colectiva, de la que parecían regodearse” (Prada, 1995: 193). Dos tradiciones, picaresca y bohemia, que literaturizan la pobreza teñida de un ambiente carnavalesco, grotescamente festivo.

[...] Asume la máscara truhanesca de su imagen mitificada y su exhibicionismo de las pasiones más bajas le conduce a los límites de lo grotesco [...] se va humanizando, a medida que vamos adivinando su rostro verdadero detrás de la máscara. [...] Sin embargo, con el comienzo de la guerra civil, el héroe debe comenzar a sufrir consecutivas metamorfosis, a cubrirse de nuevo con la máscara del heroísmo y la fanfarronería. A medida que ésta cae, se humaniza pero también se vuelve más vulnerable (Gómez, 2001).

## Obras citadas

- Bark, Ernesto (1913). *La Santa Bohemia*. Madrid: Biblioteca Germinal.
- Benjamin, Walter (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, pról. y trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Bernabé, Mónica (2006). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Perú: Beatriz Viterbo Editora. Instituto de Estudios Peruanos.
- Cattaneo, Simone (2017). “Juan Manuel de Prada”, en *La “Cultura X”. Mercado, pop y tradición*. Juan Bonilla, Ray Loriga y Juan Manuel de Prada, trad. Pilar Cáceres. Madrid, Editorial Carpe Noctem, pp. 201-276.
- De Villena, Luis Antonio (2001). *Diccionario esencial del Fin de Siglo*. Madrid: Valdemar.
- De Villena, Luis Antonio (2002). *Máscaras y formas del Fin de Siglo*. Madrid: Valdemar.
- Díaz Navarro, Epicteto (2007). “Las máscaras del escritor: las primeras novelas de Juan Manuel de Prada”, en *Juegos de lenguaje. En torno a la narrativa española actual*. Gijón, Llibros del Peixe, pp. 125-144.

<sup>28</sup> “Tú eres un burgués como otro cualquiera [...] Un impostor que se finge mísero, pero que a fin de mes cobra su sueldo en el Tribunal de Cuentas” (en “Parte III”, Prada, 2001: 72).

<sup>29</sup> En el relato “Gálvez” (Prada, 1995) se narra cómo prostituía a su mujer para suplir sus vicios alcohólicos, ofreciendo la decadente imagen de una mujer tan drogada y enferma que apenas era consciente del uso que se hacía de su cuerpo.

- Esteban, José (2017). *Diccionario de la bohemia. De Bécquer a Max Estrella (1854-1920)*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Fuentes, Víctor (2003). “La representación de la bohemia y de los bohemios en *Las máscaras del héroe*”, en José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi: *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*. Madrid, Editorial Verbum, pp. 143-156.
- García Villalba, Miriam (2020). “Las voces de la marginalidad: Teoría y práctica de la exclusión, análisis de términos en la periferia de los siglos XIX-XX”. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 30(1), pp. 127-137.
- Gómez, María Asunción (2001). “*Las máscaras del héroe* de Juan Manuel de Prada: una reescritura del esperpento”. *Anales de la literatura española contemporánea*, vol.26, nº2, pp. 115-132.
- López-Astilleros, José Miguel (2021). “Bruno Marcos: «El tema de la novela es el de la realidad imponiéndose a los sueños»”. *La Nueva Crónica. Diario Leonés de Información General*. URL: <https://www.lanuevacronica.com/bruno-marcos-el-tema-de-la-novela-es-el-de-la-realidad-imponiendose-a-los-suenos> [consultado: 25/11/2021].
- López de Abiada, José Manuel y Augusta López Bernasocchi (2003). *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*. Madrid: Editorial Verbum.
- López de Abiada, José Manuel (2006). “Imágenes literarias de la bohemia recuperada en la narrativa de J.M. de Prada”, en Antonio Cruz Casado, *Bohemios raros y olvidados*. Lucena, Diputación de Córdoba, pp. 265-306.
- Machado, Manuel (1940). *Unos versos, un alma y una época*. Madrid: Ediciones Españolas.
- Machado, Manuel (2012). *El mal poema*. Madrid: Ediciones Rilke.
- Orejudo, Antonio (2007). *Fabulosas narraciones por historias*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Phillips, Allen W. (1988). “Apuntes para el estudio de la bohemia en algunas novelas modernas (1880-1930)”. *Anales de Literatura Española* 6, Alicante: Universidad, Departamento de Literatura Española, pp.391-442.
- Pouchet, Anne-Marie (2015). “Historia e identidad en *Las máscaras del héroe* (1996), *El séptimo velo* (2007) y *Me hallará la muerte* (2012), de Juan Manuel de Prada”. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, tomo 24-25, nº2-1, pp. 281-296.
- Prada, Juan Manuel de (1995). “Gálvez”, en *El silencio del patinador*. Madrid: Valdemar.
- Prada, Juan Manuel de (2001). *Las máscaras del héroe* (Vols. I-II), pról. Pere Gimferrer. Madrid: Biblioteca El Mundo (1996).
- Prada, Juan Manuel de (2001b). *Desgarrados y excéntricos*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Ramón García, Emilio (2007). “El espíritu liberal y el ocaso de la equiparación de la mujer en *Las máscaras del héroe*”. *SIGLO XXI. Literatura y Cultura española* 5, pp. 233-241.
- Romero Luque, Manuel (1992). *Las ideas poéticas de Manuel Machado*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Sanz Villanueva, Santos (1996). “La novela de los literatos”. *Revista de libros. Segunda época* 608, pp. 1-3.
- Sobejano, Gonzalo (1964). “Sobre la novela picaresca contemporánea”. *Boletín Informativo de Derecho Político* 31. Salamanca: Universidad de Salamanca, Seminario de Derecho Político, pp. 213-225.
- Wilde, Oscar (2000). *De Profundis*, trad. María Luisa Balseiro. Madrid: Ediciones Siruela.