

ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO, *DEL AMOR, DEL DOLOR Y DEL VICIO*

ANOTACIONES EN TORNO A UNA NOVELA DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

De la obra de creación de Enrique Gómez Carrillo se conocen cuatro novelas y un número algo más elevado de cuentos. Escribió y publicó el escritor guatemalteco tres novelas en los comienzos de su carrera literaria, antes de 1900: *Del amor, del dolor y del vicio* (París [1898])¹, *Bohemia sentimental* (París [1899])² y *Maravillas* (Madrid, [1899])³. La cuarta novela, *El evangelio del amor*, es de 1922⁴. La mayor parte de sus cuentos pertenecen también a la última década del siglo XIX⁵. A esta obra de ficción se podrían añadir los tres volúmenes de la autobiografía de Gómez Carrillo, pues

¹ Esta primera edición es sumamente rara. De todas las grandes bibliotecas o colecciones la registra únicamente *The National Union Catalogue. Pre-1956 Imprints*, vol. 205, Mansell, London, 1972. La edición definitiva, con un prólogo de Rubén Darío, París, 1901, es la más conocida; también se editó en París, 1909 y 1913.

² También París, 1902, 1906 y 1911.

³ También París, 1906 y 1917.

⁴ Se publicó en Madrid. Otras ediciones: Madrid, 1925 y 1927, México, 1958.

⁵ No conozco todos los cuentos de Gómez Carrillo. Resulta extraordinariamente difícil reunir una colección completa de sus libros. Fue un virtuoso en presentar obras nuevas con el contenido de libros anteriores, aumentados y dispuestos de diferente manera. EDELBERTO TORRES, *Enrique Gómez Carrillo; el cronista errante*, Guatemala, 1956, p. 373, dice que *Tristes idilios*, Barcelona, 1900, "contiene los cuentos que aparecen en *Almas y cerebros* y algunos más". Parte de *Almas y cerebros*, París, [1898], es un conjunto de nueve cuentos reunidos bajo el título de *Historias sentimentales* (pp. 1-121). En 1896, Gómez Carrillo publicó *La suprema voluptuosidad, novela*, un cuento de 46 páginas, que incluyó después junto a *El triunfo de Salomé*, *El crimen de Blanca* y *La guillotina*, en la edición definitiva de su novela *Del amor, del dolor y del vicio*, París, 1901, pp. 199-250. *El triunfo de Salomé* formó parte, además, de la primera edición de *Bohemia sentimental*, pp. 287-318. Una colección de relatos emparentados con el género de la leyenda se publicó bajo el título de *Flores de penitencia*, París, 1912.

hay en estos *Treinta años de mi vida* más invenciones novelescas que verdades vividas⁶. Si bien es cierto que esta parte de la obra ya significa una producción literaria considerable, no representa más que una porción reducida de la actividad literaria de Gómez Carrillo. El grueso de su voluminosa producción está en las conocidas críticas y crónicas de viaje con las que alcanzó su fama. En las ediciones llamadas *Obras completas* que se publicaron bajo la dirección del mismo escritor, en los últimos años de su vida —y que a pesar de su título abarcan solamente una parte de su creación artística— se incluyeron las cuatro novelas mencionadas, aunque las tres primeras en versión abreviada⁷. Figura también en esta edición la autobiografía, pero no los cuentos, con una excepción⁸; parece que Gómez Carrillo no los juzgó suficientemente dignos de figurar en lo que iba a ser su legado a la posteridad.

Es verdad que hoy se lee poco a Enrique Gómez Carrillo. Lo que quedó de él como literato es su fama de maestro de la prosa elegante. El decano de la filología hispánica en Alemania, R. Grossman, compara su importancia en el terreno de la prosa, en cuanto a la renovación modernista de la expresión literaria, con la posición que tuvo Rubén Darío en el campo de la lírica⁹. Gómez Carrillo se impuso ante los historiadores de la literatura hispanoamericana como el cronista más brillante del bulevar parisiense, pero, al mismo tiempo, como uno de los escritores más 'afrancesados' del modernismo¹⁰. Ya Rubén Darío lo veía sobre todo como el cronista de París y relator de numerosos viajes, a pesar de que él mismo había escrito un elogioso prólogo para *Del amor, del dolor y del vicio*¹¹. M. Henríquez Ureña trata ampliamente a Gómez Carrillo

⁶ *Treinta años de mi vida*, 3 ts.: *El despertar del alma*, Madrid, [1918], *En plena bohemia*, Madrid, [1919] y *La miseria de Madrid*, Madrid, [1921].

⁷ E. GÓMEZ CARRILLO, *Obras completas*, 26 ts. Madrid, [1919-1923]; t. 5: *Tres novelas inmorales*, [1920]. Hay una edición aparte de Madrid, 1930 (Col. *El libro de todos*, 42). Abreviaré en adelante O.C.

⁸ La excepción es *Flores de penitencia*, O.C., t. 8, Madrid, [1920]. Los tres tomos de *Treinta años de mi vida* figuran en O.C., ts. 10, 16 y 26.

⁹ R. GROSSMANN, *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*, München, 1969, p. 381.

¹⁰ Sobre el concepto de 'modernismo' en la crítica véase N. J. DAVISON, *The concept of modernism in Hispanic criticism*, Colorado, 1966, y D. L. SHAW, "Modernismo: A contribution to the debate", *BHS*, 44 (1967), 195-202. Si de aquí en adelante sigo utilizando esta denominación, lo hago por razones meramente prácticas, para señalar un cierto movimiento literario sin tomar parte, de modo expreso, en la controversia acerca del verdadero significado y la extensión de ese movimiento.

¹¹ R. DARÍO, "Enrique Gómez Carrillo", en *Obras completas*, Madrid, 1950-55, t. 2, *Semblanzas*, pp. 994-997; cf. también el retrato de Gómez Carrillo que esboza M. UGARTE, *Escritores iberoamericanos de 1900*, México, 1947, pp. 127-139. A principios de su carrera Gómez Carrillo no encarnaba la crónica de bulevar con la exclusividad que más tarde se le atribuiría. El perio-

en su monumental historia del modernismo. Sin embargo, apenas dedica a las novelas unas pocas líneas¹². F. Alegría se contenta con mencionar la novela *El evangelio del amor*¹³. E. Torres, que publicó la biografía más valiosa, habla de las novelas únicamente desde el punto de vista biográfico¹⁴; L. A. Sánchez en su artículo sobre Gómez Carrillo, se basa, en lo que toca a la narrativa, en la obra de J. M. Mendoza que da una imagen muy superficial y no muy correcta de las novelas del escritor¹⁵.

Sólo S. Menton ha tratado de presentar un análisis crítico. Intenta, sobre todo, esbozar la estructura narrativa de las novelas y buscar su posición dentro del naturalismo europeo y de la tradición de la novela guatemalteca. Procede, además, a comparar las versiones originales de las tres novelas juveniles con las abreviadas de 1922¹⁶. Pero tampoco Menton llega a una caracterización satisfactoria. Su punto de vista de historiador de la novela guatemalteca no le permite una crítica realmente adecuada, como se puede apreciar en estas pocas líneas: "Para Guatemala, la temática de las obras de Gómez Carrillo tiene poco valor. Toda la acción pasa fuera del país. No hay ni un solo guatemalteco en sus novelas ni sus personajes revelan características chapinas. Tampoco hay nada en su estilo que identifique al autor como guatemalteco"¹⁷.

Puesto que S. Menton se propone escribir una historia de la

dista español Antonio Cortón dijo en 1902, aludiendo a 'Liliana' personaje principal de la novela *Del amor, del dolor y del vicio*: "Pero, muchas veces, juzgando en conjunto la obra literaria de Gómez Carrillo, al notar que los ojos se me van tras los estudios magistrales de crítica, de la colección que titula *El alma encantadora de París*, y que el círculo de mis relaciones se ensancha con los autores que nos presenta en «Literatura extranjera», y que mis sentidos se encienden y mi alma sonríe recordando a aquella 'Liliana', con tanta vida como Gloria, o la Montálvez o Pepita Jiménez, me hago una pregunta y me planteo una cuestión. Este Gómez Carrillo, con dinero para tirar, o teniendo —es un suponer— como padre político a un editor ¿no hubiese podido llegar a ser, viniéndose en ganas, un gran psicólogo de la novela o un crítico artista a lo Sainte-Beuve?" Cf. E. GÓMEZ CARRILLO, *El alma encantadora de París*, prólogo de A. Cortón, 2ª ed., Barcelona-Buenos Aires, 1911, pp. 7-21; la cita pp. 15 s.

¹² MAX HENRÍQUEZ UREÑA, *Breve historia del modernismo*, 2ª ed., México, 1962, pp. 389-397, especialmente p. 391.

¹³ FERNANDO ALEGRÍA, *Historia de la novela hispanoamericana*, 3ª ed. México, 1966, p. 139. A. ZUM FELDE, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*, t. 2, *La narrativa*, México, 1959, ni siquiera menciona a Gómez Carrillo como novelista.

¹⁴ E. TORRES, *op. cit.*, pp. 131-142 y pp. 347-350.

¹⁵ L. A. SÁNCHEZ, "Enrique Gómez Carrillo y el modernismo", *A*, 97 (1950), pp. 185-205. J. M. MENDOZA, *Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico-biográfico; su vida, su obra y su época*, Guatemala, 1940, t. 2, pp. 336-338 y 364.

¹⁶ SEYMOUR MENTON, *Historia crítica de la novela guatemalteca*, Guatemala, 1960, pp. 103-115.

¹⁷ *Ibid.*, p. 114.

novela guatemalteca, su juicio sobre Gómez Carrillo resulta necesariamente negativo. Pero este mismo juicio, de cuya pertinencia dentro de una historia "crítica" se puede dudar, nos permite hacer, en un plano diferente, algunas reflexiones sobre la fortuna de la obra novelesca del escritor guatemalteco. Después de un período de gran difusión se observa, a partir de 1930, un desinterés casi total por la novelística de Gómez Carrillo¹⁸. Este desinterés tiene tanto razones literarias como, en un nivel más general, razones ideológicas. Ya se sabe que desde la primera década del siglo xx se produce una reacción contra la corriente preciosista y cosmopolita del modernismo, reacción a la que se unen muchos de los más destacados miembros del movimiento. A los temas y formas finiseculares, sin trabazón directa con la realidad de la época, se comienzan a oponer obras de asunto latinoamericano que proponen y significan un repliegue hacia la historia y los problemas del continente. Teniendo en cuenta el usual retraso en la repercusión de los cambios literarios sobre el público, se puede decir que, alrededor de los años treinta, este proceso llega a su fin. Siguen manteniéndose solamente las novelas del modernismo que, como *La gloria de don Ramiro*, consiguieron romper el estrecho molde literario que las rodeaba, o aquellas que supieron transformar la herencia modernista en asuntos genuinamente latinoamericanos. Ninguno de estos dos caminos se nota en la evolución artística de Gómez Carrillo. Continuó siendo hasta su muerte el prototipo del escritor europeizado que, a diferencia de muchos de sus colegas, nunca perdió realmente "las ilusiones de europeísmo"¹⁹. Permaneció en una posición que, después de haber sido muy envidiada, se volvió finalmente en su contra. El aporte estilístico de Gómez Carrillo fue aceptado porque podía utilizarse independientemente del nivel de contenido que lo originó, pero el contenido cayó en el olvido. Lo que en un determinado momento histórico había sido la descripción de un mundo frívolo deseado por el lector, que en la realidad no participaba de él, se transformó en un mundo ficticio e insípido de falsas actividades mundanas. Se puede observar un reflejo del desarrollo que aquí esbozo en la cita del libro de S. Menton que se acaba de transcribir. No es por casualidad que, después de la caracterización negativa del contenido, el crítico norteamericano prosiga con un elogio de las cualidades estilísticas y de composición del escritor guatemalteco²⁰.

¹⁸ Hay solamente una reedición de *El evangelio del amor*, México, 1958. En *Páginas escogidas*, ed. de E. Torres, Guatemala, 1954, 3 ts., no se incluyen las novelas.

¹⁹ Respecto a "las ilusiones de europeísmo", véase JOSÉ EMILIO PACHECO, *Antología del modernismo*, México, 1970, t. 1, "Introducción", p. xiv.

²⁰ S. MENTON, *op. cit.*, pp. 114 s.

A pesar de la evolución de los fenómenos literarios, en la actualidad, cuando presenciamos un auge sin precedentes de la novela latinoamericana, parece ser la hora de intentar una reconsideración de la novela del modernismo. Observa I. A. Schulman, uno de los mejores críticos del movimiento, que la vuelta a lo criollo y lo hispánico posterior al éxito que había conseguido la novela modernista significaba un "retorno al tradicionalismo aislador"²¹. Para Schulman, "el novelista contemporáneo desciende en línea recta del modernismo, no sólo por su preocupación estilística, sino por la perpetuación, en forma evolucionada, de las preocupaciones que asediaban a los primeros artistas de aquella época"²². Las novelas de Gómez Carrillo, especialmente las primeras, marcaron una primera etapa en la conciencia del escritor latinoamericano, como tal, frente a la literatura europea representada por la literatura francesa, a la cual, intelectualmente, se había propuesto conquistar. Y a la vez —debido a cambios socio-económicos en Latinoamérica— señalaron para cierto grupo de lectores la emancipación de los hábitos tradicionales de lectura. Con respecto a la obra literaria misma revelan la maestría en el uso de las nuevas formas y tendencias literarias. En especial, se nota en ellas cierta independencia frente a los modelos admirados, una independencia que ha traspasado la mera imitación, pero que, al mismo tiempo, manifiesta una fuerte inclinación hacia lo trivial²³.

A continuación procuraré dar, en apoyo de las aseveraciones aquí presentadas, algunos detalles más. Como objeto de análisis he escogido la novela *Del amor, del dolor y del vicio*, porque ésta tiene además de los vínculos con la tradición de la literatura de bohemia, para Gómez Carrillo tan primordial, unos modelos franceses inmediatos, que han pasado inadvertidos hasta la fecha²⁴.

La novela tiene una estructura bastante sencilla. La acción transcurre en París, y empieza en el momento decisivo para su desarrollo. Liliana, personaje central, acaba de entrar en su casa, de regreso del entierro de su marido, "un hombre viejo, noble y rico, por el cual tuvo, en los cinco primeros meses de vida común, una

²¹ IVÁN A. SCHULMAN, "La novela hispanoamericana y la nueva técnica", en *Coloquios sobre la novela hispanoamericana*, México, 1967, pp. 9-33, especialmente p. 16.

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ Acerca del concepto de lo trivial en la literatura, cf. H. KREUZER, "Trivialliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung", *DVLG*, 41 (1967), 173-191. En este trabajo se da un resumen de la crítica sobre los "bajos fondos" de la literatura, estipulando una reconsideración de la dicotomía tanto entre el arte y el *kitsch* como entre la poesía y la trivialidad; cf. además la publicación reciente de una colección de trabajos con el título general de "Trivialliteratur und Medienkunde", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 6 (1972).

²⁴ Las citas corresponden a la versión definitiva de *Del amor, del dolor y del vicio*, con prólogo de Rubén Darío, París, 1901.

repugnancia puramente física, y a quien, sin embargo, llegó más tarde a estimar con un sentimiento resignado de simpática gratitud" (p. 21). Al poner en orden los papeles del difunto, descubre que, en lugar de haber vivido al lado de un hombre paternal y fiel, había sido la mujer de un vicioso, el cual, durante los cinco años de su matrimonio, la había engañado constantemente. Es éste el momento de acordarse de las solicitudes rechazadas de Carlos de Llorede, antiguo secretario de su marido que una noche le había hecho la corte. Haciendo uso de su libertad reconquistada, y llevada por el deseo de vengarse, Liliana lo llama y se vuelve, en la misma noche del entierro, su amante. Empieza entonces la historia de este amor, eje de la novela. Liliana, que no tiene preocupaciones económicas porque ha recibido la herencia que le dejó el esposo, instala para los dos un nido de amor fuera de la ciudad. Allí pueden vivir sin preocuparse por las actitudes amenazadoras de la sociedad, que ya empieza a murmurar que Liliana envenenó a su marido en beneficio de su amante. La casa fuera de París y, al mismo tiempo, fuera de toda relación con un mundo real y definido, se convierte en el lugar preferido de reunión de los amigos de Carlos y Liliana, casi todos artistas. Se establece una especie de idilio bohemio en el cual poco a poco se introduce, para deshacerlo, Margarita del Campo. Esta chiquilla "vivaracha y morena" había entrado en escena en el banquete organizado por Robert, el "joven escritor" y "bohemio" de cincuenta años, para introducir a Carlos y a Liliana en el "Círculo de los Intransigentes", asociación alegre de los amigos artistas (pp. 41-48). Margarita o Margot, como también se llama, sigue frecuentando las reuniones en la casa de los amantes y, finalmente, logra la amistad de Liliana. Entre las dos mujeres empieza a nacer una relación erótica, siempre imprecisa, pero siempre presente. Ahora, ciertas escenas anteriores alcanzan su verdadero significado. Ya al principio de la novela, el lector pudo observar algunas señales. Antes de descubrir las deslealtades de su marido, Liliana, bajo la influencia de "una fuerte dosis de cloral" (p. 18), vuelve a vivir los instantes de su infancia y de su primera juventud. En el convento conoció a "Lucrecia, la gran Lucrecia, 'su marido', 'su novio', la que más la quería en el convento, la única que no la besaba con indiferencia en los carrillos, sino en los labios y en la boca" (p. 19). Siente "la nostalgia de las caricias iniciales" (*ibid.*). Luego sueña con "que una mujer joven y hermosa, disfrazada de paje, arrodillábase ante ella y le besaba apasionadamente las manos" (p. 23). El lector puede ya advertir que, además de la relación entre Carlos y Liliana, habrá que contar con otro tipo de relación amorosa. En el ya mencionado festín, Liliana besa a Margot y le regala un broche (p. 48). El primer desacuerdo entre Carlos y Liliana surge precisamente a causa de Margot (p. 76). Robert, el artista y bohemio intransigente, se con-

vierte paulatinamente "en adorador apasionado de la mujer [Margot] que antes sólo le inspirara deseos voluptuosos y repugnancias sentimentales" (pp. 98 s). He aquí la segunda pareja importante de la novela, una pareja que corresponde a la constelación Liliana-Carlos. A medida que Robert se enamora de Margot y se da cuenta de que su amor no es correspondido, las relaciones entre Liliana y Carlos se aflojan. Es Robert quien lo nota primero (p. 87), y se lo advierte a Carlos (pp. 105 ss). Además le manda una carta, en la cual se declara convencido de que Liliana y Margot tienen relaciones amorosas. Aquella carta, que Carlos, el mismo día, entrega a Liliana, provoca la ruptura.

Este momento de la acción marca claramente la estructura bipartita de la novela. Después de haber descrito la erosión lenta del amor entre Liliana y Carlos, Gómez Carrillo hará evolucionar la acción hacia la reconciliación final. El punto de partida de la segunda parte es el mismo que se encuentra a principios de la novela. Liliana está libre otra vez. Pero pronto se da cuenta de que no ha conseguido su libertad por completo. En el vaivén de las aventuras amorosas que siguen a la separación, la presencia de Carlos se vuelve cada vez más imperiosa. Tampoco Carlos logra independizarse. Mientras Liliana conoce todas las formas del vicio bajo la sabia instrucción de su compañera Margot; él se siente solo y desesperado. Se dedica a su trabajo de poeta y crítico literario. A pesar del éxito que tiene, no puede olvidar a la que fue su amor. "Sabido que Liliana leía el *Gil Blas*, el *Figaro* y el *Eco de París*, colaboró de preferencia en tales periódicos. Sin confesárselo a sí mismo con franqueza, trabajó, pues, para 'ella', escogiendo, al escribir, las frases que más podían gustarle, las imágenes que más seductoras pudieran parecerle, los asuntos que mejor halagasen su gusto femenino. Trabajó con pasión, encontrando en esa correspondencia indirecta un alivio a sus males sensitivos" (p. 158). Finalmente, Robert, que antes fue causa de la ruptura con Liliana, sirve de mediador para la reconciliación. Con la intención de manifestar a todo el mundo la propia sumisión a su querida Margot, le propone, después de haber conseguido el concubinato, casarse con ella. En víspera de la boda, Liliana, invitada por él, le confiesa que Margot y ella nunca han tenido relaciones escabrosas. "Hemos sido amigas, nos hemos querido mucho, y nuestras zalamerías han podido, en apariencia, ser pecaminosas; mas en el fondo nada tan inocente como nuestras caricias y nuestros besos" (pp. 187 s). Ya no hay por qué oponerse al *happy end*, un *happy end*, sin embargo, que no necesariamente abre perspectivas de una felicidad duradera. Robert, otra vez, escribe una carta a Carlos, en la cual revoca las acusaciones anteriores. Añade, además, que Liliana le ha rogado que lo invite a la fiesta, la que —¡oh ironía del autor!— tendrá lugar en la misma casa que antes servía de nido a los dos amantes.

“¿Comprendes?”, le dice; “si no comprendes es porque te has vuelto tonto... Pero ¡ya lo creo que comprenderás!” (p. 193). Y, efectivamente, Carlos comprende. A las cinco de la madrugada se hace anunciar por un “lacayo”. “¡Pobrecillo! —pensó Robert al ver entrar a su pálido amigo—. Cuánto debe de haber sufrido antes de decidirse a ser feliz de nuevo!” (p. 198). Con esta frase termina la novela.

La trama, reducida así a sus elementos más importantes, debe parecernos hoy bastante cursi. Sin embargo, hay que tener en cuenta que supo interesar, en su época, a un círculo de lectores relativamente grande. Hay tres aspectos que merecen la atención. El primero es el ambiente de bohemia que aquí se une a la novela modernista. Con una sola excepción, que yo sepa, esta mezcla de tradiciones de la novela de bohemia con la novela del modernismo quedó limitada a Gómez Carrillo²⁵. El guatemalteco siempre reservó un lugar de preferencia al mundo de las *Scènes de la vie de Bohème* de HENRY MURGER. Basta aludir aquí a la novela *Bohemia sentimental*, a los dos últimos tomos de la autobiografía, titulados *En plena bohemia* y *La miseria de Madrid*, y a sus crónicas *El último café literario* y *La bohemia eterna*²⁶. En *Del amor, del dolor y del vicio*, este mundo de bohemia se cristaliza alrededor del personaje de Robert. Es una bohemia que pertenece a la oposición ‘mundo artístico vs burguesía’, originada por Murger²⁷. Robert, como sus predecesores Rodolphe o Marcel, tiene una “alegría inquebrantable” de carácter y “el tono regocijado” de la palabra (p. 85). “Nadie le vio nunca triste. Cuando no estaba de buen humor, estaba furioso, pero sus cóleras mismas eran alegres, ruidosas, chispeantes, llenas de carcajadas y de chistes bonachones” (*ibid.*). Vive del periodismo y es el animador del “Círculo de los Intransigentes”, uno de estos cenáculos también indispensables a

²⁵ La excepción es la novela, hoy completamente olvidada, del escritor y folklorista mexicano RUBÉN M. CAMPOS, *Claudio Oronoz*, México, 1906, que merecería un estudio más profundo. A. CURCIO ALTAMAR (*Evolución de la novela colombiana*, Bogotá, 1957, pp. 290 s.) y J. LOVELUCK (“Rubén Darío, novelista”, en *Diez estudios sobre Rubén Darío*, Santiago de Chile, 1967, p. 240) califican de modernista la novela de CLÍMACO SOTO BORDA, *Diana cazadora*, Bogotá, 1942, a pesar de que tiene una marcada influencia de *Nana* de ZOLA. Sus rasgos bohemios son más bien mezcla de algunos rasgos de la obra de Murger con otros de la novela picaresca; la intención, a veces manifiesta, del autor es parodiar ciertas descripciones típicas de la novela finisecular.

²⁶ E. GÓMEZ CARRILLO, *El primer libro de las crónicas*, O.C., t. 6, pp. 37-52 y 199-216.

²⁷ Véase H. KREUZER, *Die Bohème, Beiträge zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart, 1968; respecto a la oposición mencionada, cf. pp. 14 ss. El verdadero fundador del mundo literario de la bohemia, empero, es Alfred de Musset. Acerca de los dos cuentos *Mimi Pinson* y *Frédéric et Bernerette* y de su influencia sobre la novela ‘escénica’ de Murger, véase ahora J. LIETZ, *Studien zu den Novellen Alfred de Mussets*, Hamburg, 1971, pp. 38-79.

todo ambiente de bohemia en la tradición de Murger. En una escena bien "suculenta", Robert despierta a su amigo Plese, el escultor entre los artistas amigos, con estas palabras: "—¡Arriba, perezoso, hombre que puede dormir con la conciencia intranquila, arriba! . . . ¡Y qué olor tan terrible el que hay aquí! ¡Almizcle a dos pesetas el litro y mujer a dos duros la noche! . . . ¡Arriba! (pp. 93 s). Hay que saber, para comprender su actitud, que "Robert tenía la costumbre de no levantarse nunca antes de las doce; pero aquel día a las siete estaba ya despierto sin ningún deseo de volverse a dormir" (p. 91). Es también Robert quien organiza para Liliana y Carlos el festín, que muestra similitudes con otro de las *Scènes de la vie de Bohème*. Como Carlos y Liliana, Rodolphe quiere presentar a su Mimi al cenáculo de los amigos; como en la novela de Murger, en la de Gómez Carrillo las bebidas juegan un papel más importante que la comida, señalando así uno de los más duraderos clichés de la bohemia tradicional²⁸.

El segundo elemento es el que más esencialmente liga la novela de Gómez Carrillo con el modernismo. En la misma fiesta de Robert, Carlos explica a Liliana quiénes van a asistir a la reunión. Al referirse a las mujeres, alude, de paso, a una curiosa serie de elementos en los que se mezcla el ambiente de bohemia con los rasgos típicos de la novela finisecular:

Son mujeres raras, de las que sólo se encuentran en París, que comienzan ganando su vida como "modelos" en la Escuela de Bellas Artes, que son luego queridas de algunos artistas, y que, después de seducir a un "viejo rico", como ellas dicen, siguen viniendo a dormir, de vez en cuando, con sus antiguos amantes. . . Ya las verás: todas tienen algún ingenio y muchas pretensiones, pero son excelentes chicas que creen en el Arte, que se peinan a la Boticelli y que odian a los burgueses (p. 42).

Están aquí las consabidas costumbres de la bohemia, las relaciones amorosas descritas por Murger. Pero también hay un rasgo nuevo: la palabra "raro" añade un algo refinado a estas muchachas, algo como el presentimiento de una enfermedad misteriosa y exquisita. Dos años antes, Rubén Darío había publicado *Los raros*, y si bien la Mimi de Murger ya tenía una como *beauté malade*²⁹, la palabra "raro" tenía ahora una nueva connotación. Además hay que tener en cuenta lo que Carlos dice del peinado a la Boticelli de estas mujeres; se refiere, evidentemente, a los cuadros de los prerrafaelitas ingleses³⁰, que desempeñan un papel tan importante

²⁸ H. MURGER, "La Crémaillère", *Scènes de la vie de Bohème*, Paris, 1878, pp. 153-161.

²⁹ *Ibid.*, p. 165.

³⁰ Sobre los prerrafaelitas y de su influencia en el arte y la literatura europeas véase el resumen que ofrece J. MILNER, *Symbolists and decadents*, London-New York, 1971, pp. 10-29.

en la novela *De sobremesa* de JOSÉ ASUNCIÓN SILVA. En *Del amor, del dolor y del vicio* representa un dato más acerca del ambiente finisecular, que inspiraba la literatura coetánea. Gómez Carrillo se esfuerza en dotar a los personajes de su novela de un semblante y de una psicología de "raros". Carlos tiene "una belleza rara y casi fatal, lo que, para una mujer de gustos artísticos, es a veces una cualidad máspreciada que la belleza perfecta" (p. 29). Su condición de escritor coincide con la que se atribuyeron los artistas a fines del siglo pasado:

En realidad, Carlos había sido siempre un ser débil, sensitivo y orgulloso, sin ninguna verdadera robustez moral. Degenerado, como casi todos los artistas modernos, no a causa de las condiciones atávicas de su naturaleza, sino por culpa de la vida contemporánea y de la evolución de su propia personalidad en el medio ambiente de la existencia literaria de París, sus cualidades enérgicas habíanse atrofiado de un modo precoz e insensible, en beneficio de sus gustos refinados (pp. 154 ss.).

Este retrato, que reproduzco sólo en parte, corresponde a los rasgos comunes de los héroes de las novelas del fin de siglo. Su antecedente inmediato es el retrato del escritor y crítico Claude Larcher. El mismo Gómez Carrillo alude, al final de su obra, a este personaje de Paul Bourget, cuando habla del "Adolfismo" en el amor, descrito en la curiosa *Physiologie de l'amour moderne*, cuyo autor ficticio es precisamente Claude Larcher³¹. En la caracterización de Claude por Bourget están las mismas características del autor "moderno" que se advierten en el retrato de Carlos de Llorede. Como Carlos, que tiene "la desgracia de ser un psicólogo" (p. 148), Claude Larcher es un *physiologiste professionnel*³². Es un *civilisé de*

³¹ P. BOURGET, *Physiologie de l'amour moderne*, en *Œuvres complètes. Romans II*, Paris, 1901, pp. 305-602. Sobre "l'Adolphisme" en el conjunto de las meditaciones de Claude Larcher en torno a la ruptura en el amor, cf. pp. 517 ss. La cita que trae Gómez Carrillo, pp. 189 s., no es una traducción exacta del original francés. Hay otra alusión a la *Physiologie de l'amour moderne* en la obra *Notas sobre las enfermedades de la sensación, desde el punto de vista de la literatura*, publicada en *Almas y cerebros*, pp. 325-392, especialmente 328 ss; y también en *Primeros estudios cosmopolitas, O.C.*, t. 11, pp. 83-145, especialmente 86 s.

³² Cf. P. BOURGET, *op. cit.*, p. 593. La palabra "physiologiste" designa aquí a un autor que escribe en la tradición de la novela psicológica francesa. En este sentido, Bourget habla también de "analyste" y de "analyseur", refiriéndose al estudio del corazón humano. Claude Larcher tiene una gran admiración "pour le prince des détraqués, Benjamin Constant, qu'il eût volontiers traité de grand Saint, à la manière de mon autre ami, le subtil Maurice Barrès", como revela BOURGET, *op. cit.*, p. 595. Este mismo Barrès, sin embargo, es el modelo de preferencia de Carlos de Llorede, junto a Julien Sorel, personaje principal de *Le rouge et le noir* de STENDHAL (p. 148).

*décadence*³³, cuyas características más notables son “la inquietud moral y el libertinaje, la reflexión osada y la voluntad débil, un idealismo natural y una corrupción adquirida casi sistemáticamente”³⁴. El desequilibrio del artista, por ende, no es la consecuencia inevitable de su naturaleza, sino el resultado de un medio ambiente, el de la ciudad de París, que ha contribuido a su corrupción. Desarraigado precozmente de su lugar de origen, paga el refinamiento de sus gustos con su propia disolución moral. Dice Bourget de Claude:

La verdad es que Larcher, parecido en eso a la gran mayoría de nosotros, había crecido sin un ambiente definido y preciso; en consecuencia no había podido alcanzar ni una forma de alma, ni una forma de existencia definitiva y precisa. Había nacido como fuera de la ley. [...] Lo recordaba tal como lo había visto tantas veces, sentado a una mesa de cabaret, contándome en frases torpes como sus sensaciones mismas, su jornada de hombre de letras, mitad bohemía, mitad mundana. La distancia entre el punto de llegada y el punto de partida era demasiado grande. El equilibrio moral tiene como condición primera que el hombre maduro sea continuación del niño. ¿Es necesario buscar en otra parte la razón de esa perturbación que se puede observar en tantos artistas modernos?³⁵

A través de esta cita se advierte que los defectos morales de Claude Larcher son los mismos que tiene Carlos de Llorede. Ambos artistas son seres débiles, degenerados, ávidos de sensaciones; en pocas palabras, son productos típicos de una cierta atmósfera de la época³⁶. Pero a pesar de estas coincidencias entre los dos personajes, las intenciones de los autores no son las mismas. Para Bourget, estas características negativas de Claude Larcher (como de René Vincy, su amigo) sirven de punto de partida para iniciar un retorno a los valores del terruño, de la familia y de la religión³⁷, mientras que Gómez Carrillo no muestra ninguna intención crítica o educadora. Presenta el caso de Carlos de Llorede como algo típico e interesante a la vez, sin combinarlo con un deseo de renovación. No plantea una problemática del mundo que crea. Al con-

³³ Cf. *Physiologie de l'amour moderne*, p. 316.

³⁴ P. BOURGET, *Mensonges*, en *Œuvres complètes. Romans II*, pp. 1-304; la cita, p. 77. En esta novela Claude Larcher tiene el papel de amigo, protector y observador, de René Vincy, el poeta ingenuo.

³⁵ Cf. *Physiologie de l'amour moderne*, pp. 596, 598.

³⁶ La atmósfera descrita por Bourget y Gómez Carrillo no representa exactamente la realidad; ellos han creado un mundo novelesco y corresponde a los lectores aceptarlo o no como real.

³⁷ Esta evolución en el pensamiento de Bourget que se anuncia en la novela *Mensonges* de 1887 y en *Physiologie de l'amour moderne* de 1888-1890, se manifiesta abiertamente en su obra más famosa, *Le disciple*, de 1889; cf. M. MANSUY, *Un moderne: Paul Bourget; de l'enfance au 'Disciple'*, Beaçon, 1961.

trario, se sirve de las reflexiones que le proporciona el libro de Bourget, sin aceptar sus consecuencias³⁸. Los personajes femeninos en *Del amor*,... deben mucho a las meditaciones de *Physiologie*. Liliana y Margot son las representantes de la mujer moderna. Liliana tiene “un alma de muñeca erótica y de cortesana artista” (p. 50), una “nerviosidad casi morbosa” (p. 103), un “carácter nervioso, impresionable y enfermizo” (p. 106). Es “una mujer caprichosa, orgullosa, ávida de sensaciones raras, casi histérica” (p. 147). Margot, por su lado, es “menuda y elegante como las Colombinas de Willette, con algo en el modo de inclinar la cabeza que hacía pensar en las aristocráticas pastoras de Watteau, y mucho, también, en los ademanes y en los gestos de las precoces pecadoras de Stenlein [*sic*]” (p. 77)³⁹. Plese dice de ella que es “más terrible que una hetaira de la decadencia” (p. 98), mientras que Robert le atribuye “un arte refinado y cruel que sólo las malas mujeres poseen” (p. 100). Las dos son seres “cerebrales”, como Bourget las ha caracterizado en la meditación VII de Claude Larcher acerca de la *femme de tête*, afectada por la *Grande Névrose* de la época⁴⁰. Uno de los rasgos más notables de la mujer cerebral es el libertinaje en las costumbres. Modelo de este tipo de mujer es la compañera de Larcher, la actriz Colette Rigaud, de la que se pregunta Claude si “sin la triste crueldad de su libertinaje ¿no habría tenido Colette jamás ese atractivo moderno que hacía de ella, en algunas obras de Musset o de Dumas hijo, la encarnación única del sueño del artista?”⁴¹. Como Carlos, Claude sabe que nunca se librará de la influencia funesta de esa mujer fatal.

Hay otros personajes de la novela que son de interés por los rasgos que comparten con los protagonistas. El ya mencionado escultor Plese (p. 92), por ejemplo, o uno de los muchos amantes que tiene Liliana después de su ruptura con Llorede, el poeta decadente Ernesto Gramont. Éste es una caricatura involuntaria del escritor o artista simbolista, tal como se lo imaginaba el lector⁴².

³⁸ El desinterés total de Gómez Carrillo por ideales como los de Bourget se explica en parte por el hecho de que éste escribe sobre el “ambiente de París” para el lector parisiense, mientras que Gómez Carrillo se dirige a un público que ve a la capital francesa como un mundo exótico y atractivo, que no sería lícito destruir en beneficio de los valores que propone Bourget.

³⁹ Acerca de los dos pintores Willette y Steinlen (no Stenlein como dice erróneamente el texto de la novela), que estaban de moda alrededor de 1900, cf. el artículo de Gómez Carrillo “Pintores de parisienses”, *El alma encantadora de París*, pp. 102-107, 118-124; véase también *El libro de las mujeres*, O.C., t. 1, pp. 139-145 y 155-160.

⁴⁰ Cf. *Physiologie de l'amour moderne*, pp. 396 ss.

⁴¹ *Ibid.*, p. 435.

⁴² El retrato más curioso en este aspecto es el del artista Herzen en la novela de F. SICARDI, *Libro extraño*, Barcelona, s.f., t. 2, pp. 226 s. Mientras Herzen, por la vida de excesos que lleva, debe morir, Ricardo, el hijo de Carlos Méndez, reconoce sus errores. Cuando va a pedir perdón por su conducta “finisecular” a su padre enfermo, éste le dice: “Tú has nacido enfermo

Aunque no tiene ningún papel decisivo en el desarrollo de la acción, Gómez Carrillo les dedica dos páginas a sus actividades satánicas (pp. 161 s). Pero fuera de los personajes de la novela, existen otros elementos que pertenecen a la literatura novelesca de fin de siglo. Remito a "las copas de forma rara" en el banquete (p. 46), a las flores de "pesadas emanaciones" en la casa de Liliana, que son como un reflejo de las flores de Des Esseintes (p. 49) y, sobre todo, a la descripción del arreglo del nido amoroso, en la que Gómez Carrillo se sirve del ya tópico inventario de la existencia *d'à rebours* (pp. 68-70). El diminuto palacio alquilado por Liliana tiene, como la tebaida de Fontenay-aux-Roses inmortalizada por Huysmans, la función de hacer posible una vida fuera de lo común.

El interior se destaca por su "lujo moderno, artístico, raro" (p. 68); los muebles son obra de grandes artistas; hay objetos preciosos, vasos, lámparas, figulinas y floreros. Los cuadros son de los prerrafaelistas Burne-Jones y Dante G. Rossetti y del simbolista Edmond Aman-Jean; el lecho con escenas de la vida de Cleopatra es obra del escultor y ebanista Jean-Auguste Damp; la mesa de trabajo, de Rupert Carabin, ambos artistas representantes del *art nouveau* francés⁴³. Hay también una biblioteca con los libros predilectos de Liliana (*La tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, *Thaïs* de Anatole France, *Il trionfo della morte* de d'Annunzio, *Aphrodite* de Pierre Louÿs, y otros más, con los *Diálogos de las cortesanas* de Luciano y *Justine* de Sade, pp. 116 s). Estos libros no sólo revelan un parentesco con la biblioteca escogida de Des Esseintes, sino que también señalan el tercer elemento importante de la novela: la voluptuosidad. Ya el título de la obra —probablemente imitación de otro parecido de un libro de Maurice Barrés⁴⁴— quiere llevar al lector hacia el erotismo. A Rubén Darío remonta la primera tentativa de interpretar el título, pero el prólogo del nicara-güense no resulta de mucho interés crítico (pp. ix-xvi) porque, más que nada, está dedicado a relatar la vida de Gómez Carrillo, una vida, por añadidura, poetizada y algo ficticia. Otra tentativa mucho más valiosa es la de Menton, quien procura establecer, aun-

del espíritu... y lo que te ha de salvar, es el amor de tu madre, la preocupación de tu inteligencia y de tu cuerpo por el trabajo, y más tarde el hogar que formes, y no olvides que el hastío desgaja y mata y que es el patrimonio de los que quieren torcer la lógica de la existencia", pp. 368 s. A diferencia de Bourget y de Gómez Carrillo, Sicardi explica el hastío del artista "moderno" por efectos de la herencia; permanece así dentro del naturalismo. Sin embargo, preconiza los mismos valores que Bourget.

⁴³ Con respecto al juego de los colores en la estancia, dice el autor que "el matiz prevalecía sobre el color" (p. 69), una frase que, sin duda, es un reflejo de los versos célebres del *Art poétique* de VERLAINE: "Car nous voulons la Nuance encore, / Pas la couleur, rien que la nuance"; "Jadis et naguère", en *Œuvres poétiques complètes*, ed. de Y. G. Le Dantec, Paris, 1959, p. 207.

⁴⁴ M. BARRÉS, *Du sang, de la volupté et de la mort*, Paris, 1893.

que de manera poco convincente, algunas relaciones entre los tres conceptos 'amor', 'dolor' y 'vicio', y los personajes de la novela. Menton concluye que "Gómez Carrillo se distingue por el talento con que capta las escenas lujuriosas"⁴⁵, las cuales, ya intenta insinuar a sus lectores a través del título. Es posible suponer que el éxito de sus novelas se debe en buena parte a este talento. Hay en la novela varias escenas que se distinguen por su erotismo (pp. 32 s., 50-56, 79-81, etc.), un erotismo bastante audaz, pero que siempre respeta ciertas bases morales de la sociedad a la que Gómez Carrillo sabía que pertenecían sus lectores.

Hay que tener en cuenta que la acción transcurre en un ambiente de bohemia dorada. El lector de aquella época (la primera preguerra), arraigado en la relativa opulencia de la burguesía⁴⁶, pudo muy bien aceptar un mundo que no era el suyo, y saborear el vicio con la conciencia tranquila. Todo lo que pasaba en las novelas de Gómez Carrillo ocurría fuera del mundo de los lectores para los que el guatemalteco escribía, y, por consiguiente, estaba fuera del ámbito de sus responsabilidades. Por otro lado, no se trataba de un mundo totalmente opuesto y, por ende, hostil. Se respetaban ciertas reglas sociales que correspondían a las de la realidad. En el mundo de Carlos y Liliana, sólo se admitían "‘las casadas’, es decir, las que tenían un amante fijo y responsable" (p. 72). Desde el principio Liliana había declarado que no quería "nada de *cocotas*" (p. 71), una manera de mostrar su respeto hacia las leyes de la sociedad. El mundo de los "Intransigentes" no es anárquico. A pesar de que se encuentra fuera de la existencia común, es un mundo que tiene su propio orden y que de alguna manera se acopla a los valores de la burguesía, pero en un ambiente más bonito, más libre y más acogedor. Es evidente que *Del amor, del dolor y del vicio* es esencialmente un libro de pasatiempo. A pesar de que comparte algunos rasgos con novelas como *À rebours*, *De sobremesa* o *Ídolos rotos*, no presenta el mundo del artista como irreconciliable con el mundo común. Hay en ella elementos de la novela finisecular, pero son meros adornos que no están necesariamente vinculados al *état d'âme* de los héroes. Tampoco es expresión sincera del mundo nuevo que entreveía Rodó, después de la deca-

⁴⁵ S. MENTON, *op. cit.*, pp. 105 ss.

⁴⁶ Acerca de la expansión de la economía en las sociedades latinoamericanas en la segunda mitad del siglo XIX, que tuvo como consecuencia un crecimiento de la población y un enriquecimiento de algunos sectores, especialmente en la región del Río de la Plata, cf. CELSO FURTADO, *La economía latinoamericana desde la conquista ibérica hasta la revolución cubana*, México, 1971, pp. 50-55, 62 s., *passim*. Conviene añadir que Gómez Carrillo no solamente escribió para el lector latinoamericano (o sea para aquella parte de la población que sabía leer y que coincidía casi exclusivamente con las clases dirigentes, antiguas y nuevas, que, cada vez más, vivían en los grandes conglomerados urbanos), sino también para el lector español. Con igual empeño trabajó, por ejemplo, para periódicos argentinos y madrileños.

dencia del naturalismo, un mundo “de sensaciones, de imágenes, de afectos, que tiene la grandeza ignota y rara de aquel que ceta el mar en la profundidad de sus abismos”⁴⁷. Más bien se vale de ciertas constelaciones de este mundo, despojándolas de su significado. Con *Del amor, del dolor y del vicio* nace la trivialización de la novela modernista⁴⁸.

Al llegar a esta fase del análisis, será útil, para precisar más el carácter de lo trivial, una confrontación de la obra de Gómez Carrillo con otra que presenta correspondencias evidentes en el nivel de contenido. Se trata de *En ménage* de J. K. HUYSMANS, una novela naturalista publicada en 1881, que el escritor guatemalteco obviamente conocía⁴⁹. Como *Del amor, del dolor y del vicio*, la obra del francés relata la historia de la separación de dos personajes, un hombre y una mujer. También aquí, la ruptura sobreviene a consecuencia de la infidelidad de la mujer querida. Como la novela de Gómez Carrillo, *En ménage* termina con la reconciliación conseguida a través del amigo más íntimo del protagonista. En ambas novelas, la acción transcurre en un ambiente de artistas; ciertas reacciones de Carlos de Lloreda con respecto a Liliana son las mismas que tiene André Jayant —personaje principal de Huysmans— frente a su esposa Berthe. Se nota, en la novela francesa el mismo paralelismo sentimental, tan significativo para *Del amor, del dolor y del vicio*, entre dos amigos de gustos y opiniones parecidos. Mientras André vive una existencia de soltero voluntario, por el desprecio de su esposa, Cyprien Tibaille, misógino “intransigente” y compañero un tanto bohemio de André, comienza a tener relaciones con una mujer. Al final de las dos novelas se entrevé una felicidad precaria, que amenaza derrumbarse a cada momento⁵⁰.

⁴⁷ JOSÉ ENRIQUE RODÓ, “La novela nueva”, en *Obras completas*, Montevideo, 1956, pp. 21-43; la cita, p. 35.

⁴⁸ El novelista *par excellence* de esta corriente del modernismo es el colombiano JOSÉ MA. VARGAS VILA, cuya novela *Ibis* (1900) es la primera en una larga serie de obras parecidas.

⁴⁹ J. K. HUYSMANS, *En ménage*, en *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, 1928. Hay indicios de que Gómez Carrillo, que en los primeros años de su vida en París leyó casi toda la literatura francesa coetánea, fue un buen conocedor de la obra de J. K. Huysmans. En el cuento *Psicopatía* se menciona a Durtal, el héroe de las novelas tardías de Huysmans (*Almas y cerebros*, pp. 40-42). En el esbozo *Una visita a J. K. Huysmans*, Gómez Carrillo muestra que conoce hasta la novela *À vau-l'eau* (*ibid.*, p. 139). Remito además a “Los brevariarios de la decadencia”, *Primeros estudios cosmopolitas*, pp. 259-270.

⁵⁰ El carácter inestable de la felicidad conseguida se muestra claramente en el capítulo final de la novela de Huysmans; cf. la charla de André y Cyprien, pp. 380-386. En *Del amor, del dolor y del vicio*, no existe un párrafo que resuma las experiencias hechas por los personajes principales (a menos que se considere como tal la entrevista Carlos-Robert, pp. 184 s). Sin embargo, resulta evidente que tanto la reconciliación entre Carlos y Liliana como el casamiento de Robert y Margot no permiten esperar, por el carácter de los personajes, una felicidad duradera.

Sin embargo, a pesar de estas similitudes de contenido, conviene señalar las diferencias. En la novela *En ménage* no se atribuye mucha importancia a la acción. Huysmans, siguiendo la tradición de la *Éducation sentimentale* de Flaubert, reduce el papel de la trama novelesca a proporciones mínimas y pone el acento en la descripción de los diferentes estados de alma de los personajes⁵¹. El ambiente de la pequeña burguesía es el que influye constantemente en la vida de los artistas. Se trata de una obra profundamente pesimista, que relata, en esencia, cómo un escritor y un pintor, en lucha continua con su mundo mezquino, renuncian finalmente a todos los anhelos de talento y se dejan arrastrar por este mismo mundo que detestan, llevados por un fuerte deseo de quietud y de bienestar modestos. El signo exterior de este dejarse llevar es la reconciliación de André con su esposa Berthe, la misma Berthe que lo engañó con un joven fatuo, que representa a la odiada burguesía. Otro signo es la vida *en ménage* de Cyprien con Mélie. Es la novela del lento fracaso del artista, cuya existencia ya no presenta las características del mundo alegre de bohemia según la tradición de Murger.

Lo contrario se observa en la obra de Gómez Carrillo. El elemento principal de *Del amor, del dolor y del vicio* está en el desarrollo de la acción bajo los auspicios de la "lujuria"⁵², que matiza todos los demás elementos de la novela. El ambiente de "lujuria" enfoca directamente al público, y éste determina la obra. Con mayor claridad se ve la diferencia entre *En ménage* y *Del amor, del dolor y del vicio* si cotejamos las escenas sensuales de ambas novelas. Mientras para Huysmans estas escenas no representan un fin en sí, sino una posibilidad de penetrar en la psicología de los personajes y la naturaleza de las condiciones de su vida y de la época, para Gómez Carrillo la escena tiene un fin en sí misma. Quiere satisfacer la curiosidad de sus lectores. En la escena que sigue al relato del festín, Gómez Carrillo alude al antiguo mito de Hércules y Onfalia. Es una escena de contenido difícil y apenas compatible con el sistema de valores del lector de aquella época. Al mostrar a Carlos, como una "camarera", desnudando a Liliana, lo hace con la intención de proporcionar al lector el mismo "gusto voluptuoso" (p. 50) del protagonista. La alusión a Hércules y Onfalia tiene la función de disfrazar un poco la escena escabrosa y hacer posible la lectura. La alusión mitológica da como una aura de nobleza a una situación que, en otras circunstancias, se hubiera hallado en

⁵¹ Una reducción completa de la acción se observa en la pequeña novela, antes mencionada, *A vau-l'eau* de HUYSMANS, que se publicó en 1882; cf. M. KRUSE, "*À vau-l'eau* von Huysmans. Die Analyse eines *État d'âme*", en *Interpretation und Vergleich*, ed. por E. Leube y L. Schrader, Berlin, 1972, pp. 166-183, especialmente pp. 167 s.

⁵² Gómez Carrillo alude a este concepto con cierta insistencia, cf. pp. 157, 179, 183.

zona prohibida (y sin duda para muchos lo estaba a pesar de todas las precauciones que había tomado el autor)⁵³. Aquí, lo mismo que en otros momentos de su obra, se observa cómo Gómez Carrillo trata de conciliar los gustos del lector con las tradicionales restricciones que le imponían los valores morales de su público burgués. Mientras Huysmans ataca su época con el objeto de crearse, al modo de Flaubert o de Zola, un nuevo círculo de lectores, Gómez Carrillo acepta plenamente las exigencias de la sociedad de su época; conoce sus gustos y los aprovecha. Al combinar elementos de la bohemia con otros de la literatura de fin de siglo, logra, además, darle a su novela un aspecto de modernismo tan importante para las nuevas capas sociales. Se puede decir que *Del amor, del dolor y del vicio* es una “novela de consumo”⁵⁴, destinada a satisfacer, más que las inquietudes literarias de su autor, las esperanzas que con respecto a ella abriga el público. Es precisamente esta diferencia la que marca, de manera más clara, el carácter de lo trivial.

Gómez Carrillo no quería imponer un modo nuevo al género literario de la novela. Para él, el naturalismo había prestado ya su contribución a la historia de la literatura, y no se interesaba mucho por el aspecto emancipador del modernismo. Se contentaba con el papel —uno entre los muchos que desempeñaba— de vulgarizador de la “novela nueva”, que manejaba con maestría innegable. No fue solamente el gran virtuoso de la prosa; también sabía manejar hábilmente las formas literarias que escogía. Si bien es cierto que no se distinguió en la “gran literatura”, supo tener éxito en la de pasatiempo y de recreo. Sus novelas, pues, no son más que otro aspecto de sus numerosas crónicas y relatos de viaje. Con Gómez Carrillo, el modernismo se une definitivamente a la gran corriente de la literatura de entretenimiento.

KLAUS MEYER-MINNE MANN

Universität Hamburg.

⁵³ Excepto la situación idéntica —Hércules a los pies de Onfalia y Carlos a los pies de Liliana—, no hay ninguna relación significativa entre el mito y la escena de la novela. E. MEJÍA SÁNCHEZ, “Hércules y Onfalia, motivo modernista”, *CLI(9)*, pp. 41-54, que examina la fortuna de este mito en el modernismo, comprueba que hacia 1898, año en que se publicó *Del amor...*, el motivo había perdido su significado de símbolo para el poeta modernista, tal como lo interpretó Darío en el poema “A un poeta”, incluido en la edición guatemalteca de *Azul* (1890). El uso que hace Gómez Carrillo del mito es otra señal de la trivialización de los elementos modernistas que se manifiesta en la novela. Mejía Sánchez, dicho sea de paso, no recogió este ejemplo de su trabajo.

⁵⁴ El romanista H. J. NEUSCHÄFER propone este término en su estudio “Mit Rücksicht auf das Publikum... Probleme der Kommunikation und Herstellung von Konsens in der Unterhaltungsliteratur, dargestellt am Beispiel der *Kameliendame*”, en *Poetica*, 4 (1971), pp. 478-514. En este trabajo Neuschäfer trata de precisar el concepto de literatura trivial mediante un modelo de comunicación que tiene por objeto describir la relación “autor-obra-público” desde el punto de vista de la idea que el lector asocia con la obra.