

ARTE Y SOCIEDAD. EL MITO DE LA BOHEMIA, PERVIVENCIA ROMÁNTICA EN LA ARGENTINA DE PRINCIPIOS DEL XX

Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES

«¿Hablaba usted de bohemia?... No soy bastante rico para permitirme esos lujos».

(Palabras de Fernando Álvarez de Sotomayor. En: SALAVERRIA, José María, «Artistas españoles. En el estudio de Sotomayor», en *Plus Ultra*, Buenos Aires, enero de 1922).

El presente estudio tiene como finalidad el rescatar uno de los mitos derivados del Romanticismo, el de la bohemia artística, y analizar las formas en que lo asimilaron, adaptaron y vivieron los artistas argentinos de principios del siglo XX que se encontraban establecidos en Europa completando sus estudios en las academias del Viejo Mundo.

El libro *«Escenas de la vida bohemia»*, publicado por Henry Murger en 1851, que gozó de notable fortuna en los cenáculos artísticos de la segunda mitad del XIX e inicios del XX, se erigió para estos jóvenes en prototipo a seguir, manteniendo intacta su vigencia a pesar del paso de los años. Las reminiscencias del modelo murgeriano fueron capitalizadas por aquellos artistas quienes intentarán, al retornar al país, prolongar esos modos de vida.

Las privaciones económicas que habían experimentado en Europa, la vida y el trabajo en las academias, sus relaciones con pintores de otras naciones, sus paseos y periódicas visitas a los museos, sus andanzas nocturnas y muchos otros avatares sirvieron para ir forjando sus respectivas historias «de bohemia». Trasvasados a la Argentina, a menudo rememorarán aquellos «inolvidables» y «heroicos» días de estudiantes, intentando transmitir esas vivencias en reportajes, artículos y catálogos de exposiciones, medios todos de los que se valieron para afirmar sus propias leyendas.

En el sentido señalado, una de las primeras referencias que nos encontramos en la Argentina a principios de siglo corresponde a la primera camada de artistas que viajaron a Europa gracias al sistema de becas instaurado por el Ministerio de Instrucción Pública en 1899. El otorgamiento de las mismas permitió que se marcharan a las academias europeas ya no pintores de manera aislada sino en grupo, propiciando la formación de pequeños cenáculos en el Viejo Continente. Allí, empa-

padados con los resabios de las modas *dandystas* aun vigentes, adoptarán ciertas recetas de la «bohemia» que, como apuntamos, mantendrán a su retorno a Buenos Aires.

Entre los premiados con aquella beca o «Premio Europa» –conocido más popularmente como «Premio Roma» ya que la capital italiana siguió siendo el destino habitual de los artistas al considerársele el centro para una adecuada formación– se encontraban Carlos Pablo Ripamonte y Cesáreo Bernaldo de Quirós. A ellos se sumaron José León Pagano, quien también viajó con ellos en el vapor «*Orione*» en 1900, Pío Collivadino, que ya permanecía en la Ciudad Eterna, y Alberto María Rossi, además de una pléyade de artistas sudamericanos como el uruguayo Carlos Federico Sáez y el paraguayo Juan A. Samudio.

Quirós y Ripamonte habitaban un viejo caserón en las afueras de Roma, residencia de muchos otros artistas, situado en la Vía Flaminia. En esta calle, situada cerca de la Piazza del Popolo, habían tenido sus estudios algunos pintores españoles como Mariano Fortuny, Joaquín Agrasot, Mariano Barbasán y José Tapiró.

Para cumplir con las obligaciones que habían asumido tras el otorgamiento de las becas, concurrían a algunos talleres de la Vía Magutta, muy cercana al sitio donde residían, utilizando modelos comunes para dibujar del natural. Esta calle, a pesar de su corta extensión, albergaba la Academia Chigi y el Centro Internacional de Arte, y en ella habían tenido sus estudios los españoles José Villegas, José Benlliure, Domingo Muñoz Cuesta y José Jiménez Aranda, entre otros, además de Fortuny y Barbasán.

En los ratos de esparcimiento, los miembros del grupo argentino se reunían para intercambiar sus impresiones sobre los trabajos de arte y evocar a la patria distante; visitaban museos, galerías particulares y talleres de amigos, agrandando así el círculo de amistades. De Collivadino *«se recuerdan las travesuras de aquel estudiante que traía revuelta la colonia artístico-criolla de la Ciudad Eterna. Fue el alegre compañero que ayudaba a disipar las nostalgias con bromas ingeniosas»*¹. Las propias experiencias de vida servíanles como motivos pictóricos. Testimonio de ello son algunas obras con escenas nocturnas mostrando las calles donde estos jóvenes solían armar sus juergas, donde no faltan las prostitutas, o representando la bulliciosa vida de las tabernas, todo lo cual formaba parte del paisaje que estos artistas frecuentaban.

Para hacernos una idea más cercana respecto de esta vida *«de bohemia»* podemos tomar el ejemplo de un conocido caso de artistas españoles en París, cuyas vivencias quedaron reflejadas por uno de ellos, el catalán Santiago Rusiñol, en el breve ensayo titulado *«Impresiones de arte»*, publicado en Barcelona hacia 1897. Rusiñol estaba alojado por esos años en un piso situado en San Luis, en la capital francesa, una de las dos islas que se hallan sobre el Sena. Allí residió junto a los

¹ DUPUY DE LÔME, E., «Nuestros pintores. Pío Collivadino», en *Plus Ultra*, Buenos Aires, octubre de 1916.

pintores vascos Pablo Uranga e Ignacio Zuloaga y al periodista catalán Josep M. Jordá, autodenominándose «*los cuatro mosqueteros de la isla*».

Refirióse Rusiñol a las pintorescas peripecias del grupo, las carencias, los sueños, los viajes de estudio por Italia, la «triumfal» entrada de un «*San Pedro*» y una «*Santa Magdalena*» de El Greco al hogar, y en fin, un cúmulo de vivencias que ilustran su situación de «bohemos». Dijo, en cuanto a los bienes materiales, que «*deseamos un bienestar pasadero para alimentar nuestras mantas; la inspiración de vez en cuando de un comprador de obras modestas...*». Sobre Uranga recordó que «*comió a trueque de retratos de fondistas... no pintaba más que hombres o mujeres acostadas porque los modelos no cabían de pie en su estudio...*»². Hizo asimismo referencia a Pedro, el «*criado loco*» de Zuloaga, que le declaraba su amor a un maniquí del estudio del vasco y citaba permanentemente a Pí y Margall.

Relató también el catalán sus idas nocturnas a la «*Sociedad de la Paleta*» en Clichy, academia libre de arte a la que acudían numerosos extranjeros. «*Entran las señoritas artistas... perdiendo la fragancia de su sexo...; entran los extranjeros, norteamericanos, tiesos como postes telegráficos...; los ingleses, amigos de hablar poco; los austríacos y alemanes, fríos hijos del Norte, soñando y durmiéndose casi delante de su dibujo; los italianos y españoles, habladores en demasía...; los americanos del Sud, meticulosos de su arte, enclenques de talento, artistas degenerados y excelentes soñadores; entran los pensionados, llegados de tierras lejanas que no se encuentran en el mapa, con algunas pesetas mensuales arrancadas a un benévolo Ayuntamiento que quiere genio en su pueblo...*»³.

«*...Los viernes viene el maestro a corregir y entonces hay un momento de abolutísimo silencio. Mientras pasa alargando brazos o estirando piernas del dibujo que corrige, reina como un estupor, un murmullo de iglesia, un respeto profundo; pero apenas se ha marchado, vuelve el jaleo de antes...*»⁴.

Así como lo hicieron Rusiñol, Zuloaga y tantos otros, generalmente en períodos de formación, grupos de argentinos y sudamericanos supieron juntarse en las ciudades europeas a que estuvieron destinados. En Florencia, en los años previos al estallido de la primera guerra mundial, una *trattoria* sirvió de lugar de reunión habitual a artistas como el pintor Emilio Pettoruti y los escultores Pablo Curatella Manes, Nicolás Lamanna, Miguel Ángel Negri y el uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín. En París uno de los sitios favoritos resultó la rue de la Grand Chaumière, en donde transcurrieron los ratos de ocio, en los años veinte, de Horacio Butler y otros compañeros. Allí se encontraban los talleres de pintura, los negocios que les abastecían de colores y un buen número de hoteles baratos que albergaban a los amigos de paso. En la puerta de la *Academia*, situada en la misma calle, se reunía el mercado de modelos a la espera de artistas que les contratasen⁵.

² RUSIÑOL, S., *Impresiones de arte*, La Vanguardia, Barcelona, c. 1897, pp. 14-18.

³ *Ibidem*, p. 48.

⁴ *Ibidem*, p. 51.

⁵ BUTLER, H., *La pintura y mi tiempo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 60.

Diversas causas dispersaron estos círculos extendidos a lo largo de la geografía europea, principalmente el deseo personal de los artistas, una vez formados académicamente, de tentar fortuna como pintores de profesión. En general se dirigieron a realizar sus tareas a otras ciudades y más aun al producirse el estallido de la guerra que provocó que muchos se volvieran al país de origen. Se dio también el caso de que el estar en una ciudad en la que, llegado cierto nivel de avances, no otorgaba los medios necesarios para seguir progresando, determinaba el traslado; esto sucedió con Pettoruti en Florencia que hubo de irse a Milán pues en la ciudad del Arno «*mal podía soñar en vivir únicamente*» de la pintura.

Estos cambios de sitio significaron a menudo el tener que desprenderse de numerosos objetos, ante la dificultad de llevarlos consigo; fue una constante la necesidad de «aligerar» el equipaje dejando dibujos, estudios y cuadros en el sitio que se abandonaba. No fue el caso de los estudiantes europeos quienes las más de las veces pudieron apoyarse en la propia residencia familiar.

Aquellos artistas, argentinos y americanos, que tomaron la decisión de no abandonar Europa a pesar de la guerra, se unieron a los cenáculos y tertulias promovidos por los hombres de artes y letras locales. El mexicano Diego Rivera, quien resolvió regresar a su país recién en 1921, recordaba a menudo las reuniones de la peña del Café del Levante, en Madrid, junto al escultor Julio Antonio –que murió prematuramente cuando apuntaba a convertirse en alta manifestación de la escultura española–, al pintor catalán Miguel Viladrich, y a sus compatriotas Ángel Zárraga y Roberto Montenegro, y las que se producían en el Café y botillería de Pombo en derredor de Ramón Gómez de la Serna. Otros «templos bohemios» de Madrid fueron el Café Suizo, la Fonda de París –ubicada en la calle Carmen– y el Café de Sevilla de la calle Atocha⁶.

Extasiados por las «*Escenas de la vida bohemia*» que en 1851 había relatado Henry Murger, sumadas a la experiencias «de bohemia» que traían de su estancia en Europa, principalmente de París, y el contacto con el *dandysmo* aún de moda que habían conocido y asumido como propio, hubo artistas iberoamericanos que se esmeraron en trasladar esa imagen aprehendida a sus respectivos países, a veces con éxito y otras no tanto.

Pese a las continuas referencias a las «condiciones miserables» entre las que desarrollaban su labor artística la mayoría de estos pintores, en la vieja Europa y también en América, prácticamente no hay fotografía en la que no se les vea vestidos elegantemente, a la manera de aquellos *dandys* murgerianos. Los ejemplos son hartos numerosos como para hacerse necesaria la mención de algunos de ellos. En Buenos Aires, desde tempranas épocas, grupos de jóvenes artistas poblaron el Bon Marché y los cafetines aledaños, remedos del Montmartre parisino. Ripamonte recordó en su libro «*Vida*»⁷ el Café de Luzio, el Aue's Keller, el Cocodrilo y los boliches de la Cortada Carabelas.

⁶ LÓPEZ NÚÑEZ, J., *Románticos y bohemios*, Editorial Ibero-Americana, Madrid, 1929.

⁷ RIPAMONTE, C., *Vida. Causas y efectos de la evolución artística argentina. Los últimos treinta años*, M. Gleizer Editor, Buenos Aires, 1926.

Uno de los pintores argentinos que se caracterizó por su permanente elegancia fue Fernando Fader. Puede señalarse al respecto que dada su buena posición económica, no supo durante sus años de principiante de aquellas «condiciones miserables» con que sí se habían encontrado muchos de sus colegas. En su muestra del Salón Costa de 1906 Fader expuso un cuadro titulado «*Un bohemio*», prueba de que habíanle alcanzado los resabios de Murger.

En Chile, podemos citar el ejemplo de Ezequiel Plaza, discípulo del pintor gallego Fernando Álvarez de Sotomayor mientras éste se desempeñó como profesor de la Academia en el país trasandino. Plaza llamó la atención del Jurado de la Exposición Internacional de Bellas Artes celebrada en Santiago en 1910 con dos obras, una titulada «*En la taberna*» y la otra, familiarizada con la de Fader citada en el párrafo anterior, «*Pintor bohemio*». La misma, «*obra de la Casa de Arte, de Concepción, hoy podemos considerarlo un cuadro-estandarte, ya que refleja tan profundamente el aire de desamparo de la «generación trágica». Es preciso destacar, eso sí, que se había adentrado muy fuertemente en ellos (se refiere a los artistas de su generación) el libro de Henry Murger sobre la vida bohemia y se vivió en una mezcla de dandismo y pobreza muy intensa. Gozaban del momento fugaz, sin pensar en el mañana, siempre con el «rubí en las copas», como gustaba decir uno de los pintores de la época, que estaba contagiado con la metáfora delicada, de versos que siempre brotaban espontáneamente de los labios, ya que eran muy amigos de la recitación ritmada. El «Pintor bohemio», de tintas oscuras y ojos acuosos, tristes, nos muestra la pobreza material, pero la hidalguía profunda, la riqueza interior*»⁸.

En Buenos Aires, Benito Quinquela Martín mencionó en su biografía el estudio que el pintor y compañero boquense Santiago Stagnaro compartía con Adolfo Montero en un salón de la calle Olavarría al 700. «*Además de asistir al estudio de Stagnaro empecé a frecuentar otro que quedaba cerca de la Ribera, en Pedro de Mendoza y Patricios. Allí se habían instalado Guillermo Facio Hebéquer y José Torre Revello, que entonces sentía más afición por la pintura que por la historia. Clima intelectual y bohemio. El libro de Murger estaba en la pequeña biblioteca y la sombra del cantor de la bohemia flotaba en el estudio*»⁹.

Puede apreciarse pues, como nota común entre ambos testimonios, chileno y argentino, la presencia del libro de Murger, lo cual es claro indicativo de que el mismo fue referencia constante para estos idealistas y jóvenes pintores sudamericanos en su intento de adoptar las modas del *dandismo* y la bohemia. Quinquela habla del «*libro de Murger*» con absoluta naturalidad, como dando por sentado su conocimiento, lo cual es demostrativo de la difusión que esta obra tuvo en aquellos años.

Henry Murger, en el prefacio de «*Escenas de la vida bohemia*» afirmó que «*la Bohemia es el examen de aptitud de la vida artística; es el prefacio de la Academia, del Hospital o de la Morgue*», añadiendo que «*la Bohemia sólo existe en Pa-*

⁸ BINDIS, R., «Álvarez de Sotomayor y sus discípulos chilenos», en *Bellas Artes*, Madrid, año IV, n.º 24, junio-julio de 1973, p. 14.

⁹ MUÑOZ, A., *Vida de Quinquela Martín*, Buenos Aires, 1961, p. 38.

rís y no puede existir más que en París»¹⁰. Esta síntesis muestra claramente el lado trágico de la bohemia que, al ser ésta «heredada» o practicada por los artistas, generalmente se dejó de lado, recurriéndose más bien al lado alegre y festivo, con el halo de romanticismo característico. Quizá, pues, la bohemia entendida a la manera de Murger sólo podía darse en París; lo que no puede negarse es la existencia, en numerosos centros artísticos, de formas de bohemia adaptadas al medio o a las personalidades.

Murger clasificó a la bohemia en tres grados diferentes: la bohemia «ignorada», los bohemios «aficionados» y la bohemia «oficial». La primera, que era también la más numerosa, comprendía a los artistas pobres «*para quienes el arte es más bien una fe que un oficio*», que «*llamábanse los discípulos del arte por el arte*» y que «*mueren jóvenes, dejando alguna vez detrás de sí una obra que el mundo admira más tarde, y que hubiera aplaudido antes si no hubiera permanecido invisible*»¹¹.

La vida para los bohemios «aficionados», es decir la segunda de las clasificaciones murgerianas, era «*una existencia llena de seducciones: no comer todos los días, acostarse al raso bajo las lágrimas de los días lluviosos y vestirse de verano en el mes de diciembre...*». Por último, la «*verdadera Bohemia*», la bohemia «oficial», estaba compuesta por quienes «*son verdaderamente los llamados del arte, y tienen además la suerte de ser los escogidos... sus nombres están en el cartel, son conocidos en el mercado literario y artístico...*»¹².

Sobre la bohemia, escribió en la Argentina tardíamente, ya que lo hizo en 1930, Carlos Ripamonte. «*La bohemia es natural en el artista; acaso su fatalidad*», teorizó el pintor-escritor para agregar luego: «*de cualquier modo, la bohemia del artista verdadero es interesante, pintoresca, y no exenta de provechosas enseñanzas, bien distanciada tal bohemia de esa superficial y mañosa de que se revisten los mediocres para mejor figurar de excéntricos, o a la de los pobres «tarados» que paseen su indigencia mental por los sitios propectos para confundirse o para «codearse» en alardes de cofrades. (...). Se ha querido que la extravagancia fuera signo de genialidad, y que el desorden fuera una consecuencia de su vivir intranquilo*»¹³.

En Chile, además de aquella representación del «*Pintor bohemio*» hecha por Ezequiel Plaza, podemos señalar las expresiones vertidas por Ossandon Guzmán en la biografía que realizó sobre el «*artista loco*» Alfredo Valenzuela Puelma —en la Argentina este mote le fue adosado al inglés Stephen Koek Koek—, quien vivió momentos de extrema pobreza, y que, «*consumido por el desaliento, empezó a agriarse su carácter y a dejarse llevar por la pereza y la bohemia*»¹⁴.

¹⁰ MURGER, H., *La bohème. Escenas de la vida bohemia*, La Editorial Artística Española, Barcelona, 1901, p. VIII.

¹¹ *Ibidem*, pp. VIII-X.

¹² *Ibidem*, pp. XIII-XV.

¹³ RIPAMONTE, *op. cit.*, pp. 81-82.

¹⁴ OSSANDON GUZMÁN, C., *Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909)*, Librería «Manuel Barros Borgoño», Santiago de Chile, 1934, p. 23.

En lo que respecta a las reuniones de artistas y literatos, son recordadas en el país vecino numerosas capillas literarias, entre ellas el Grupo Montparnasse, en 1923, pero especialmente el denominado «Grupo de los Diez», entre quienes se contaban los pintores Juan Francisco González y Julio Ortiz de Zárate. Estos artistas se reunían ora en tranvías ora en cafés, reuniones en las que *«nuestro alto tono de conversación era tan vehemente que escandalizaba a las gentes en la calle; nos creían ebrios»*¹⁵. Llevaban a cabo una actuación que consideraban secreta, hallando un cierto paralelo con la sociedad existente en la Argentina autodenominada *«Verdad»*, cuya acción en pro del «arte nacional» ha quedado registrada en los anales de la historia del arte de los argentinos.

También en Montevideo se había impuesto entre los artistas la moda del *dandyismo* esbozada en la obra de Murger y difundida desde París a los demás centros artísticos de Europa. En la capital uruguaya se reunía la peña «Teseo», inspirada por el crítico Eduardo Dieste y que agrupó a un conjunto de artistas interesados en promover un arte nacional. Este grupo se reunía en el café «Al Tupí Nambá». Otra peña se formó en el café Ateneo, destacándose en ella la presencia del pintor Alfredo De Simone.

Además de los cafés, otro de los lugares típicos de reunión en los años veinte en el Uruguay fueron los propios talleres de los artistas que se convertían, a falta de salas de exposición adecuadas, en habituales sedes de exhibiciones de pintura y escultura. Las tertulias compartidas por literatos y plásticos y las amistades surgidas en las mismas, originaron a menudo un intercambio artístico, testimoniado a través de retratos que han quedado, hechos en forma mutua por los contertulios y la participación conjunta en publicaciones en donde los pintores ilustraron las obras de sus camaradas escritores. Esto ocurrió, por citar un ejemplo, con los poemas de Sabat Ercasty publicados bajo el título de *«El vuelo de la Noche»*, con viñetas y grabados de Federico Lanau¹⁶.

Para esa época la moda de la bohemia en Europa ya se hallaba en franca decadencia, proceso acentuado debido a que las preocupaciones sociales de preguerra iban originando nuevos compromisos entre los artistas, cada vez menos propensos a mantener ideales románticos y a buscar nuevas formas de expresión más acordes con su realidad.

De manera contraria, en la Argentina la moda fue convirtiéndose en costumbre. Horacio Butler recordaba *«el fervor por aprender»* que tenían él y otros compañeros en aquellos años y que, considerando insuficientes las dos horas de clase, alquilaron *«un cuarto en un inquilinato en el que, desnudos y por turno, posábamos ante una mísera estufa de querosén. Aún tengo ante mis ojos esos cuerpos escuálidos y cansados por el trajín del día, que ofrecían sus pobres anatomías hasta la madrugada. Luego, felices y extenuados, salíamos sucios de carbonilla por las ca-*

¹⁵ LAGO, T., *Julio Ortiz de Zárate*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1956, p. 11.

¹⁶ PELUFFO, G., «Universalismo y nativismo en la década del veinte», en *Historia de la pintura uruguaya*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1987, fasc. IV, p. 71.

*lles dormidas, prolongando a lo largo de extensas caminatas los temas reprimidos por años de incomprensión y soledad»*¹⁷.

El citado texto de Butler manifiesta una riqueza de imágenes románticas, de épocas de bohemia. Habla de la necesidad de posar ellos mismos ante la imposibilidad de pagar a modelos. Palabras o frases como «*inquilinato*», «*mísera estufa*», «*cuerpos escuálidos*», «*pobres anatomías*», «*calles dormidas*» y «*años de incomprensión y soledad*» constituyen un cabal muestrario de algunos de los casi míticos caracteres con que los artistas, en este caso Butler, fueron edificando su propia leyenda a los ojos del público, imagen que tiene su origen en el Romanticismo y que aun hoy no ha perdido totalmente su vigencia.

Butler hizo referencia también a su «*primer ensayo de bohemia*», producido tras la muerte de su padre y con la instalación de taller propio en un galpón de la avenida Santa Fe. Sus palabras al respecto son ejemplo de otra de las ideas frecuentes en los artistas, la de la convivencia entre el sufrimiento causado por un contra-tiempo¹⁸ y la alegría «*incomparable*» de ser pintores. Comentó asimismo Butler la terminación de sus tareas al final del día y cómo se encontraban «*felices y extenuados*» al cabo de ellos. Al hablar del galpón-taller dijo que «*era tan tórrido en verano como helado en invierno; sin embargo me sentía feliz en ese hallazgo, por darme la impresión de estar al margen del mundo ultraburgués en que vivía*»¹⁹.

La vida de bohemia, en muchas ocasiones, y dadas las carencias económicas a que estaban sometidos los jóvenes principiantes, fue también sinónimo de solidaridad. Así, en el caso del barrio porteño de la Boca, Guillermo Facio Hebécquer, según testimonios de Benito Quinquela Martín, supo prestar albergue al amigo que se quedaba sin techo e inclusive a alguna comisión de huelga en apuros. «*Tampoco era raro que se quedaran de huéspedes más o menos permanentes los modelos que reclutaba, Dios sabe dónde, y que no se caracterizaban justamente por su pulcritud. Me acuerdo de uno que se fue indignado, porque Montero —por razones de higiene— le había quemado lo que él llamaba las sábanas: un ejemplar de La Nación y otro de La Prensa con los que se cubría*»²⁰.

Ejemplo de desprendimiento fue también el de Valentín Thibon de Libian, para quien ganar un premio «*era sólo la momentánea situación de millonario, que se escurría alegremente, en tres días, de sus pródigas manos. Cuando le acordaron el premio municipal de 5.000 pesos por su tríptico “Bambalinas”, vendió el panel del centro, regaló a dos amigos las partes que restaban y salió resuelto a que le abrieran cuenta en un Banco. Pero no tuvo ni tiempo de ir a registrar la firma...*»²¹.

¹⁷ BUTLER, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸ En un reportaje, el pintor Fernando Fader afirmó que todo artista, para ser realmente pintor, necesitaba «*haber sufrido*»; «*la verdadera belleza está siempre mezclada al dolor*» (PRINS, E., «Con Fernando Fader», en *Plus Ultra*, Buenos Aires, abril de 1917).

¹⁹ BUTLER, *op. cit.*, p. 31.

²⁰ CORREA, M^a. A., *Quinquela por Quinquela*, Eudeba, Buenos Aires, s/f, p. 16.

²¹ GUTIÉRREZ, R., «El artista y el hombre», en *La Prensa*, Buenos Aires, s/ref. (Archivo Zurbarán Galería, Buenos Aires; Caja Thibon de Libian).

La «bohemia» tal como se entendió y vivió en la Argentina, solía ser abandonada cuando el artista pasaba a vivir de lo producido por las ventas de sus cuadros, logrando así una posición más cómoda. Ejemplo de ello, Quirós habló de sus «*tiempos de bohemia*» recordando los años de estudio en Roma y los malabarismos que debió realizar para mantener sus labores pictóricas a flote. Esta situación cambió pronto: ya en 1906, vuelto a Florencia tras su exposición en el Salón Costa, en la que el Gobierno argentino le adquirió tres obras, puede vérselo en fotografías vistiendo ropas de lujo. Más adelante, en 1913 y también en la ciudad del Arno, al recibir la visita de Emilio Pettoruti éste recordó haber sido atendido en la puerta por una mujer de servicio, «*almidonada de cabeza a tobillos*». Ya en esos años a Quirós se le consideraba un «maestro».

Otro de los casos que rememoró Pettoruti fue el del taller de Emilio Centurión, honrado con el Primer Premio del Salón de 1920, poseedor de una mansión en la porteña calle Belgrano. También podemos citar aquí a los arquitectos Alejandro Christophersen y Jorge Soto Acebal, dueños ambos de elegantes residencias, y que, gracias a su profesión, lograron llevar una vida cómoda.

El pintor italiano Enrique Sacchetti, quien había estado en Buenos Aires durante largas temporadas, fue clasificado como «*uno de los últimos y más auténticos bohemios. Pero qué bohemio! Sin embargo, dentro de algunos años Sacchetti tendrá un niño, una casita recogida y se habrá cortado la barba bajo uno de los modelos más comunes...*»²².

En definitiva y concluyendo, puede aseverarse a ciencia cierta que la «bohemia» fue entendida por los artistas como una experiencia de vida de carácter temporal, vinculada por lo general a una etapa juvenil (aun cuando en algunos casos se prolongó a edades maduras), y que habría de finalizar como parte de un proceso natural.

Los mismos artistas fueron quienes alimentaron sus propias leyendas, dando a conocer anécdotas de sus años de estudiantes, las que en muchísimas ocasiones estuvieron más cerca de la ficción que de la realidad. Esto se dio así debido entre otros aspectos a que una de las finalidades que se perseguía era la de presentar al artista como un ser distinto al resto de los mortales, y proclive a experimentar sucesos que apenas si les estaban reservados a ellos.

La «bohemia», deudora del movimiento romántico europeo del XIX, fue asimilada como modo de vida por varios artistas argentinos establecidos en Europa a principios del XX. Ellos fueron responsables de su posterior transferencia al país, al igual que la de otros mitos con similar fortuna –y también derivados del Romanticismo– como fueron el de considerar «genios» a los artistas, el de la rivalidad maestro-discípulo o el que trataba de la emancipación de éste respecto de aquel, el de la precocidad artística que engendró «niños prodigios», las continuas alusiones al «alma» del artista, y la «soledad» como una necesidad para la creación, entre tantos otros, de los cuales también encontramos incontables ejemplos en los anales del arte argentino.

²² FANGIOLI, G., «El Humorismo de Enrique Sacchetti», en *Augusta*, Buenos Aires, vol. 2, n.º 13, junio de 1919, p. 264.