

Enrique Gómez Carrillo y *El Cuento Nuevo*Pilar Bellido Navarro¹

Resumen. Este artículo presenta y contextualiza en primer lugar la colección de novela corta *El Cuento Nuevo* de la que hasta ahora solo se tenían referencias en catálogos generales. A continuación, se centra en determinar, desde un enfoque de sociología cultural, por qué una colección literaria de carácter comercial seleccionó para su lanzamiento a Enrique Gómez Carrillo y su relato *Mi primer amor*. El análisis del relato demuestra nuestra hipótesis: el canon literario decadentista de Gómez Carrillo facilita la descripción del deseo sexual femenino, pero distribuyendo el erotismo por los canales seguros de la moralidad burguesa. En la oposición que articula la problemática principal del modernismo y la modernidad, esto es, el impulso racionalista frente al impulso irracional de la intuición y el deseo, el mensaje de Gómez Carrillo se sitúa claramente del lado del racionalismo dominante alcanzando así el objetivo didáctico de las revistas literarias entre las que se incluye *El Cuento Nuevo*.

Palabras clave: Enrique Gómez Carrillo; *El Cuento Nuevo*; *Mi primer amor*; decadentismo; racionalismo.

[en] Enrique Gómez Carrillo and *El Cuento Nuevo*

Abstract. First of all, this article presents and contextualizes the collection of short novels *El Cuento Nuevo* of which, to date, we only had references in catalogues. Then it focuses on determining, from the approach of cultural sociology, why a literary collection with a commercial character would select, for its launching, Enrique Gómez Carrillo and his short story *Mi primer amor*. The analysis of the story our hypothesis: decadent literary canon of Gómez Carrillo facilitates the description of the feminine sexual desire, but spreading the eroticism through the safe channels of the bourgeois morality. With regards to the main quandary of modernism and modernity, this is to say the rationalist impulse versus the irrational impulse of intuition and desire, the message of Gómez Carrillo is clearly positioned on the side of the dominant rationalism, thus reaching the edifying educational aim of literary journals, including *El Cuento Nuevo*.

Keywords: Enrique Gómez Carrillo; *El Cuento Nuevo*; *Mi primer amor*; decadentism; rationalism.

Cómo citar: Bellido Navarro, P. (2019) Enrique Gómez Carrillo y *El Cuento Nuevo*, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 48, 127-141.

El jueves 21 de noviembre de 1918 vio la luz en Madrid el primer número de la revista semanal literaria *El Cuento Nuevo*. Con rigurosa periodicidad publicó hasta el 3 de julio de 1919 un total de 33 relatos completos de una extensión fija de 24 páginas con formato de 180 x 120 mm., impresas a una sola columna y con

¹ Universidad de Sevilla, Sevilla. España.
E-mail: pbellido@us.es

paginación continuada cada doce cuentos, preparada, por tanto, para la encuadernación por tomos. Los cuentos se editaron sin portada, aunque con cabecera ilustrada sin firmar, pero sin duda obra de Rafael de Penagos², pues, según consta en la publicidad de la serie que aparece, junto con los datos de la colección, en la funda protectora, ilustrará también las cubiertas de encuadernación de los tomos. En estas fajas protectoras de papel vegetal se anuncia además el día de la publicación, los jueves, la periodicidad semanal y la intención de editar tomos elegantes de doce cuentos coleccionables: “LOS DOCE CUENTOS NUEVOS será el título que lleven las cubiertas para encuadernar cada tomo. Con dibujos, en tricolor, de Rafael de Penagos. Cada tomo formará un lujoso volumen de 288 páginas y constituirá una antología de los más eminentes escritores”³. Finalmente, se informa del precio de dos pesetas cuarenta céntimos de cada tomo, desembolsadas de 20 en 20 céntimos, semanalmente, “es decir, en forma asequible para las clases modestas”. El propio título de la colección subraya la originalidad de los textos, que se ofrecían a los lectores como inéditos o nuevos, aunque no lo fueron en todos los casos. En los créditos no aparece responsable editorial alguno y solo a partir del número 11 del segundo tomo, encontramos la mención a “La Editora Popular” como empresa encargada de la edición⁴.

Resultan interesantes los datos recogidos en la publicidad y marcados por el título, pues la colección se lanza con la promesa de una buena lectura inédita de autores importantes en tomos elegantes y a precio barato, accesible, por tanto, como el resto de las revistas noveleras, para el conjunto de la clase media y con posibilidades también de penetración entre un proletariado emergente más desasistido culturalmente (Sánchez, 1996: 23 y Santoja, 1993: 19). Todas estas peculiaridades nos permiten enmarcar la aparición de *El Cuento Nuevo* en el contexto de la proliferación de las colecciones literarias que tuvo lugar a raíz del extraordinario éxito del modelo editorial impulsado en 1907 por Eduardo Zamacois con *El Cuento Semanal* (1907-1912) y, específicamente, en el marco de la renovación formal que introdujo José de Urquía con la publicación en 1916 de *La Novela Corta* (1916-1925): formato pequeño de tamaño bolsillo, tiradas masivas a precios bajos y obras literarias firmadas por autores de reconocido prestigio (Mogin-Martin, 2000: 23). El novedoso fenómeno editorial provocó, como ya se ha señalado en numerosos estudios, una renovación sin precedentes en los aspectos de producción, distribución y recepción, ahora masivos, de la novela corta⁵ que posee, como afirma Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, “dos características editorialmente impagables: pueden escribirse por sus autores en un tiempo muy breve y transformarse en un producto editorial de precio unitario baratísimo, asegurando

² El dibujo de cabecera representa una mujer, con un libro en las manos, inscrita en una orla. A partir del número 11 del segundo tomo, aparecerá en la parte superior del logotipo el rótulo “La Editora Popular” y en la base “Madrid”. El tema de la mujer leyendo es muy habitual en este tipo de revistas (Aznar, 1993). El dibujo puede ser indicativo del mayor sector del público al que va dirigida la serie de relatos. *El Cuento Nuevo* no incluye ilustraciones interiores.

³ Sin embargo, y aunque al parecer (pues no hemos visto ningún tomo encuadernado) fue así en los dos primeros de la colección, de los que se publicaron los doce cuentos, del tercero solo se publicaron 9 relatos, que hayamos localizado.

⁴ Es la misma empresa encargada también de editar, desde septiembre de 1916 hasta diciembre de 1919, la colección de teatro *La Novela Cómica* (García-Abad, 1997).

⁵ Ángeles Ezama Gil (1998: 18) ha señalado ya la confusión existente en estas fechas en torno a las denominaciones de cuento y novela corta, que se utilizan indistintamente.

una rentabilidad muy grande, siempre y cuando las tiradas sean muy altas” (1996: 26).

El Cuento Nuevo realizó su trayectoria seleccionando para su composición 21 autores españoles y 3 hispanoamericanos, que constituían, en ese momento, valores comerciales seguros dentro de las letras españolas, tanto cultas como populares. Enrique Gómez Carrillo, Álvaro Retana, Joaquín Belda, Pedro de Répide, Alfonso Hernández Catá, Antonio de Hoyos y Vinent, Fernando Mora, Ricardo Molina, Diego San José, Rafael Cansinos-Asséns, Gonzalo Morenas de Tejada, Alberto Ghirardo,⁶ entre otros, aseguraron no solo la atracción del lector popular, sino que también confirmaron el interés de la nueva revista por alcanzar la prestigiosa etiqueta de “culta”. Los nombres citados garantizaron, por una parte, la calidad literaria, subrayada por la trayectoria creativa y el éxito popular de sus autores, y, por otra, la variedad estética, pues en sus páginas podrán encontrarse las más diversas tendencias literarias: realismo, costumbrismo, decadentismo, erotismo e, incluso, juegos de fantasía simbolista.

La colección *El Cuento Nuevo* eligió para su lanzamiento comercial un relato de Enrique Gómez Carrillo titulado *Mi primer amor (fragmentos de mis memorias)*. El objeto principal del presente estudio es determinar cuáles fueron los motivos que llevaron al Consejo de Redacción de la revista a seleccionar a Enrique Gómez Carrillo para iniciar su andadura y captar lectores, y por qué este relato concreto.

Es llamativo el hecho de que sea Gómez Carrillo el que dé comienzo a la nueva colección literaria, pues no había sido un escritor habitual en este tipo de revistas populares; muy al contrario, sus apariciones en ellas habían sido esporádicas. Con anterioridad al 21 de noviembre de 1918 había colaborado en una ocasión en *El Cuento Semanal*, el 1 de octubre de 1909, con el cuento *Nuestra Señora de los Ojos Verdes* (Magnien, 1986). También una sola vez en *El Libro Popular* (1912-1914), el 24 de octubre de 1912, con el relato de evocación hagiográfica titulado *El alma inexorable de San Schenudi* (Correa, 2001: 95). En *La Novela Corta* había publicado en tres ocasiones: el 25 de noviembre de 1916, *El encanto de Buenos Aires* (núm. 47), el 27 de mayo de 1917, *El Japón heroico y galante* (núm. 71) y el 6 de abril de 1918, *La sonrisa de la esfinge* (núm. 118) (Mogin-Martin, 2000). Por último, en dos ocasiones, en *Los Contemporáneos* (1909-1912). La primera vez en 1912, en el número 195, con el cuento *La leyenda de San Pakomio* y, en una segunda ocasión, en el número 448 de 1917 con la narración titulada *La bacante que baila* (Sánchez, 2007: 104 y 108).

No obstante, no es de extrañar verlo ocupar el pórtico de una publicación que buscaba atraer a los lectores con propuestas de autores muy conocidos, pues Gómez Carrillo gozaba por aquellos años del favor del gran público. Como afirma García Martín, fue durante muchos años la viva imagen del hombre de éxito, personaje tan popular y de perfil humano tan característico que incluso llegó a convertirse en fuente de inspiración de personajes de ficción para los autores de la época: “Apenas había novela o pieza teatral que situara su acción en los medios

⁶ A excepción de Roberto Molina, Fernando Mora y Diego San José, que publicaron tres cuentos cada uno, y de Joaquín Belda, Pedro de Répide y Álvaro Retana, que publicaron, respectivamente, dos, el resto de los autores colaboró solo en una ocasión.

literarios y bohemios de París que no lo mencionara o lo hiciera aparecer con otro nombre, pero fácilmente reconocible” (1998: 10).

A la altura de 1918, *El Cuento Nuevo* lo elige para abrir su colección por varias circunstancias bio-bibliográficas que lo habían convertido en un autor atrayente para el lector culto y el popular, lo que auguraba una cuota considerable de posibles compradores para la colección de novelas. El escritor de origen guatemalteco había conseguido ya un lugar preponderante en las letras hispanas cultas y el reconocimiento general por su labor de divulgación de las más diversas tendencias literarias europeas en nuestro país. Por ello Cansinos-Assens afirmará: “Gómez Carrillo ejercerá así un ascendiente profuso, tan claro como el de Rubén, sobre ese movimiento de renovación de nuestras letras, que es, ante todo, el *modernismo*” (1919: 68).

Su trayectoria literaria en España era ya larga a finales de 1918⁷, año en el que además un acontecimiento personal, no relacionado con el mundo de las letras, lo había llevado a ocupar un lugar destacado en las páginas de sociedad de la prensa diaria: En Madrid había conocido en 1917 a la famosísima intérprete de la canción popular, Raquel Meller, con la que mantuvo una relación sentimental y profesional que acabaría en casamiento en Biarritz, el 7 de septiembre de 1919 (Barreiro, 1992), y a la que precisamente, y con una intención comercial evidente, le dedica el relato publicado en *El Cuento Nuevo*: “A Raquel, que es el último y el más bello capítulo de mi vida, este que es el primero y el más ingenuo. E.G.C.”⁸.

Sin embargo, es indudable que la tribuna desde la que consiguió llegar al gran público y hacerse con un gran número de lectores fue la que le cedió el periódico *El Liberal*⁹. De hecho, cuando el 22 de noviembre de 1919 esta rotativa se hace eco en sus páginas de la publicación del relato de Gómez Carrillo en *El Cuento Nuevo*, lo primero que destaca es la fama de la que gozaba entre el público madrileño gracias a sus colaboraciones en el diario: “Ayer apareció el primer número de “El Cuento Nuevo”, una revista bellamente editada. Publica un interesantísimo y vibrante capítulo de las memorias de nuestro querido compañero Gómez Carrillo. No necesitan los lectores de EL LIBERAL que se hagan elogios de los trabajos de este insigne escritor, a quien constantemente leen con verdadero deleite”.

Gómez Carrillo se incorporó a *El Liberal* en 1899, debutando con una crónica publicada el 21 de octubre sobre el caso Dreyfus. Tanto García Martín (1998: 19)

⁷ Gómez Carrillo (1873-1927) había llegado a España por segunda vez el 12 de diciembre de 1891 (González Martel, s/f: 13-15). En Madrid publicará su primera obra, un folleto titulado *Esquisses: siluetas de escritores y artistas* (1892). A partir de este momento y tras su regreso a París comenzará una febril actividad literaria publicando en editoriales madrileñas, barcelonesas y parisinas sus novelas, entrevistas, cuentos y escritos de carácter autobiográfico y ensayístico (González Martel, 2000). Al mismo tiempo, inicia sus periódicas colaboraciones en diversas revistas literarias madrileñas (Celma Valero: 1991 y González, 2005). Entre enero y diciembre de 1907, dirige la revista *El Nuevo Mercurio* de amplia difusión en España y América (González Martel, 2005: 105-138 y Merbilhaá, 2014: 287-308).

⁸ En 1919 (González Martel, 2000: 71) Gómez Carrillo publicó un folleto titulado *Raquel Meller* (Madrid, Sociedad Española de Librería, s/f), en el que recogía las opiniones de escritores y artistas españoles sobre la famosa intérprete de la canción popular. Jacinto Benavente, Mariano Benlliure, Manuel Machado, Gregorio Martínez Sierra, Armando Palacio Valdés, Tórtola Valencia, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Manuel Bueno, Antonio de Hoyos y Vinent y el propio Gómez Carrillo, entre otros, alababan el arte de la cantante con grandes y elaborados elogios. Gómez Carrillo mantuvo con la de Tarazona una tórrida relación que acabó en divorcio en 1922.

⁹ *El Liberal* fue el gran diario popular, pues era el más difundido entre las clases trabajadoras de Madrid y su provincia (Seoane y Saiz, 1996: 74-75).

como Sueza Espejo (2008: 135) opinan que posiblemente las crónicas parisinas que, en forma de diario, Gómez Carrillo había escrito para *La Vida Literaria*, habían atraído la atención de Miguel Moya, el mayor accionista del periódico, y de Alfredo Vicenti, director del diario. El estilo de las crónicas “trazadas con una pluma tan fina como la de Darío”, afirmará Cansinos (1919: 64), resultaba ser una novedad en el contexto del periodismo español: “La fina sonrisa de esta prosa, que casi a diario ilumina matinalmente las graves planas de *El Liberal*, dulcificará con una clara bruma francesa la aridez de nuestras campañas literarias” (67). Así pues, a partir de octubre de 1899, Gómez Carrillo formó parte de la redacción de *El Liberal* como corresponsal del periódico en París.

Desde 1899 hasta 1920, en que pondrá fin a su relación con esta rotativa, publicó especialmente crónicas sobre sus viajes por los más exóticos países: Rusia, Japón, India, China, Grecia, Jerusalén, Egipto, Buenos Aires; y de guerra, al ser enviado por el periódico como corresponsal, a los lugares en los que se producían los conflictos. De esta manera se convirtió en el narrador por excelencia de la guerra ruso-japonesa, iniciada en 1904, y sobre todo, de la Gran Contienda de 1914. El día 15 de noviembre de este año, Enrique Gómez Carrillo, como representante de *El Liberal*, visitó por primera vez el frente bélico junto con otros periodistas internacionales, invitados por el Ministro de Negocios Extranjeros francés, Théophile Delcassé (Gómez Carrillo, 1921: 13). Hasta 1917, viajó continuamente por los diferentes escenarios de batalla dejando plasmadas en multitud de crónicas sus impresiones sobre los horrores de la guerra y el heroísmo de los soldados aliados. Edelberto Torres apunta: “Las crónicas de la guerra habían convertido a Gómez Carrillo en personaje nacional. España toda, especialmente el pueblo lector, conocía el panorama bélico y sus hechos más trágicos y a los héroes más esclarecidos, no tanto por la información escueta de los cables como por los relatos dramáticos de sus crónicas.” (2007: 326).

En octubre de 1916, tras el fallecimiento de Alfredo Vicenti, Miguel Moya llamó a Madrid a su más brillante cronista y corresponsal internacional con el objetivo de nombrarlo director de *El Liberal*. El 23 de octubre se anuncia en la primera página del periódico la nueva designación, recordando los dieciocho años de fraternal vínculo que habían unido al cronista con Alfredo Vicenti.

La dirección de Gómez Carrillo significa un antes y un después en la composición y estilo periodístico de *El Liberal*. En palabras de Leopoldo Bejarano “el paso de Gómez Carrillo por esta casa [*El Liberal*] marca la línea divisoria entre la vieja y la nueva prensa” (citado en Torres, 2007: 371-372). La modernización que introduce el recién nombrado director viene de la mano de la prensa francesa y se produce en dos frentes distintos: por un lado, la aparición de nuevos géneros, muy poco usuales en el periodismo español en esta época, como el reportaje, la entrevista de perfil, las encuestas o la crítica de libros y de arte y, por otro, la renovación de la estructura compositiva de la página y de la prosa periodística. Se busca sobre todo el distanciamiento de la sobriedad austera de las viejas redacciones en pro de la originalidad, el dinamismo, la agilidad de una prensa informativa deseosa de llegar a todo tipo de lectores.

Gómez Carrillo se mantuvo en la dirección del diario hasta el 24 de septiembre de 1917, día en el que aparece en la portada del periódico su carta pidiendo a Miguel Moya la aceptación de su dimisión:

Por eso, mi querido maestro, en nombre del cariño tan grande que usted me profesa, le pido, con toda sinceridad, que me permitan alejarme de un modo definitivo de la Dirección de *El Liberal*, para ocupar de nuevo mi puesto de cronista andariego que es, para mí, el mejor de los puestos... un director no escribe. No tiene tiempo para escribir. No tiene humor para escribir. Y yo quiero escribir, escribir mucho, escribir de la vida y de la muerte... ¿Me devuelve usted mi libertad?

Moya respondió afirmativamente en la misma página del diario, lamentándose de la imposibilidad de someter un espíritu libre al yugo del trabajo encerrado y repetido.

Durante los once meses que ejerció la dirección de *El Liberal*, la figura del escritor, como comenta Cristián Ricci, alcanzó la cúspide de la popularidad en aquel Madrid de principio de siglo (2005: 90). Ningún lector, culto o popular, desconocía la importancia, la influencia y el prestigio de la firma del periodista y escritor.

Además hay que añadir otro aspecto bibliográfico que avala a Gómez Carrillo como garantía de publicidad y mercadotecnia para la colección de novelas *El Cuento Nuevo*. Por estas fechas, había conquistado el reconocimiento de todo tipo de público, incluido el femenino, al que tampoco había descuidado. Sus libros *Entre encajes* (Barcelona, Sopena, 1905), *Psicología de la moda femenina* (Madrid, Biblioteca Económica Selecta, 1907), *El libro de las mujeres* (París, Garnier Hermanos, 1908) y *La mujer y la moda* (Madrid, Mundo Latino, 1920)¹⁰, entre otros, son testimonios de este hecho. Porque Gómez Carrillo salió también de compras, visitó los establecimientos de moda y los (re)presentó en sus crónicas donde describió el mundo de las telas, los encajes, los perfumes, todo aquello que anhelaban las voluptuosidades femeninas (Morán, 2006: 143-144). Francisco Javier Blasco, en su estudio sobre las crónicas recopiladas en *La mujer y la moda*, concluye que en ellas puede encontrarse un retrato robot de la lectora elegida como interlocutora, identificada a la vez con la reflejada en las novelas de Zamacois, Trigo, Insúa, López de Haro, Matas, Martínez Olmedilla, Belda, Sassone, Hoyos y Vinent, etc., por tanto, de los relatos que llenaban las colecciones populares: una mujer de clase media o media baja, cuya esfera se restringe al hogar y al cuidado de los hijos, y ante quien Gómez Carrillo eleva “la imagen frívola de una pequeña princesa, a la que el arte de vestirse es capaz de convertir en un icono, en un ídolo de elegancia y de seducción” (1990: 26). El imaginario de la coquetería femenina sublimado en el deseo del adorno, la admiración hacia la moda y el cuidado de la belleza desempeñó un papel de primera importancia en la escritura modernista de nuestro autor que convirtió a la mujer en la protagonista y la destinataria de muchas de sus obras.

Al finalizar la primera guerra mundial (noviembre de 1918), condecorado por el gobierno francés por su labor de exaltación y defensa del ejército aliado, Gómez Carrillo se encuentra en la cumbre de su fama y su prestigio (García Martín, 1998:

¹⁰ Nuevo título para *Psicología de la moda femenina* (1907).

21). Es ahora cuando decide también iniciar la publicación de sus obras completas: veintiséis volúmenes que aparecerán entre 1919 y 1923 (González Martel, 2000).

Justo en este momento de su vida y de su trayectoria literaria, el guatemalteco fue elegido para inaugurar *El Cuento Nuevo* con un relato que formará también parte del primer tomo, *El despertar del alma*, de su trilogía autobiográfica, *Treinta años de mi vida*. *El despertar del alma* fue editado en Madrid sin fecha por dos editoriales distintas: Sociedad Española de Librerías y Mundo Latino. Siguiendo los datos de localización espacial y temporal del prefacio dedicado al Dr. D. Fernando Álvarez que antecede a la edición de Mundo Latino: “Madrid, 25 de diciembre de 1918”, podemos afirmar que la aparición de la narración de *El Cuento Nuevo* es anterior a la de las memorias¹¹. Por tanto, esta era la primera vez que se publicaba en Madrid, aunque debemos advertir que no se trataba de una narración inédita en su totalidad, pues, salvo dos episodios, se había editado por entregas en la revista bonaerense *Caras y Caretas* el 5, el 12 y el 19 de octubre de 1918 (números 1044, págs. 40-41; 1045, págs. 64-65 y 1046, págs. 40-41).

Ante todo hay que aclarar que el cuento *Mi primer amor* (*fragmentos de mis memorias*) publicado en nuestra revista literaria no aparece con tal título en su trilogía autobiográfica. Ahora bien, la historia del relato narra la misma iniciación amorosa y erótica que Gómez Carrillo presentó en los capítulos de *El despertar del alma* titulados “En pleno idilio”, “Las lágrimas de sus ojos”, “La iniciación” y “El fin del idilio”¹². La diferencia principal entre las narraciones radica en el hecho de que en *El Cuento Nuevo* no se incluyó el primer episodio, “Los ojos de pantera”, de los cinco que completan la historia de la referida iniciación en *El despertar del alma*; de forma que *Mi primer amor* comienza cuando el idilio está ya constituido¹³.

Naturalmente, la supresión del primer capítulo produce algunas incoherencias de sentido que no parecieron preocupar al autor, pues no modificó el texto para evitarlas: así, por ejemplo, en la primera parte de la historia, Edda Cristersen, una de las dos figuras femeninas, ofrece como regalo a la madre del protagonista un collar de turquesas multiformes, palidecidas por el tiempo. Estas turquesas vuelven a ser mencionadas en el primer párrafo del segundo capítulo, que fue el primero narrado en *Mi primer amor*: “Grandes psicólogos todos, habíales bastado que Edda me llamara dos veces por teléfono y que un pariente mío hablase de las turquesas, para que en el acto nos convirtieran en novios”; sin embargo, el lector de *El Cuento Nuevo* no puede entender a qué turquesas se están refiriendo los personajes ni qué importancia pueden tener en el desarrollo de la narración, pues la anécdota se planteó en el episodio eliminado. Además, en *Mi primer amor* se evitaron los párrafos más descriptivos, bien de reflexión interior o bien de detalles

¹¹ Como es bien sabido, las fechas de los prólogos y las dedicatorias suelen corresponder al momento del envío del original a la imprenta o cuando la edición está casi terminada. Sea como fuere, el relato de *El Cuento Nuevo* apareció, como poco, un mes antes de la publicación de la primera parte de las memorias. Hay que añadir que González Martel ha datado la publicación de ambas ediciones madrileñas de las memorias en 1919 (2000, 14).

¹² Exactamente corresponden a los capítulos 7, 8, 9 y 10 de *El despertar del alma*. En la revista argentina *Caras y Caretas* no se publicó ni la última parte del capítulo 8 ni el 9: Hay un salto en la historia que corresponde posiblemente a una entrega que no llegó tal vez por problemas en el correo.

¹³ El relato se volvió a reeditar en 1924 en *La Novela Pasional*, en esa ocasión completo, incluyendo también el primer capítulo.

costumbristas, posiblemente para adecuar la extensión de la narración a la establecida por *El Cuento Nuevo*. Por otra parte, desde el punto de vista formal, nuestra revista no separa tipográficamente los capítulos¹⁴ y elimina también los títulos, presentando la historia en un relato único y seguido, sin apartados.

Mi primer amor, como acabamos de decir, es el relato de la iniciación de Enrique, el personaje protagonista, en el mundo de los sentimientos amorosos y del sexo. Se nos narra, por tanto, un viaje interior hacia la formación sentimental de un joven, cuyo ritual de paso será el relato de una experiencia sentimental que va a configurar su nueva concepción del mundo, su nueva *Weltanschauung*. Es necesario subrayar que todo cambio en los límites personales o en las dimensiones espaciales implica una nueva organización de la imagen del mundo: al fin y al cabo, cualquier viaje, ya sea físico o interior, implica acción, en lo que se refiere a la reorganización y redefinición del universo conocido. Se trata pues de una experiencia transformadora en la que el “Yo” se reconstruye en relación con lo nuevo, lo “Otro”, y es, a la misma vez, tan importante para conocer lo Otro como para conocer el Yo.

Al comenzar la narración, Enrique ya está en el inicio del viaje transformador, pues un elemento nuevo había entrado con anterioridad en su mundo cotidiano, provocando en el personaje el rechazo de lo que hasta ese instante le satisfacía: “Porque después de haberme hecho la ilusión, durante tres o cuatro meses, de que el comercio era para mí el mejor de los estados, bastó que mi bella demostrara extrañeza al verme detrás de un mostrador, para que me avergonzase de ser hortera”.

La llamada a la aventura ha sido lanzada por Edda Cristersen, la escandinava y, por lo mismo, la extraña mujer del norte, que ha introducido lo enigmático y novedoso en la cotidianidad del mundo ordinario del protagonista. Ella, extranjera, constituye lo “Otro” que se desea y en relación a lo cual se definirá el yo del sujeto masculino:

Comparándola con ciertas paisanas mías que aun no habían cumplido los diez y ocho abrils y que tenían fama de bellas, parecíame no sólo tan joven como ellas, sino más joven, más ligera, más colegiala... No me doy cuenta de lo que hay en esa alma tan rara, tan diferente de las nuestras... Estas mujeres del Norte son enigmáticas en todo.

La significación textual de este personaje como el ángel anunciador de mundos y sensaciones nuevos le otorgará la función de guía en el viaje que transportará al protagonista desde su mundo ordinario a un espacio extraordinario, y de una manera de ser a la siguiente.

En este relato, la representación de Edda y del ambiente que la rodea es un auténtico tratado de estética decadentista, que se contrapone radicalmente al mundo pequeño burgués y a la única moral puritana y conservadora que conoce el joven Enrique. Ella es la imagen de la mujer seductora, de belleza ultrarrefinada, voluptuosa y sensual, capaz de despertar los más ardientes deseos sexuales entre

¹⁴ Los saltos en la narración a causa de las supresiones de párrafos van señalados tipográficamente con un línea de puntos suspensivos intercalada en el texto, salvo en una ocasión, en la página 12, en la que el salto se marca solo con un mayor espacio de separación entre líneas.

quienes la miran, motivo por el que todos los personajes masculinos envidian al protagonista y por el que su propio padre se siente orgulloso: “halagábale que su hijo, es decir, la carne de su carne, hubiera parecido digno de ser amado a una dama aristocrática, y comenzara su vida amorosa no con trapicheos de criaditas, sino en medio de encajes y de obras de arte, a los pies de una princesa shakespeariana”.

Edda, en realidad, y más allá de las percepciones masculinas, es un personaje de dimensiones trágicas y misteriosas, tan complejas y poéticas como el de Salomé: casada con un hombre veinte años mayor, se siente abandonada: “Yo estoy sola, abandonada... ¿No me tienes lástima?”, y virgen en el amor hasta que encontró a Enrique, veintitrés años más joven que ella. Así pues, se trata, a causa de la diferencia de edad, de una pasión estéril dentro de una sociedad patriarcal, pero inevitable, aunque la mujer sea consciente de que la relación está condenada al fracaso. Esta circunstancia provoca en el personaje femenino una angustia vital capaz de cualquier sacrificio:

Tengo veintitrés años más que tú... Si fuera razonable, no debería amarte sino materialmente... Pero no puedo, no puedo... He luchado... no te lo he dicho nunca... he luchado... Pero en cuanto me hablaste y me contaste tu vida, comprendí que la esclava sería yo y me incliné ante el destino, feliz en mi esperanza... porque sé que por tu amor sería capaz de cualquier cosa... Mi pequeño... mi pequeño... mi pequeño.

La triste y ardiente declaración de Edda revela el gusto del arte decadente por la “fatal sujeción a las pasiones, que hacían llevar la vida en un plano diferente del vulgar lugar común” (Litvak, 1986: 234). Y es en este particular espacio, en el que siempre aparece situada esta figura femenina, pues nada hay de vulgar ni de cotidiano en su personaje.

Físicamente, la escandinava no representa a la mujer fatal; antes bien, es su contrafigura: “más menuda, más frágil”, en ella “todo era terso y diáfano. Todo era claro. Todo era fresco. Su rostro parecía un esmalte inmaculado”, su cabello es rubio y su cuerpo muestra un claro ascendente prerrafaelista: alta, delgada, casi incorpórea, igual a “algunas madonas primitivas”, una belleza de grandes ojos verdes ojerosos de “fulgores felinos”. Solo en la pasión amorosa y en el deseo de posesión del amado se ve en ella reflejos de la mujer fatal, lo que no altera en absoluto su endeble naturaleza ni el hecho de que se muestre vulnerable al extraño flujo de fuerzas maléficas, que teme y apacigua mediante ritos budistas y energías cabalísticas y esotéricas.

De este modo, el personaje presenta en sus actitudes una dualidad contradictoria, casi irreconciliable, pues siempre aparece sumisa y tiránica, generosa y posesiva, halagadora y dominante, temblorosa y fogosa, tierna y humilde al mismo tiempo que altiva e imperativa. Edda funde su materialidad erótico-sensual, que el narrador se deleita en describir con cuidada elegancia, con una espiritualidad esotérica y misteriosa. Esta escandinava representa literariamente el ideal de Gómez Carrillo, en particular, por alcanzar la armonía entre lo sensual y lo espiritual: “La búsqueda mística de Gómez Carrillo gira en torno a dos extremos: la materialidad y la idealidad. Su visión de la mujer engloba

a ambos extremos. El libertino ve a la mujer en toda su materialidad erótica-sensual; el simbolista busca la mujer espiritual, evasiva, inmortal” (Demetriou, 1975: 228). En la composición de este personaje femenino, nuestro escritor se muestra distante de la visión maniquea que el fin de siglo había elaborado de la mujer, simbolizada en dos motivos que se hicieron tópicos: la mujer frágil y espiritual y la mujer fatal, sensual, atractiva, cruel y salvaje. Esta escandinava reúne, en su complejidad, ambos polos.

Sin embargo, aunque Edda no represente la imagen típica de la *femme fatale*, su soledad, envuelta en un ambiente cosmopolita (“Dentro de una amplia vitrina, amontonábanse joyas, porcelanas, lacas y cristales de todos los países del mundo”) y decadente (“en una atmósfera que luego he encontrado en casas como las de Isadora Duncan y Liane de Pougy”), entre letanías herméticas (“Los Drujs desean separarnos con la influencia de las tres llamas... Pero los Ameshas Spentas, con los siete metales bajo los siete planetas, nos protegen y nos unen para siempre”) y religiosidad misteriosa (“Un día, al entrar en su santuario, encontréla ante el Buda de oro... He tenido que combinar yo misma las esencias para desagaviar al pobre Gautama... no podría dormir tranquila si supiera que nuestro señor Sakia Muni no nos es propicio”), así como su independencia económica, su cultura y su falta de prejuicios en relación con la moral convencional (“El mismo Gautama, convertido en cómplice, invitábanos con sus bendiciones desdeñosas a no conceder gran importancia a los prejuicios de la moral cristiana”) la convierten, en este cuento, en el estereotipo de Eva-Salomé, fuente de seducción oculta y perversa que dominará al protagonista masculino.

Y es precisamente a este estereotipo al que se le contraponen el de su perfecta antítesis, el de María, simbolizada en la madre de Enrique. Este personaje realizará la función de contrapunto femenino a la carga simbólica aportada por la rubia extranjera al relato. La madre representará en todo momento la pureza maternal frente a la impureza del amor de Edda “como si viera las manos santas de mi mamáita acercarse inconscientemente a un objeto profanado por manos impuras”. En este juego de contraposiciones, en el que en un extremo se situará la figura materna, representada siempre como la belleza suave, tierna y beatífica, y en el otro la extraña seductora, asociada a lo misterioso y demoníaco, se debatirá el sujeto masculino: “Mi alma en aquel momento estaba dividida en dos pedazos dolorosos: uno que era mi familia, mejor dicho, mi mamáita tierna, bella, suave, y otro de la seductora extranjera”. La madre se interpone entre el hijo y la extraña, la nueva, que significa, según ella, un peligro que no explicita, tan solo lo menciona en sus quejas, sus reticencias y sus miedos “No sé si es un ángel o un demonio... No me quejo sino de sus bondades, de su cariño y de su dulzura... Tal vez soy injusta... No sé... No estoy tranquila... Tengo miedo”.

Sea como fuere, la oposición materna supone, para el sujeto masculino, una cruel imposición. La madre ejerce violencia sobre el protagonista para apartarlo de lo femenino extraño y misterioso. En realidad, se elevan ante el lector dos concepciones de lo femenino en lucha: la antigua (la madre) que se contraponen a lo nuevo y diferente (Edda). El enfrentamiento de las dos mujeres, provocado por las pulsiones del deseo masculino, va a dar lugar al sistema de fuerzas simbólicas opositoras que construirán la estructura del relato.

Los dos frentes opuestos exigen del protagonista la necesidad de optar entre dos acciones, fundamentada una en la razón e impulsada la otra por el instinto. Es decir, el sujeto deberá elegir entre el deber y el placer, de un lado la obligación, impuesta por la madre, del otro los imperativos de la complacencia que representa Edda:

Incoherentemente sentía en el fondo del corazón el choque de los deseos y de los deberes que me convertían en personaje de drama clásico. Figurábaseme que para ser buen hijo era necesario renunciar a obedecer a mi instinto amoroso. Y al propio tiempo una fuerza secreta empujábame hacia el jardín de mi rubia.

Es ésta la misma oposición que articula la problemática principal del modernismo y de la modernidad: el impulso racionalista frente al impulso irracional del deseo, la intuición y la seducción. El éxito de una o de otra pulsión determinará el mensaje ideológico lanzado por Gómez Carrillo desde su cuento.

Ahora bien, ante lo femenino dual, activo y tiránico, ya sea desde la seducción o desde la obligación y la tradición, el sujeto masculino, interpelado, dominado, dirigido por los deseos de las dos mujeres, permanece pasivo hasta las últimas páginas del cuento, manifestándose indeciso e indeterminado. El intento de Enrique de anular la separación entre las dos mujeres, mediante la estrategia de buscar relacionarlas, fracasa a causa del rechazo olímpico de la madre “¿Por qué no vienes conmigo?... No me contestó siquiera... Lentamente alejose deshojando una rosa blanca, y la vi perderse en el fondo de un pasillo conventual, como una religiosa que huyera de miradas profanas”.

El único apoyo y consuelo que el joven protagonista encuentra en sus amores ensombrecidos por la oposición materna: “la pena de mi madre elevábase entre Edda y yo, para amargar mi idilio”, es el que le ofrece su padre. La posición paterna ante los amores del joven es de orgullo y solidaridad: “Había en mi papá, siempre tan bueno, tan optimista, una gran alegría y un orgullo, como si mi conquista fuera una victoria suya”. El padre es la imagen de lo masculino sencillo, tolerante, cosmopolita y amplio: “Es muy bella... Muy artista... Muy agradable – murmuraba al regresar hacia mi casa--. Yo he conocido algunas mujeres así en Londres... ¡Tienes una suerte!”.

Se trata de presentar la fraternidad masculina frente a lo femenino dividido y, a pesar de ello, en una simplificación argumental inaudita, el padre exclama: “Las mujeres son todas iguales”. Para el padre, lo femenino no es lo que seduce a lo masculino, como teme la madre, sino solo lo que es opuesto a lo masculino, pues, según la mirada paterna, es el hijo quien ha conseguido la conquista. Bajo esta concepción de dominio controlador del macho, nada hay que temer de esta situación, pues no es el hijo-hombre el seducido, sino el conquistador de la mujer: “Pero, ¿Por qué demonios le has hablado de eso a Josefina?... Las mujeres toman muy en serio lo que, en general, no es sino un pasatiempo”. La afirmación delata la evidente mentalidad machista del personaje, común en la sociedad patriarcal de la época, y manifiesta, como puede observarse, un absoluto desprecio hacia los sentimientos de Edda, verdaderamente enamorada del joven.

Sin embargo, el narrador autodiegético, que relata en pasado los amores de Enrique y que ha vivido en primera persona las experiencias del joven, no muestra

la misma tranquilidad masculina del padre, sino que, al contrario, se muestra tan inquieto y reticente en la valoración de la historia como la madre: “Lo que podía tener de peligrosa la aventura, ni siquiera ocurriásele”, afirma el narrador tras comprobar el sosiego y alegría del padre ante la aventura del hijo.

El narrador detecta el peligro en una relación en la que la inexperiencia del joven lo coloca en una posición de pasividad y debilidad propiamente femeninas frente al deseo de una mujer fuerte, independiente y dueña de su propia sexualidad, que la coloca peligrosamente en el ámbito del dominio masculino: “Edda no me amaba cual una novia, que sus labios deseaban mis labios, que su cuerpo se estremecía al contacto de mis manos”. El deseo femenino aparece descrito como mucho más imperioso que el del sujeto masculino: “la encontraba perfecta y la amaba ardientemente, tímidamente, como un novio”. En esta experiencia de maduración sentimental del joven se han subvertido los roles femeninos y masculinos: la iniciación ya no en manos de una criada ni de una cortesana o prostituta, sino de una mujer que desea libremente desde la independencia económica y social deja de ser segura para el hombre, pues pierde el papel dominante en la relación. De hecho, el protagonista masculino es presentado por Edda como una niña dominada: “Cuando me marche de aquí te raptaré lo mismo que a una niña...”, “Edda había recobrado todo el imperio de su fuerza para hacerme sentir que era siempre mi dueña”. Ni siquiera después de la pérdida de la virginidad del joven, en una escena erótica que el narrador describe muy brevemente con brochazos tan sutiles que, en realidad, hay que adivinar y deducir que la iniciación sexual se ha producido,¹⁵ éste recupera el rol dominante que se le supone propio. Al contrario, continúa siendo el seducido y el dominado: “me extasié, en mi constante adoración, contemplando su belleza”.

Ahora bien, creer que la sociedad machista permitiría la liberación del deseo femenino sin administrarlo ni distribuirlo por canales seguros es, cuando menos, ingenuo. La misoginia de finales del XIX y principio del XX, favorecida por el puritanismo burgués, impulsó unas teorías de carácter profundamente antifeministas (Shopenhauer, Nietzsche, Nordeau, Lombroso, entre otros) que tuvieron su reflejo en los movimientos esteticistas y simbolistas, “quienes, con la especial colaboración del *decadente* finisecular, ofrecieron una peculiar interpretación de la imagen femenina” (Gutiérrez, 1995: 428-429). Gómez Carrillo ofrece en este relato la imagen fascinante de la *New Woman* que acabará produciendo terror y aborrecimiento al joven Enrique y a su familia, educados en la austeridad cristiana y en el orden burgués.

El peligro que el narrador sugería en la relación sentimental se deja intuir en las repetidas ocasiones en las que, a lo largo del texto, califica a la rubia escandinava, bajo su propio ojo clínico, de demente y loca: “Edda se puso a sollozar, no como una niña, no como una mujer que sufre, sino como una demente”, “En el fondo... llegué a dudar de su juicio”, “Y yo pensaba, sin atreverme a decir una palabra... “Está loca, está completamente loca”. Aunque la inexperiencia y la seducción dejan al joven sin armas de defensa ante el poder femenino, al parecer un no menos instintivo sentido racional lo lleva a percibir, desde una mirada higienista, la

¹⁵ Este es un rasgo frecuente en los episodios eróticos descritos por Gómez Carrillo, pues con frecuencia evita confirmar abiertamente las relaciones sexuales de sus personajes (Bauzá, 1999: 108).

demenia de la mujer seductora, hasta el punto de llegar a distinguir entre el razonable llanto de una mujer que sufre y el llanto irracional de “una demente”. A Edda no le importa sufrir por este amor y anhela que su amante sufra también en su deseo, pero la actitud del joven es siempre de una pasiva contemplación que apaga el ardiente fuego de la mujer. Ella, acorde con el espíritu decadente, codicia sensaciones fuertes que le hagan sentir la pasión del amante.

Finalmente, un fatal malentendido hará que Enrique confunda la fotografía del hijo de Edda con la de un supuesto amante. La furia despertada por los celos de Enrique produce en la mujer una profunda satisfacción que la hace sentirse, por fin, amada y deseada no por un niño, sino por un hombre: “Estás celoso... sí... estás celoso... sufres... me odias... Me gusta verte padecer... tus celos penetran en mi pecho como bálsamo de fuego... Ya no eres un niño... Hoy comienzas a ser un hombre... ¡Un hombre!... Mi hombre”. Sin embargo, cuando le revela a su amante la verdadera relación que le une al joven de la fotografía, algo profundo cruje en el ánimo de Enrique, pues la confidencia le resulta monstruosa, y, en ese momento, el patrullaje de la escritura se organiza para canalizar toda la retórica misógina conocida con el fin de denunciar la perversidad de la mujer: “Envolvíame entre sus brazos febriles... Todo su cuerpo vibraba, ondulando serpentinamente como para estrecharme en sus anillos”. El cuerpo femenino, hasta ahora amado y deseado, se metamorfosea instantáneamente en serpiente del mal que amenaza con ahogar al sujeto masculino. La escena terminará fulminando el poder seductor de la escandinava a favor del triunfo de la imagen y la moral maternas. En el instante de la confesión de Edda, surge en la mente del joven la luz del reconocimiento, y el fenómeno de la *anagnórisis* le desvela la verdadera naturaleza de la que, hasta ese mismo momento, era la más seductora de las mujeres:

Cuando ella se decidió al pronunciarlas, lejos de agradarme, sonaron en mis oídos como una confidencia monstruosa, reveladora de un espíritu diabólico, de un cerebro perverso y enfermo. Por primera vez tuve miedo ante sus ojos glaucos..., por primera vez, creía descubrir arrugas en su frente. Ya no era el lirio del Norte, orgulloso y tentador en su alta esbeltez, en su nítido orgullo. El carmín de sus labios también habíase extendido, pintándole un grotesco bigote rojo... Y con eso, y con su lividez, parecía una máscara a la par cómica y macabra. “No es ella –pensé–, no es mi Edda. Es otra... Es una mujer vieja, una bruja... ¿Cómo he podido amarla hasta el punto de no notar que su belleza era un engaño?... Mi pobre madre tenía razón”...

Enrique se libera del hechizo femenino que parece haberle confundido en su percepción de la realidad. El descubrimiento le impulsa a tomar su primera decisión proactiva en la historia: alejarse con brutalidad de lo que ahora es extraño y perverso “Al día siguiente escribí a Edda una carta cruel de ruptura” y a regresar al seguro redil materno:

--Es nuestra Señora de Guadalupe la que ha hecho el milagro... ¿He llorado tanto ante su imagen!... Si te queda un poco de pena, yo te consolaré... Ya verás qué buena es la existencia después de la tormenta... Duerme bien, hijo mío.

Por esta vía, el relato de Gómez Carrillo asegura la victoria del orden y la moral burgueses, dejando a la vez en entredicho la salud mental de esas mujeres extrañas y misteriosas capaces de amar libre y desesperadamente al margen de las convenciones sociales. Así el guatemalteco contribuye a afirmar una imagen derogatoria de lo nuevo femenino a favor de los valores que derivan de la moral machista y burguesa dominante. En el centro de este concreto mensaje, se erige una escritura reveladora de la naturaleza trágica del personaje de Edda que se despidió tras anunciar su muerte por amor.

Por supuesto, en la conjunción Eros/Thánatos que configura el texto, la nueva mujer representa la atracción sexual y la belleza portadoras del mal y de la muerte para el bienestar masculino. El hombre, tras su viaje hacia la madurez, se salva de la destrucción y se muestra, —en su fingida tolerancia, pues rechaza para él todo lo que la enigmática mujer simboliza—, aparentemente conocedor incluso de las misteriosas galerías del alma humana: “Yo sentí entonces algo trágico y confuso... Y sin pensarlo adiviné lo que Maeterlink habría de decir poco después... Adiviné que si fuera Dios tendría piedad del corazón humano”. Gómez Carrillo libera a su sujeto masculino de las influencias de los nuevos sentimientos femeninos, que venían a subvertir los valores convencionales abriendo la puerta a abismos desenfrenados de pasiones desconocidas. Desde este punto de vista, el relato ha terminado configurándose como una apología implícita de un modelo de vida burgués ilustrado, alejado de los excesos del decadentismo, y didácticamente edificante para los lectores de las clases populares a los que van dirigidos los relatos de las revistas literarias entre las que se incluye *El Cuento Nuevo*. Desde este punto de vista, el relato de Gómez Carrillo era perfecto para una colección popular, pues presentaba una narración de un erotismo elegante al mismo tiempo que advertía a los lectores masculinos y femeninos del sufrimiento y el fracaso que albergaban las nuevas formas pasionales y amorosas. Los motivos de la selección del relato quedan así perfectamente justificados.

Referencias bibliográficas

- Aznar Almazán, Sagrario. *El arte cotidiano: modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña: 1900-1925*. Madrid: UNED, 1993.
- Barreiro, Javier. *Raquel Meller y su tiempo*. Zaragoza: Diputación Provincial de Aragón, 1992.
- Blasco, Francisco Javier, “La imaginación modernista en las crónicas de Gómez Carrillo”, en Tomás Albaladejo, Javier Blasco y Ricardo de la Fuente (eds.), *El Modernismo: renovación de los lenguajes poéticos*. Valladolid: Universidad, 1990, pp. 13-30.
- Bauzá Echeverría, Nelli. *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo*. Madrid: Pliegos/Universidad de Puerto Rico, 1999.
- Cansinos-Assens, Rafael, “Enrique Gómez Carrillo”, en *Poetas y prosistas del novecientos: España y América*. Madrid: Editorial América, 1919, pp. 61-72.
- Celma Valero, Pilar. *Literatura y periodismo en las revistas de fin de siglo: estudio e índices: 1888-1907*. Madrid: Júcar, 1991.
- Correa Ramón, Amelina. *El libro popular*. Madrid: CSIC, 2001.
- Demetriou, Sophia, “La decadencia y el escritor modernista: Enrique Gómez Carrillo”, en José Olivio Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. New York: Eliseo Torres, 1975, pp. 223-236.
- Ezara Gil, Ángeles, “La narrativa breve en el fin de siglo”, *Ínsula*, 614, 1998, pp. 18-20.
- García-Abad, María Teresa. *La novela cómica*. Madrid: CSIC, 1997.

- García Martín, José Luis, “Amor, viajes y literatura: la vida escandalosa de Enrique Gómez Carrillo”, en Enrique Gómez Carrillo, *La miseria de Madrid*. Gijón: Libros del Peixe, 1998, pp. 9-51.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Campos de batalla y campos de ruinas*. Obras Completas. Tomo XVII. Madrid: Mundo Latino, 1921.
- González Martel, Juan Manuel, s/f “*La Miseria de Madrid* de Enrique Gómez Carrillo: cambios editoriales, variantes textuales e identidad biográfica: 1919-1923”, s/f. Disponible en: http://biblio3.url.edu.gt/Gomez/la_MMadrid.pdf
- Enrique Gómez Carrillo: obra literaria y producción periodística en libro*. Guatemala: Colección Biblioteca Guatemala, 2000.
- Enrique Gómez Carrillo: cronista y director de publicaciones periódicas*. Guatemala: Oscar de León Palacios, 2005.
- Gutiérrez, José Ismael, “Dos acercamientos a un motivo literario de fin de siglo: la *Salomé* de Oscar Wilde y la de Enrique Gómez Carrillo”, *Hispanic Review* 63. 3, 1995, pp. 411-431.
- Litvak, Lily. *El sendero del tigre: exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX: 1880-1913*. Madrid: Taurus, 1986.
- Magnien, Brigitte et al. *Ideología y texto en El Cuento semanal: 1907-1912*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1986.
- Merbilháa, Margarita, “*El Nuevo Mercurio* (1907) en el eje España/Francia/América”, *Anales de Literatura Española* 26, 2014, pp. 287-308. Disponible en: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/49894>
- Mogin-Martin, Roselyne. *La novela corta*. Madrid: CSIC, 2000.
- Morán, Francisco, “*En el rayón lleno de espejos: Enrique Gómez Carrillo en la tienda por departamentos de la escritura modernista*”, *Anclajes* 10 10, 2006, pp. 141-155. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=4794337>
- Ricci, Cristián, “*La miseria de Madrid* del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: Esperpento, dandismo y bohemia”, *Chasqui* 34.2, 2005, pp. 62-77/71-93. Disponible en: <http://www.bama.ua.edu/~tatuana/numero4/riccilamiseria.pdf>
- Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto. *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España: 1907-1957*. Madrid: Asociación de Libreros de Viejo, 1996.
- “La colección literaria *Los Contemporáneos*: una primera aproximación”, *Monteagudo* 12, 2007, pp. 95-120.
- Santoja, Gonzalo. *La novela revolucionaria de quiosco: 1905-1039*. Madrid: El Mundo Universal, 1993.
- Seoane, María Cruz & María Dolores Sáiz. *Historia del periodismo en España, 3: El siglo XX: 1898-1936*. Madrid: Alianza, 1996.
- Sueza Espejo, María José. *París, itinerario artístico en la obra de Enrique Gómez Carrillo*. [Tesis Doctoral]. Universidad de Jaén, Departamento de Lenguas y Culturas Mediterráneas, 2008. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10953/381>
- Torres Espinoza, Edelberto. *Enrique Gómez Carrillo, el cronista errante*. Guatemala: F&G Editores, 2007.