

DEL CLICHE AL KITSCH  
(Relectura de algunos textos de Gómez Carrillo)

María Luisa Bastos  
*City University of New York*

Uno se pregunta si la moda es  
nuestro único gusto.

E. y J. de Goncourt

podemos decir sin temor que la  
diosa de la belleza en arte es la  
diosa del kitsch.

Hermann Broch

1. Hoy nadie lee a Enrique Gómez Carrillo (Guatemala 1873- París 1927), aunque su nombre y unos pocos fragmentos de su obra -casi siempre los mismos textos- se incluyen en antologías, generalmente acompañados de valoraciones como "modelo de prosista", "maestro en el arte de trabajar la prosa" y otras equivalentes. Lo cierto es que, hoy, Gómez Carrillo es una figura secundaria -una de esas figuras secundarias que en su tiempo estaban siempre en el centro del tablado- : precisamente por ser un escritor secundario maneja ejemplarmente, en estado puro, muchos de los clichés<sup>1</sup> modernistas. Sus textos muestran cómo la reiteración de esos clichés los torna inanes, llevándolos de la categoría de hallazgos expresivos, de ser "presentimientos de la realidad" -para usar la expresión de Hermann Broch<sup>2</sup> - a la falsificación que es el

1 La palabra *cliché* se usa en español en su connotación metafórica por lo menos desde principios de siglo. Darío, en 1907, emplea *clisé* ("Dilucidaciones", prólogo de *El Canto errante. Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 693 y p. 695). Julio Casares habla de *clichés* en 1910 (Casares 1916, p. 297 y p. 300). Sin embargo, hubo que esperar el Suplemento de la edición de 1970 del *Diccionario de la Real Academia Española* para que se reconociera oficialmente el significado de *clisé* o *cliché* como 'lugar común, idea o expresión demasiado repetida o formularia'.

2 Broch 1966, p. 320. Este artículo está traducido al inglés e incluido en la antología de Gillo Dorfles, *Kitsch* (New York, Universe Books, 1970), traducida del italiano y de la que hay también versión francesa.

kitsch. Octavio Paz (1969, pp. 18-19) ha visto con acierto que el entusiasmo de los modernistas por lo contemporáneo revelaba una suerte de fe ingenua en las excelencias de la actualidad. Ese entusiasmo, unido y debido al hecho de que la actualidad se daba fuera de los países hispánicos: en París, Londres, Nueva York -o en lugares más lejanos, redescubiertos por la literatura, la arqueología o las marinas mercantes (Grecia, Japón, Tierra Santa)-, provocó y estimuló el interés por conocer y difundir esa actualidad. Para ello, se encontró un vehículo: la crónica, que la mayoría de los modernistas practicó desde experiencias y con intenciones diferentes. Gómez Carrillo fue durante más de treinta años uno de los informantes más conocidos y leídos en el mundo hispánico (cf. Díaz Plaja 1966, M. Henríquez Ureña 1954, Kronik 1967, Molloy 1972<sup>3</sup>). La crónica -reiterémoslo- fue medio favorito de los modernistas; pero el escritor guatemalteco estaba especialmente dotado para el género. Aunque también escribió cuentos, novelas,<sup>4</sup> y hasta intentó pasajeramente el poema en prosa, Gómez Carrillo estaba sobre todo equipado para la literatura de divulgación. Su adhesión absoluta a lo contemporáneo, su esnobismo literario, su amor a París hicieron de él un testigo y un difusor incansable de tópicos significativos para su tiempo. Claro que como era mucho más frívolo que casi todos -o todos- los escritores que fueron sus contemporáneos, sólo consignó el *Zeitgeist* artístico o cultural en la medida en que fuera indetectable con la moda.

El caso de Gómez Carrillo no es único ni es desdeñable. Como el de todos los temperamentos a la vez superficiales y sensibles, su testimonio se apoya siempre en lo prestigioso. Y aunque el prestigio diste de ser pauta infalible de intuiciones valederas, provee sin fallar -esquematisados, simplificados, ergo claramente discernibles- lugares comunes que reflejan las preocupaciones de su tiempo. Hoy tenemos la perspectiva adecuada para leer las crónicas de Gómez Carrillo como bocetos o diagramas de muchas expresiones tópicas de su época. El estereotipo de la mujer como "eterno femenino", enigmático, contradictorio,

3 Todos estos trabajos traen bibliografías de Gómez Carrillo.

4 Klaus Meyer-Minnemann (1973) ha estudiado con detalle una de las novelas de Gómez Carrillo: *Del amor, del dolor y del vicio*. El profesor alemán, además de situar cuidadosamente el libro en su contexto histórico-literario, ve en él la "fuerte inclinación hacia lo trivial". Pero sus propias convicciones sobre el género resultan sorprendentes: "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".

atractivo como objeto de lujo, peligroso como incitador de placeres; el siglo XVIII como paradigma de elegancia y refinamiento, aparecen en los contextos más diversos y aun inesperados. A esos clichés hay que agregar otros no menos significativos -paradójicamente significativos-: la aristocracia como única medida de excelencia; la bohemia como ideal de vida.

Pese a proclamar los méritos del método impresionista, Gómez Carrillo no recurría a sus impresiones sino a las de autores consagrados: los hermanos Goncourt, Théophile Gautier, Mallarmé, Remy de Gourmont, Anatole France, entre muchos otros<sup>5</sup>. Por eso, también, es interesante leer los textos de Gómez Carrillo como muestrarios de muchos de los tópicos que el Modernismo adaptó y adoptó de la literatura francesa del siglo XIX, sobre todo del Romanticismo y el Simbolismo. Esos tópicos condicionaron su visión del mundo y cuajaron en una escritura en que aparecen reducidas a una sola dimensión -preparadas para el consumo masivo- las intuiciones con que los modernistas de talento pusieron al día la literatura de lengua española. Parece más adecuado, entonces, no presentar a Gómez Carrillo como modelo de prosista sino en cuanto difusor de clichés modernistas.

Dos visiones -o dos versiones- de la moda inspirada por el prerrafaelismo enmarcan una producción ininterrumpida en la que Gómez Carrillo insertó, reiteró, reelaboró sus clichés favoritos. Las muchachas que en 1891 el joven de escasos dieciocho años admiró, recién llegado de su nativa y provinciana Guatemala, en las calles y en las grandes tiendas de París, "se vestían y se peinaban como la Primavera"<sup>6</sup>:

una cabecita de madona con *bandeaux* que les cubrían las orejas, con ojeras muy azules en un rostro muy pálido, con una sonrisa ingenua y pálida. ¡Y los trajes, Dios mío, aquellas largas túnicas floreadas, que ceñían el pecho y luego caían, flotantes, hasta los pies! ...<sup>7</sup>

---

5 "Gómez Carrillo no oficia de crítico. [...] se abstiene de fallar si las obras que presenta están de acuerdo o no con las supremas leyes del arte y de la belleza". (Pérez-Petit 1943, p. 421).

"[...] era partidario del Modernismo y uno de sus defensores habituales. Pero, a lo largo de su colaboración en el *Mercur*e raramente explica de un modo directo sus propios puntos de vista y sus preferencias literarias." (Samurovic Pavlovic 1967, p. 74) V. también Kronik 1967, pp. 53-54.

6 Enrique Gómez Carrillo, *Obras completas* XVI (Madrid: Mundo Latino, 1919), 132.

7 *Ibid.*

El escritor se mantiene fiel a la pauta de belleza difundida por el prerrafaelismo, pero advierte el gesto y la actitud cambiantes -cambiados- hacia 1920:

su cabellera, que parece una madeja de oro claro y vaporoso, envuelve su cara en un nimbo igual al que los primitivos ponen alrededor de las cabezas de las madonas. [...] Sus grandes, sus inmensos ojos claros, infantiles, color de turquesa, miran siempre con aire de asombro [...] su naricilla palpita con movimientos felinos, como si sintiera aromas embriagadores. Su boca, por fin, su extraordinaria boca, que, según dicen, es célebre en los Estados Unidos; su boca en forma de corazón, muy pintada, muy risueña, dijérase la de una muñeca, de esas que los ingleses llaman *Kiss me* <sup>8</sup>.

En estas páginas ofreceré una lectura -una relectura- de un repertorio mínimo de la utilería heterogénea y contradictoria cara a los modernistas tal como la empleó Gómez Carrillo.

2. Curiosamente, los atributos de actrices y *vedettes* populares, cuyo encanto no tenía nada de vulgar, pero tampoco de aristocrático, las convierten en marquesas del siglo XVIII. Ejemplos notables de un elaborado procedimiento retórico que unifica a los tipos femeninos más diversos se encuentran en el *Libro de las mujeres*<sup>9</sup>, donde Gómez Carrillo recopiló crónicas sobre actrices y bailarinas; sobre estereotipos como "Las mujeres de Londres" y "Las parisienses"; sobre tipos predilectos por los pintores de moda: Willette, Helleu, Bac, Steinlein; sobre la psicología de la moda y asuntos similares. Es significativo el comienzo de la crónica dedicada a la bailarina la Argentinita:

¿La Argentinita? ... ¿Por qué? Yo preferiría oír la llamar *La Marquesita*, como la heroína delicada y caprichosa del pobre Louis Talon que murió una tarde de otoño cual una flor fatigada de su propia fragancia. Todo en ella, en efecto, es fino; todo es raro; todo es aristocrático<sup>10</sup>.

---

8 Gómez Carrillo, *Op. cit.*, XXII (1921), 163.

9 Dos de los volúmenes de las *Obras Completas* de Gómez Carrillo están reservados a crónicas sobre figuras femeninas: el I (1919) y el XXII (1921), cuyo título especifica *El 2º libro de las mujeres*.

10 Gómez Carrillo, *Op. cit.* Subrayado del autor

Luego de preguntarse qué vincula a la bailarina con “las vulgaridades profesionales que se retuercen en los salones madrileños” concluye: “es una marquesita del tiempo de Carlos IV, enamorada de los ritmos del pueblo y de los trajes del pueblo”<sup>11</sup>. Un procedimiento similar de trasposición se advierte en la crónica titulada “¡Raquel la innumerable!”, donde se presenta a la cupletista Raquel Meller, uno de los numerosos amores y una de las tres mujeres legítimas de Gómez Carrillo:

Hela aquí, andando a pasos cortos, algo inclinada hacia la izquierda, demasiado frágil para su “toilette” de muñeca Pompadour... Viene de Versailles y trae una historieta escabrosa que oyó contar a Tallemant des Réaux en un círculo de damas descotadas. Su voz de cristal sonríe, irónica, y sus ojos tienen guiños de marquesita recién salida del convento<sup>12</sup>.

El texto dedicado a describir las danzas de *Las Geishas*, *troupe* de bailarinas japonesas, ofrece una trasposición todavía más audaz:

Bailando la danza sagrada que ahora ejecutan sin mover los talles, sin estremecerse casi, con inclinaciones sísmicas de cabeza y cadencias ponderadas de brazos, con sonrisas que llevan el compás, con altiveces aristocráticas, con suavidades sin molicie, me hacen pensar en marquesitas del siglo XVIII que por capricho se hubiesen vestido con trajes nipones. Porque en esta danza del Extremo Oriente, hay algo de las pавanas y de las gavotas de Trianon. Es la propia elegancia rebuscada. Los remilgos, y los medios pudores, y los ligeros libertinajes de gesto son idénticos. Marquesitas venidas de muy lejos en cajas de laca color de rosa; marquesitas pedidas por la reina loca para alegrar sus fiestas íntimas y para avivar los sentidos agonizantes del príncipe; marquesitas de cera y de seda, nacidas en un invernadero y criadas entre algodón; frágiles marquesitas con almas de pájaro, con labios de esfinge, con ojos felinos, eso son...

¡Bailad, marquesitas! <sup>13</sup>

---

11 Ibid.

12 *Id.*, 53-54. Los anacronismos —Tallemant des Réaux, memorialista del siglo XVII (1619-1692); la Pompadour, cortesana del siglo XVIII (1721-1764)— se justifican porque caen bajo el común denominador de personajes de *los siglos galantes*.

13 Gómez Carrillo, *Op. cit.*, 53-54.

Cabe comentar de paso que la figura femenina de Gómez Carrillo es siempre bohemia o *demi-mondaine*: la discreción *burguesa* está ausente de toda su obra. Y la marquesa del siglo XVIII, prototipo de cortesana, es símbolo especialmente apto para la mujer altanera y llena de gracia o picardía. Por eso el apelativo marquesa permite denominar personajes tan diversos en las reiteraciones del cliché. Pero la insistencia mecaniza el tropo, invalida el efecto de estilo y reduce la escritura a literalidad pura, la cual -pasado el auge de las marquesas de Watteau- resulta mera exageración cómica, como ocurre en el texto recién transcrito<sup>14</sup>. Porque Gómez Carrillo se aferra a los clichés de moda, se produce en sus textos una trasmutación equivalente a la que Barthes describe como propia de los mitos contemporáneos: “una permutación paradójica de las operaciones de lectura, una regresión del sentido a la forma, del signo lingüístico al significante mítico” (Barthes 1957, p. 225)<sup>15</sup>. Así, el tránsito diríase violento de la escritura de Gómez Carrillo del gran éxito al olvido podría explicarse porque la forma -el significante mítico: las marquesas- “no suprime el sentido, se limita a empobrecerlo” (Barthes, loc. cit.). El apogeo se mantiene mientras se manipulan elementos en boga; cuando una nueva moda desplaza a la vigente, ésta pasa a ser anacronismo que *debe descartarse*, y de hecho es descartado<sup>16</sup>. A la vez, el olvido mismo subraya la condición de escritos *primordialmente* determinados por la moda. Las marquesitas de Gómez Carrillo tienen la chatura del molde por ser como estampas de propaganda del prestigio del siglo XVIII galante, que en otros autores tenía no sólo profundidad sino dimensiones variadas.

- 
- 14 El prestigio del siglo XVIII como pauta de elegancia y refinamiento, reivindicado por los hermanos Goncourt cuya prosa ha servido de modelo evidente a Gómez Carrillo en sus textos más elaborados, le sugiere estas curiosas observaciones sobre el tango: “Más que de suburbios, por lo demás, el tango parece salir de algún hotel de Rambouillet del arte coreográfico: de tal modo su conjunto es un dechado de suaves *preciosités* y de elegantes complicaciones. [...] Viéndolo bien, sin prevenciones, uno se dice: -Este baile es un hermano de aquellas lánguidas pavanas y de aquellos ceremoniosos minués del siglo XVIII. Es un baile de corte. Op. cit., XIX (1921), pp. 177-178. Subrayados míos.
- 15 La traducción es mía. Son también aplicables las observaciones de Laurent Jenny (1972, p. 498): “Colocada fuera del tiempo y del espacio culturales en cuyo seno vivía, donde mantenía relaciones funcionales con su contexto, la significación se torna pura señal, símbolo de ese tiempo y ese espacio. El sistema de significación viviente que era se detiene y se torna simple significante: detención evocada por el término mismo de ‘cliché’. El cliché es, por así decirlo, una ‘instantánea’ de la significación”. (Traducción mía).
- 16 “Al principio, la moda es una marca de distinción; pero -a través de la aprobación, sin la cual no puede existir; a través de la competencia, que sigue inmediatamente a la aprobación [...] y a través de la ambición de rivalizar con los creadores de la moda- la distinción desaparece gradualmente y se torna lugar común” (König 1973, p. 123; traducción mía).

Es de rigor recordar, en este sentido, a la marquesa Eulalia de "Era un aire suave":

La marquesa Eulalia risas y desvíos  
daba a un tiempo mismo para dos rivales

[...]

Al oír las quejas de sus caballeros,  
ríe, ríe, ríe la divina Eulalia

[...]

Tiene azules ojos, es maligna y bella;  
cuando mira, vierte viva luz extraña<sup>17</sup>

Los versos de Darío entretejen otro cliché que las crónicas y aun las novelas de Gómez Carrillo reiteran: el de las contradicciones femeninas (la *divina* Eulalia es *maligna* y *bella*; sus ojos vierten viva *luz extraña*). Gómez Carrillo usa esos clichés para defender a la actriz francesa Réjane, acusada por los tradicionalistas de falta de flexibilidad interpretativa:

Todo, en la *divina* artista, al encarnar la pasión moderna, nerviosa, enfermiza, vibra, sufre, se exalta. Encarnando el alma de la parisiense de nuestra época, de la nerviosa, de la *endiablada muñeca* del siglo XX, de la que, entre los encajes de sus corpiños, esconde un complicado mecanismo de alma humana, es más variada, más infinita, más multiforme que sus compañeras, las clásicas damas de la Comedia Francesa.<sup>18</sup>

Además de las contradicciones "modernas", el texto expone otros clichés: el de la artificialidad -resumida en el apelativo *muñeca*-, agregado a la dariana creencia en la posibilidad suprema del arte. Réjane es *divina*, pero encarna a la perfección a la *endiablada* muñeca del siglo XX. O *porque* es divina puede encarnarla. Habría innumerables ejemplos de los mismos clichés. Veamos uno, especialmente significativo, de la crónica titulada "La bacante que baila", donde después de describir detalladamente la danza de Isadora Duncan con acopio de transcripciones de textos de Mallarmé

17 Rubén Darío. *Poesías completas* (Madrid: Aguilar, 1968), pp. 549-550.

18 Gómez Carrillo, *Op. cit.*, 92. Subrayados míos. En otras palabras, Réjane corporizaba la suma del atractivo femenino de moda a principios de siglo: "Peinada con una ciencia impecable, calzada con un arte admirable y vestida con un refinamiento increíble parece una muñeca nerviosa hecha para ondular entre rumores de sedas y nubes de aromas". "La mujer y la moda", en *Op. cit.*, p. 22.

sobre el ballet-, Gómez Carrillo hace un *mea culpa* por haberse avergonzado al pasear por las calles de Roma con la extravagante Isadora: “siento el deseo de acercarme y de arrodillarme ante la *divina* mujer, pidiéndola perdón por haberme sentido avergonzado del honor inmerecido de acompañarla”<sup>19</sup>. Otro texto utiliza el cliché *divina* para confirmar que el arte de las bellas bailadoras españolas coincide con las *espanolades* de Gautier, Alejandro Dumas, Mérimée, Barrès, Víctor Hugo; y así:

De vez en cuando una española, muy bella, muy esbelta, de carne y hueso, de carne de rosas-té y de huesos que parecen elásticos, bailadora por lo regular, aparece en los conciertos de París, de Londres, de Nueva York o de Petrogrado, y confirma (Otero o Guerrero), con el testimonio palpitante de su belleza morena, la leyenda de los poetas.

Las mujeres de otros países también son *divinas*. Pero no lo son del mismo modo.<sup>20</sup>

Octavio Paz (1969, p. 21) ha observado que los modernistas poblaron sus escritos de “objetos raros”<sup>21</sup>. Creo que se pueden incluir en la utilería de *objetos* raros estas mujeres: marquesas, muñecas, divinas. Sobre todo si tenemos en cuenta que -pasado el Modernismo- las palabras que las designaban fueron desechadas del vocabulario literario. Las marquesas se desvanecieron del todo: no encontraron acogida en el habla coloquial, que prefiere *reinas* y *princesas*, de tradición mítica más consolidada que la fama pasajera de las cortesanas del siglo XVIII. Que yo sepa, *muñeca* tiene como acepción figurada principal la de ‘niña muy bonita’, aún no registrada por el Diccionario académico, ni por María Moliner, quien da como sentido figurado de muñeca una mera *mise au point* moralista del apelativo modernista: ‘Mujer, generalmente joven y linda, con poco juicio o valor moral’. En cuanto a *divino* y *divina* epítetos darianos por excelencia-, nuevos en español en la connotación modernista, también

---

19 *Op. cit.* p. 19.

20 *Op. cit.*, p. 169. Subrayado mío.

21 Cf: “El modernismo es una pasión abstracta, aunque sus poetas se recrean en la acumulación de toda suerte de objetos raros”



descendieron del estrato literario para penetrar firmemente en el vocabulario popular<sup>22</sup>.

Otros textos ejemplifican aun más claramente la adhesión de Gómez Carrillo a la moda *de las palabras*. En 1846, el neologismo francés *chic* -del que los críticos de arte abusaban para designar una habilidad que prescindía del estudio riguroso de modelos- irritaba a Baudelaire:

el *chic*, palabra horrible y extravagante, cuya ortografía incluso ignoro, pero que me veo obligado a emplear porque está consagrado por los artistas para expresar una monstruosidad moderna<sup>23</sup>.

Para fines de siglo, la palabra "horrible y extravagante" se había impuesto, y de sus varias connotaciones en francés el español retuvo la de elegancia privativa de las clases altas, o comparable a la de los personajes del gran mundo<sup>24</sup>. *Chic* es vocablo muy frecuente en los textos de Gómez Carrillo, en general para caracterizar -para aprobar- combinaciones del vestuario femenino y, también, como alarde mundano. Pero hay algo más: Gómez Carrillo no deja de intuir la fuerza expresiva de lo coloquial y se permite *extender* irónicamente el significado de la palabra para referirse a los ocios de los pasajeros de un trasatlántico en viaje a Buenos Aires, entre los que se encuentra él mismo:

---

22 La edición de 1970 del Diccionario de la Real Academia Española registra como sentido figurado de *divino* 'Muy excelente, extraordinariamente primoroso'.

Puede ser interesante el testimonio de mi propia experiencia. Recuerdo la insistencia de las religiosas que -en la escuela primaria en Buenos Aires en la década de 1930- corregían el empleo que las alumnas hacíamos de *divino*, aplicándolo sin duda a toda clase de trivialidades, tal como lo hacían incesantemente nuestras madres y nuestras tías. En una suerte de inútil contrapunto, las monjas reiteraban con celo lingüístico-teológico: "Divino es sólo Dios; ni la Virgen María es divina". Sin embargo, es indudable que el modernismo expandió, reactivándola, una connotación que existía en el idioma. Con el característico tono admonitorio de los diccionarios de nuestra lengua, el Diccionario de Autoridades dictamina: "Por extensión *impropia*, significa *comúnmente* todo aquello que es tan excelente, y contiene una perfección tan peregrina, que parece exceder el ingenio y habilidad de los hombres: como coplas divinas, ingenio divino, hombre divino, por haber hablado o escrito elevadísimo". (Subrayados míos).

23 Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (París: Louis Conard, Libraire-Editeur, 1923), p. 160. Para justificar su ignorancia de la ortografía del vocablo, en nota aclara Baudelaire: "Honoré de Balzac ha escrito en alguna parte *le chique*" (Traducciones mías).

24 El Diccionario académico no registra la palabra, que figura en la *Enciclopedia del idioma* de Martín Alonso y en el *Diccionario de uso del español* de María Moliner.

El día lo pasamos ocupados en lánguidas soñaciones, o en las charlas que, por no ser tan filosóficas cual las del famoso viaje que Ferrero relata en su admirable libro titulado *Entre dos mundos*, carecen de interés. Desde por la mañana hasta por la tarde, hay para cada hora, un empleo *chic*, muy *chic*<sup>25</sup>

Buenos Aires entusiasma a Gómez Carrillo: a pesar de ser una ciudad moderna, tiene la bella incomodidad de lo antiguo; el sello de París se advierte en sus mujeres. El cronista, a quien el gobierno confirió la ciudadanía argentina y la prebenda de un puesto diplomático, visita casas de familias distinguidas y asiste a los espectáculos del teatro Colón. Cuando va a representaciones locales -el Colón recibía los mejores cantantes extranjeros-, Gómez Carrillo observa que los actores teatrales argentinos carecen de talento imitativo:

y tanto me sorprendió esto al principio, que me pregunté más de una vez si no había en el tipo del criollo *chic*, del señorito que juega en los clubes de la calle Florida, que monta a caballo en Palermo y que va a los palcos del Colón algo [...] que resultase imposible de imitarse <sup>26</sup>.

3. La eficacia de la mordacidad de Gómez Carrillo es notable en un texto sorprendente -premonitorio en más de un sentido- de *La Grecia eterna*:

[...] hay un *leit motif* que da a las vitrinas atenienses un aire fraternal. Es el *bibelot* marmóreo, el juguete antiguo, el *moulage* clásico, la nota de arte.

Lo primero que se ve, en efecto, es el Hermes de Praxiteles. Hermes de mármol y de similmármol, Hermes de barro cocido, Hermes de porcelana blanca, Hermes de modesto yeso... Sin Hermes no hay escaparate posible. Entre los cuellos ingleses y los sombreros parisenses, el Hermes se yergue, impenetrable y blanco. Hay Hermes de bolsillo, Hermes de alfiler, Hermes para colgarse en la cadena del reloj...

Hay Hermes gigantescos, mucho más grandes que el original,

---

25 Gómez Carrillo, *Op. cit.* XIX (1921), 15. Subrayados del autor.

26 *Op. cit.*, 135. Subrayado del autor.

hechos para seducir a los yankees que sueñan siempre en llevarse algo colosal con objeto de amueblar sus palacios o de ornar sus jardines. Hay Hermes de vidriera de sastre, que parecen, en las tardes húmedas y friolentas, deseosos de ponerse los abrigos que los rodean y los pantalones que yacen bajo sus plantas. Hay Hermes de anticuario, con todas sus mutilaciones, y Hermes de marmolista, sabiamente reconstituidos. Pero el Hermes que yo prefiero, a causa de su desgracia, es uno que sirve a mi vecino, el ortopedista, para hacer ver la aplicación de sus germánicos productos. Este Hermes lleva una cintura herniaria, una media para las várices, una venda de goma, unos lentes isométricos y un pie articulado de madera y aluminio<sup>27</sup>.

El párrafo en que se describen otras formas de 'utilización de los motivos antiguos' termina con esta síntesis: "todo lo que encarna el alma divina de la antigua Atenas, se hace bibelot, se hace rótulo, se hace mueble"<sup>28</sup>. Estas observaciones de hace setenta años muestran cómo el kitsch era ya *conditio sine qua non* de la industria turística. Es curioso que el autor advirtiera la calidad caricaturesca de los Hermes de pacotilla de las vitrinas atenienses pero no tuviera conciencia de que los insistentes clichés de su prosa y de la de sus contemporáneos convertían a sus textos en escaparates comparables a los de Atenas. En este punto es justo aclarar que hay descripciones de Gómez Carrillo logradas con afectación mínima, que hasta prescinden de esa afectación sublimada que es la ironía<sup>29</sup>. Pero también ocurre -y diría que esto es mucho más frecuente- que se deje llevar por el más alambicado preciosismo, como intoxicado por las combinaciones y acumulaciones retóricas. Para describir la desolada costa austral del balneario argentino de Mar del Plata, no se puede echar mano de viejas civilizaciones, libros prestigiosos o pobladores exóticos. Queda,

---

27 *Op. cit.*, XV (s/f), 42. Pedro Henríquez Ureña se refirió a *La Grecia eterna* en una nota de 1908. Cf. P. Henríquez Ureña 1960, pp. 159-162.

28 Gómez Carrillo, *Op. cit.*, p. 42.

29 Véase esta descripción de Jericó: "Si no fuera porque de trecho en trecho una mata del tragico espino con cuyas curvas ramas se trenzó la corona de Jesús viene a recordarnos que nos hallamos en el suelo bíblico, nos creeríamos, realmente, en una comarca tropical. Las habitaciones mismas no tienen ningún parecido con los cubos pardos que hemos visto en las demás aldeas de la Palestina. Más que chozas judías, parecen cabañas indias, iguales a las de muy remotos rincones. Los techos están hechos de caña y cubiertos de lodo. En los umbrales los chiquillos de bronce obscuro, muy obscuro, se dejan devorar por las moscas sin hacer el menor movimiento." *Op. cit.*, II (1919), 248.

pues, como recurso el de compilar una *Suma* de clichés, cuya base referencial es el Atlántico visto desde la playa “La Perla”, pero que resulta en una suerte de *shifter* hipertrofiado, aplicable a todos los mares y a ninguno:

Por la mañana, cuando el sol acaricia de soslayo, dijérase que la pureza del agua ha sido enturbiada por algunas gotas de ajeno. Es la hora verde, la hora glauca, la hora que sugiere visiones de pupilas felinas, la hora del piélago misterioso. Más tarde, cuando las nubes tamizan los rayos solares, la superficie se pone gris, de un gris sauriano de escamas, un gris manchado, rayado, oleaginoso. Es la hora turbia. En el reverberar del meridiano, la superficie inmensa truécase en una lápida de lapislázuli, con sus misteriosas venas de oro, con sus reflejos profundos de ultramar, con su nitidez palpitante que parece absorber todo el esplendor del cielo sin manchar. Es la hora azul, bella entre las demás, pero de una belleza abrumadora. Por las tardes, sobre el cobalto, corren regueros de amatistas que suavizan la implacable majestad del azul, preparando la *fêerie* del crepusculo. Es la hora malva. Luego, antes del incendio final del poniente, es un juego singular de irisaciones, de cambiantes, de combinaciones, en el cual se unen y se separan, y vuelven a unirse para volver a separarse, los matices más delicados, los tonos más etéreos, los más finos nácares. Al fin, es la llamarada que siembra de grandes rosas de fuego el agua pálida. Y entonces, ante los flecos blancos de la espuma que una mano caprichosa sacude sin descanso en la playa, pensamos, a nuestro pesar, en un divino Mantón de Manila agitado por un hada que, no acertando a darle la forma que desea, lo dobla y lo desdobla sin descanso, con gestos airados...<sup>30</sup>

Parece claro que este texto compendia, en su organización de clichés y juegos retóricos, los caminos que abrió y transitó la prosa modernista. A la vez, encerrado en sí mismo, sin resonancia, sin distancia, el compendio está repleto de la carga de anacronismo de una escritura cuya busca obsesiva del efecto, del *mot rare*<sup>31</sup>, la despoja de estilo, la anonimiza.

---

30 *Op. cit.*, XIX, 234-235.

31 [“Flaubert] persiguió el *mot juste*, que por cierto no excluye el lugar común y que degeneraría, después, en el vanidoso *mot rare* de los cenáculos sim-bolistas” (Borges 1966, p. 149).

Con todo, sería trivial enjuiciar desde nuestra época a la prosa modernista por haber caído en semejantes excesos: sería trivial porque no están exentos de una especie de fe en la acumulación verbal como exorcismo para conjurar el horror al vacío que Paz (1969, p. 21) señala como una de las obsesiones modernistas. Pero, por otra parte, inexorablemente, la acumulación verbal se transforma en academicismo y falsificación, los cuales, conjugados, desbordaron la literatura; por lo tanto, sus productos como los *Hermes de Atenas* no pertenecen al dominio artístico sino al reino del kitsch. Baste pensar no sólo en tantos textos delirantes o delicuescentes de seguidores de buena fe y sin talento. Recordemos asimismo las lecciones de literatura de manuales mimetizados con la superficie más precisndible del impresionismo más descartable. O los recitales en que la “Marcha triunfal” de Darío adquiría el ritmo de un corso carnavalesco. Y más aun: como sabemos, los “objetos” verbales modernistas se desprendieron del ámbito verbal y se degradaron a meras réplicas industrializadas de los clichés: *bibelots* seudoversallescos, tapas de bomboneras con cabezas de pierrots, paisajes pretendidamente exóticos estampados en loza pretendidamente irisada. Sin embargo, esa aglomeración heterogénea no es completamente marginal. No lo es porque los clichés puestos en circulación por el Modernismo, acumulados y prolíficos en el mundo del kitsch -como imitaciones verbales y como simulacros industriales-, fueron rescatados y reactivados, *volvieron a significar* en escrituras posteriores. Inscriptos en otros contextos -en obras como las de Silvina Ocampo o Manuel Puig, para sólo dar dos nombres- adquieren una nueva expresividad. Restaurados desde una distancia entre irónica y nostálgica en que se los despoja del contorno abigarrado <sup>32</sup>, pierden el preciosismo y la vacuidad de *mots rares* y, de nuevo permutados, se transforman en nuevos *mots justes*.

---

32 Dice Laurent Jenny (1972, p. 511), a propósito del uso del cliché en Raymond Roussel: “paradójicamente, al llevar a sus últimas consecuencias el ‘colmado’ [*trop plein*] de las escrituras, Roussel las entrega a la virginidad. El instrumento escritura, falseado hasta el extremo, se torna nuevamente justo. [Roussel] opera [...] una ‘catarsis’ de la escritura y hace vivir al lector una epopeya de la abolición del sentido”. (Traducción mía).

## REFERENCIAS

- R. Barthes, *Mythologies* Paris (Seuil) 1957
- J. L. Borges, *Discusión*, Buenos Aires (Emecé) 1966
- H. Broch, "Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'oeil", en *Création littéraire et connaissance*, trad. Albert Kohn, Paris (Gallimard) 1966.
- J. Casares., *Crítica profana*, Madrid (Imprenta Colonial) 1916
- G. Díaz Plaja, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid (Espasa-Calpe) 1966
- M. Henríquez Ureña, *Breve Historia del Modernismo*, México (FCE) 1954
- P. Henríquez Ureña, *Obra crítica de ...*, México (FCE) 1960
- L. Jenny, "Structure et fonctions du cliché", *Poétique* 12, 1972
- R. König, *A la Mode*, New York (The Seabury Press) 1973
- J. W. Kronik, "Enrique Gómez Carrillo, Francophile Propagandist", *Symposium XXI*, 1967
- K. Meyer-Minnemann, "Enrique Gómez Carrillo, *Del amor, del dolor y del vicio*. Anotaciones en torno a una novela del Modernismo hispanoamericano", *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXIII, 1, 1973, pp. 61-77
- S. Molloy, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, Paris (Presses Universitaires) 1972
- O. Paz, *Cuadrivio*, México (Joaquín Mortiz) 1969
- V. Pérez-Petit, *Los Modernistas*, Montevideo (Claudio García y Cía. Editores) 1943
- L. Samurovic Pavlovic, "'Enrique Gómez Carrillo, redactor de 'Lettres Espagnoles' en el *Mercure de France* (1903-1907)", *Revista Ibero-americana* XXXIII, Nº 63, enero-junio de 1967