

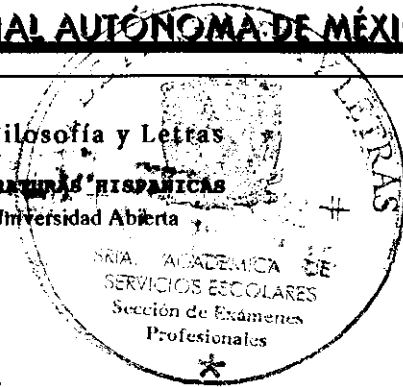


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

Sistema de Universidad Abierta



TRES APROXIMACIONES

A LA OBRA

DE JULIO TORRI

T E S I S

Que para obtener el Título de
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS
PRESENTA

María del Carmen Gómez Pezuela Reyes



U. N. A. M.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Jefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta

México, D.F.

2000



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Pablo

A mis papás

Al Colegio de Ciencias y Humanidades

Al Mtro. Arturo Souto

	<i>Pág.</i>
INTRODUCCION	1
CAPITULO I. El humor y la ironía en <u>Tres libros y en <u>El ladrón de ataúdes</u></u>	
1.1 Humor	5
1.1.1 El humor como una forma de conocimiento intuitivo	9
1.1.2 El humor y la visión estética de la realidad	11
1.2 Ironía	
1.2.1 La ironía como figura retórica	16
1.2.2 La importancia de la competencia lingüística y literaria del lector para poder interpretar la ironía	20
CAPITULO II. Principales rasgos estilísticos de los textos y la actitud del autor ante las convenciones de los géneros	
2.1 Poema en prosa	30
2.2 Ensayo	41
2.3 Cuento	48
2.4 Otros géneros	59
CAPITULO III. La parodia del arquetipo como método de creación	
3.1 La vuelta al mito y el carácter ficticio de la obra literaria	78

3.2	La parodia del héroe arquetípico y la crítica de la impostura en el mundo moderno	82
-----	---	----

	CONCLUSIONES	104
	BIBLIOGRAFIA	113

SIGLAS USADAS EN ESTA TESIS

TL **Tres libros**

ELDA **El ladrón de ataúdes**

Introducción

El valor y la originalidad de la obra de Julio Torri han sido reconocidos en múltiples ocasiones por varios críticos de renombre. Sin embargo, es un autor conocido y apreciado sólo entre un reducido círculo de lectores. En este trabajo veremos que lo anterior está directamente relacionado con las características de dicha obra y con la poética que el autor esbozó en diferentes textos en los cuales revela los ideales de una sensibilidad eminentemente poética.

Creemos que la escasez de estudios sobre este autor justifica la elección del tema del presente trabajo y al mismo tiempo es un estímulo para aproximarnos a sus obras usando enfoques que no se han utilizado para analizar los aspectos que a continuación se describen.

El humor y la ironía han sido señalados por la crítica como rasgos esenciales de la obra de Julio Torri. En ocasiones ambos conceptos son usados como sinónimos intercambiables, o bien, como dos actitudes divergentes entre las

cuales oscila el autor. En el primer capítulo trataremos de demostrar que ambas posturas de la crítica son equívocas pues parten de una vaga delimitación de ambos términos. Para poder matizar estos aspectos en la obra del autor hemos revisado algunas de las reflexiones más completas acerca del humor y algunas de las definiciones más exhaustivas de la ironía.

Bergson, Freud, Santiago Vilas, Alfonso Reyes y el filósofo argentino Marcos Victoria coinciden al señalar dos aspectos esenciales del humor presentes en la obra de Torri: es una forma de conocimiento intuitivo (no sistemático) y es una actitud estética ante la vida; por otra parte, para caracterizar a la ironía en las obras del autor coahuilense, nos hemos apoyado en las tesis de Wayne Booth, Linda Hutcheon, Helena Beristain y el grupo "M"; veremos que esta figura es más bien un recurso retórico o una estrategia literaria de la cual hecha mano el humorista para revelar lo cómico en cualquier zona de lo cotidiano.

Los géneros preferidos por Torri fueron el ensayo corto y el poema en prosa. En muchos de sus textos logra armonizar la idea con la imagen poética. La elaboración extremadamente cuidadosa y un gusto acentuado por lo sugestivo dotan a sus escritos de la densidad de la lírica. Sin embargo, la especificidad de lo poético en sus poemas en prosa está dada por algunos rasgos que analizaremos en el segundo capítulo, apoyándonos en las ideas que Jean Cohen expone en su obra La estructura del lenguaje poético. También revisaremos los principales rasgos estilísticos y las innovaciones en los diversos géneros en los

que incursionó nuestro autor resaltando la originalidad que resulta de una actitud poco apegada a las convenciones genéricas.

La obra de Julio Torri es una plétora de alusiones míticas y literarias. Analizando su vasto campo intertextual notaremos que en éste abundan figuras e historias arquetípicas que se analizarán en el tercer capítulo, subrayando la manera en que nuestro autor dota de nuevos sentidos a viejas historias y como logra, mediante la parodia, engarzar lo nuevo con lo viejo mostrando una visión desencantada del mundo moderno.

El principal apoyo teórico de esta parte es la obra Anatomy of Criticism de Northrop Frye, la cual está considerada como una de las principales sistematizaciones del método arquetípico. También la obra de Joseph Campbell El héroe de las mil caras fue de gran utilidad por estar más vinculada con el campo de los estudios literarios que otras obras afines como las de Jung o las de Mircea Eliade.

Una obra con tantas aristas como la de nuestro autor permite un acercamiento ecléctico. Del rasgo que se escoja para el análisis depende la pertinencia del método elegido. Sabemos que una obra literaria es una unidad indisociable de todos los elementos que le dan forma, por ello al usar términos como fondo y forma, o tema y estilo debe advertirse que no se está haciendo una división de la obra, sino indicando dos formas de acceder a ella. Hecha esta aclaración, podemos decir que el segundo capítulo de este trabajo es una revisión del estilo y de algunas novedades expresivas que presentan los textos comentados. Por otra parte el tercer capítulo es un estudio temático basado

en algunos conceptos de la crítica arquetípica, es importante aclarar que no trataremos de buscar temas abstractos en cada obra, sabemos que los temas son universales, pero en la obra de cada autor adquieren un matiz individual, por ello, intentaremos destacar el tratamiento particular de dichos temas en la obra de nuestro autor.

Nuestro estudio se centra en las siguientes obras: Ensayos y poemas, De fusilamientos, Prosas dispersas - obras publicadas por el Fondo de Cultura Económica en un sólo volumen titulado Tres libros - y en una recopilación de textos (algunos inéditos) hecha por Serge I. Zaitzeff titulada El ladrón de ataúdes. Sin poner en entredicho el valor que puedan tener las obras de crítica e historia literarias escritas por Julio Torri, creemos que lo mejor y lo más original de su producción se encuentra en los títulos antes citados.

CAPÍTULO 1

EL HUMOR Y LA IRONÍA EN DOS OBRAS DE JULIO TORRI: TRES LIBROS Y EL LADRÓN DE ATAÚDES

I.1 Humor

La crítica ha valorado la obra de Julio Torri por sus rasgos más sobresalientes: la brevedad, como resultado de un rigor artístico inusitado, y la visión desencantada del mundo suavizada por el humor. En efecto, la obra del escritor coahuilense llama la atención por su rareza dentro de una tradición dominada por la solemnidad. Sin embargo, sólo se ha señalado vagamente cuáles son las características del humor que permea los textos de Torri. Serge I. Zaïtzeff dice en su libro sobre el autor: *"Aunque es cierto que la ironía se acomoda más al espíritu escéptico de Torri, hay momentos*

*cuando le atrae también el humorismo*¹. Esta idea es discutible ya que el humorismo es una constante en la totalidad de su obra. El problema está en definir y delimitar el ámbito del humor y el de la ironía.

Para entender lo esencial del concepto del humor algunos autores que se han ocupado de estos problemas lo oponen a la idea de lo cómico, se basan en una caracterización de la personalidad del escritor: el cómico sólo busca ridiculizar, es cínico, mientras que el humorista busca entender el sentido (o el sinsentido) del mundo.

Sigmund Freud, Bergson, Wayne C. Booth, Alfonso Reyes, Marcos Victoria y Santiago Vilas coinciden en señalar que el matiz distintivo del humor es su carácter de filosofía no sistematizada y una actitud estética ante la vida. Dice Marcos Victoria al respecto:

El humorismo no es una sistematización intelectualista. Es una organización afectiva, ahincadamente personal, que sólo puede vivir con la libertad y para la libertad. Su objetivo es la integración, la unificación de los conexos cómicos de la realidad, bajo el signo del conocimiento emocional, de la indagación intuitiva y fantástica del mundo.²

El humorista denuncia el absurdo y falsedad de algunos valores consagrados por la tradición, se burla de cualquier dogmatismo. Su escepticismo lo lleva al extremo de no creer en la realidad. No extraña que Torri sea el fundador, junto con Alfonso Reyes, de la corriente fantástica de nuestras letras. Lo anterior se advierte en algunos textos de Torri como en el aforismo de fuerte sabor

borgiano: "Los sueños nos crean un pasado" (TL, 115) o en este otro texto que prefigura lo mejor de Arreola:

El sol, rubio y apoplético, y el soberbio y magnífico Júpiter jugaban, por sobre la red de los asteroides, a la pelota, que era pequeñita, verdemar, y zumbaba gloriosamente en los espacios luminosos. ¡Ah, se me olvidaba: la diminuta pelota que llamáis la Tierra había caído de este lado de los asteroides, y el sol iba a recogerla para proseguir. Este instante, no más largo que la sonrisa de una diosa, los mortales lo llamaríais varios millones de trillones de siglos. Así sois de ampulosos, vosotros los seres de un momento. Pues bien... ¿pero a qué continuar si ignoráis las reglas del juego? (TL, 84)

Estos rasgos coinciden en buena medida con el retrato de Torri presentado por Beatriz Espejo en su obra: Julio Torri voyerista desencantado.³

Alfonso Reyes, en su ensayo sobre la sonrisa, dice algo similar que bien puede aplicarse a su amigo y colega ateneísta:

La realidad externa, pues, no existe, sino la sanciona nuestro ser, el cual a su antojo, podría en un momento aniquilarla, si así es, el mundo - comenta Hegel - nada tiene de seriedad: es un juguete, mera diversión del entendimiento. Es la gran sonaja. Y si nada tiene de seriedad, nosotros, que estamos en el secreto sonreímos.⁴

Reyes, con su acostumbrada contundencia, resume la posición del humorista. Freud afirmó que el humor es la sublimación de lo cómico, Reyes agrega que su efecto es una sonrisa mesurada: la sonrisa, más sugestiva que la risa franca de la sátira.

El escepticismo de Torri es resultado de una visión lúcida de las contradicciones en las cuales estamos inmersos. El carácter inestable y caótico de la realidad le permiten quitarle gravedad a los hechos, aun a aquellos que no parecen permitirlo como veremos más adelante al comentar algunos de sus relatos que se inscriben en la corriente del humor negro. Italo Calvino ha celebrado esta característica (la liviandad, como una de las cualidades que deberían perdurar en la literatura y en las poéticas del próximo milenio)⁵. El ensayo "Mutaciones" incluido en Fantasías condensa la posición de Torri:

A quien se le cerraron antaño las puertas de los salones, la dama de turbio pasado, en el presente es el más firme sostén de la virtud mesocrática y la más exclusivista e intolerante de las reinas (también efímeras) de la elegancia y la conducta. Si habéis preservado la facultad de sorprenderos, admiraos de que los antiguos criados suplanten a los viejos señores, de que las doctrinas muden de fanáticos y detractores. Aquellos que antes deshicieron luego edificaron, o viceversa. Los que primero encarnaron la incivilidad y rustiqueza hoy se escandalizan ante leve contravención a las leyes de la etiqueta. Quienes otrora campearon en los bandos de la tradición en la hora del día quisieran aniquilarlo todo, comenzando por el propio y estorboso pasado. Bohemios de ayer que garrapatearon en sórdidas tabernas poemas de rebeldía ahora condenan las locuras de la incorregible mocedad.

El tiempo se burla finalmente de todo y parece - como lo notó Balzac - "que la ironía es el fondo del carácter de la Providencia".

Estas mutaciones, no bruscas pero sí considerables, nos llevan a mirarlo todo con recelo y a reírnos de nuestras

inevitables contradicciones e insospechados avatares. (TL, 99)

A pesar de que en todas las épocas y en diversas culturas se han dado manifestaciones cercanas al humor, éste es una creación del espíritu moderno y un arma eficaz contra cualquier totalitarismo ideológico ya que su crítica no puede hacer concesiones sin poner en riesgo la libertad que la define.

En los escritos de Torri se encuentran los principales rasgos del humorismo a los que se refieren los autores antes citados: a) filosofía no sistematizada; b) actitud estética ante la vida. A continuación veremos ejemplos que revelan la presencia de estos aspectos en la obra del escritor coahuilense.

1.1.1 El humor como una forma de conocimiento intuitivo.

En buena parte de los escritos de Torri encontramos esbozos de una visión escéptica del mundo y de la vida. Los aforismos incluidos en "Almanaque de las horas", "Lucubraciones de medianoche" y en "Meditaciones críticas", son ejercicios de una lucidez que sólo pudo cristalizar en textos brevísimos en los cuales se trasluce el desdén por las sistematizaciones y las teorías de

amplio alcance (rasgo típico de un espíritu escéptico). Sobre este punto opina nuestro autor:

El horror por las explicaciones y amplificaciones me parece la más preciosa de las virtudes literarias. Prefiero el enfatismo de las quintas esencias al aserrín insustancial con que se empaquetan usualmente los delicados vasos y las ánforas. (TL,33)

El desarrollo supone la intención de llegar a las multitudes, es como un puente entre las imprecisas meditaciones de un solitario y la torpeza intelectual de un filisteo. (Ibid,34)

LAS PROFESIONES de fe y las declaraciones anticipadas e inútiles de principios son peligrosas y entorpecen y limitan la acción. La perspectiva del tiempo: ¿de qué ha servido tanto acto inhibido en provecho de una absurda unidad de criterio? El criterio mismo ¿no es una regla general que discierne nuestra pereza espiritual para resolver mecánicamente y sin mayores molestias los casos particulares análogos en la vida? (Ibid, 116)

Un estilo apretado y una sorprendente capacidad de síntesis permiten presentar en unas cuantas palabras sus puntos de vista acerca de las cuestiones más densas. El primer lugar entre sus preocupaciones lo ocupa el problema del arte (la literatura), la ética es un asunto secundario puesto que está incluido en la estética: *"La moral es a la postre un problema estético. Como "estética de las costumbres" la definió Fouillée".* (Ibid, 116)

Idea que se repite con una ligera variante en "Beati qui Perdunt!":
"Para quienes reducen la moral a una simple cuestión de buen gusto ("estética de las costumbres", la llamó Fouillée) nuestra vida es una obra de arte que trabajamos incesantemente. (TL, 26)

Las obsesiones de Torri se encuentran repetidas en los aforismos, en los ensayos y en algunos de sus cuentos, en ellos se revela la densidad filosófica del humor, por ejemplo:

TODOS tenemos dos filosofías: aquella cuyas ideas morales quebrantamos en nuestra conducta, a causa de nuestra voluntad frágil; y otra filosofía, más humana, con la que nos consolamos de nuestras caídas y flaquezas".
 (Ibid, 85)

I.1.2 El humor y la visión estética de la realidad

La estética es la preocupación más recurrente en la obra de Torri, quien entendió la vida como obra de arte:

Nos interesamos en el vivir como por el desarrollo de una novela; novela singular en la que el protagonista y el lector son una misma persona; novela que leemos a veces de mala gana, y cuya narración se anima muy de tarde en tarde. (Ibid, 24)

Torri pensaba que debemos cultivar nuestra faceta de espectadores, conservar intacta la curiosidad por nuestro devenir, aun en las circunstancias más desfavorables. Por lo anterior no

extraña que Torri satirice constantemente a los impostores. La sátira de la impostura se advierte en los siguientes textos: "En elogio del espíritu de contradicción", "El temperamento oratorio", "De una benéfica institución", pareciera que para Torri la única falta imperdonable es la simulación. "En elogio del espíritu de contradicción" aboga por una nueva forma de sociabilidad menos hipócrita y complaciente:

De cierto, si la sociabilidad descendiera del Olimpo donde moran las ideas puras, y viniera a pedirnos cuentas, en mayor apuro se vería el contradicho que el contradiciente. El trato se vuelve difícil y escabroso, no por culpa de este último - que lo quiere establecer sobre la más pura sinceridad - sino a causa del primero que procura asentarlo en el movedizo terreno de la complacencia y de las concesiones mutuas y no sobre la base de verdad en que debe ponerse todo trato entre hombres. (TL, 19)

Por las mismas razones Torri fustiga a la oratoria, la imposición del tono y la actitud pragmática ante la vida, es decir, todo lo opuesto a la auténtica búsqueda artística (único heroísmo):

PERMITIDME que dé rienda suelta a la antipatía que experimento por las sensibilidades ruidosas, por las naturalezas comunicativas y plebeyas, por esas gentes que obran siempre en nombre de causas vanas y altisonantes. (Sin duda recordáis al detestable marido de Cándida.) Los oradores tienen, a mi ver, cierta incapacidad natural para entender y crear las más agudas y extrañas obras de arte. Casi todos son vanidosos, o por lo menos, la oratoria es profesión de éxitos inmediatos (y efímeros, desde que existe la taquigrafía). (Ibid, 15)

El humor desnuda seudovalores, meras apariencias de valores, toda aspiración que deje entrever falsedad es susceptible a ser descubierta y nulificada por la mirada inquisitiva del humorista. Para Marcos Victoria el detonador de esta actitud crítica del humor es una preocupación ética: el cero axiológico que busca revelar el humorista carece de sentido sin la escala de valores desde la cual éste contempla el mundo, de ahí que la estética no pueda desligarse de la preocupación moral. Incluso Torri afirma que la autenticidad de una empresa artística legitima moralmente al artista:

EL ARTISTA. No proponerse fines secundarios en la vida: como posición social, dinero, buen nombre entre las gentes o sus amigos, etc. Su pan y su arte (Nietzsche). El artista tiene una orientación y vive por lo tanto dentro de la moral. (TL,116)

Lo anterior se resume en un aforismo incluido en "Meditaciones de media noche": *"Matemos al cuáquero que todos llevamos dentro"* (Ibid, 117). Ramón Xirau ha señalado brillantemente el sentido de la visión moralista que permea la obra de Torri: *"No restringamos el sentido de la palabra: el moralista es quien se observa y al observarse nos observa: es también nosotros"*.⁶

Marcos Victoria afirma que el humorista siempre se dirige a los valores visibles, tanto a lo importante como a lo nimio, sin apoyarse en ningún criterio de autoridad, ni en algún dogmatismo filosófico o

religioso: aun cuando parta de un sistema de valores, el humor es un constante jugar con los valores esenciales⁷. Algunas de las bromas de Julio Torri tienen un carácter desacralizador de los valores, por ejemplo, el amor es sólo un juego banal que desemboca en el engaño:

EN AMOR sólo hay dos situaciones: persigue uno a una mujer o trata de liberarse de ella. Pero dentro de esta seca fórmula general, qué variedad cabe de embrollos, de incidentes; qué diversidad de sentimientos, qué prodigio de matices, desde el anaranjado del primer deseo - imperioso y desesperado - hasta el violeta del último desengaño en que de nuevo tornamos al monólogo de siempre, al querrelloso y grave monólogo de siempre. (TL, 88)

Como ya vimos en algunos aforismos antes citados, hay en Torri un escepticismo frente a los esquemas abstractos que pretenden reducir a una fórmula simple la complejidad de la vida. El autor de Ensayos y poemas opone a las ideas abstractas de corte académico las ideas vivas hechas a la medida de la sensibilidad. Marcos Victoria señala que éste es el rasgo esencial de las manifestaciones más complejas del humor:

A lo real, atomizado en sus elementos, tamizado hasta sus simples representaciones se dirige la arbitrariedad del humor; plantea lo existente como simplemente posible, trastrueca las jerarquías⁸

Torri parte de una visión flexible y dinámica:

EN UNA esfera superior desaparecen con frecuencia ciertas contradicciones meramente aparentes y formales. Por eso es tan penoso para algunos espíritus distinguidos

el espectáculo de una discusión, en que los frutos son secos, marchitos, verbales, lógicos, sin contenido vital. (TL, 87)

Sobre los ideales, su punto de vista es igualmente escéptico:

Al principio (la mujer) es sólo ideal espectadora de la vida, en tanto que nosotros, al contrario, comenzamos por ser teorizantes impenitentes y dados a todo género de abstracciones, y con los años asistimos a la bancarrota de nuestras ideologías. (Ibid, 89)

El que ve y vive para escribir percibe de preferencia aspectos brillantes y literarios de las cosas. En los paisajes no halla sino epítetos, como dice Middleton. El que no escribe y medita tiene una visión más personal y exacta. Por eso son tan detestables ciertas gentes de letras: de antemano se conoce lo que les impresionará de un suceso, de un paisaje, de un poema. (ELDA, 38)

Advertimos en estos ejemplos a un crítico incansable y sutil de nuestras principales flaquezas. Por tanto, no es, como afirma Serge Zaitzeff, que Torri se acerque eventualmente al humorismo y después a la ironía⁹, el humor está presente en la totalidad de su obra. En cuanto a la ironía, más que una visión se trata de una técnica retórica de la cual se sirve el humorista como de otras figuras: la hipérbole, la paradoja, el oxímoron, etcétera. Santiago Vilas define al humor como la conciencia filosófica de las limitaciones del hombre, clasifica a los humoristas en tres grupos: los que ofrecen soluciones (humorista - moralista); los que se

limitan al puro deleite estético (humorista - artista); y por último los que rebajan el humor a la incongruencia y al chiste (humoricistas). Torri oscila entre el primero y el segundo grupo. Como ya vimos, la obra de Torri tiene un hondo contenido moral, en el mejor sentido del término, más o menos velado; pero lo que resulta más evidente es su riguroso respeto hacia la literatura, su marcado "desdén de esteta", como él mismo lo llamó, "por el rebaño de gentes mediocres, de filisteos y de semicultos": De ahí que podamos afirmar que en la mayoría de sus textos la finalidad principal es recrearse en la forma, compartir o suscitar en el lector una emoción puramente estética.

1.2 Ironía

I.2.1 La ironía como figura retórica

En las definiciones basadas en métodos estructurales como la de Helena Beristain se incluye a la ironía dentro del grupo de los metalogismos: las figuras retóricas que afectan al contenido ideológico del discurso. Para la retórica tradicional, es un tropo del pensamiento que opone la forma y el significado de las palabras, dando a entender, por el tono, lo contrario de lo que se afirma.

Wayne Booth en su estudio sobre la ironía¹⁰ señala que ésta requiere de la reconstrucción del sentido en cuatro etapas: primero el lector rechaza el sentido literal ya que detecta una incongruencia entre las palabras y el contexto o entre las

proposiciones implícitas del discurso. Entonces el lector busca otro sentido, ensaya varios y finalmente decide cuál es la intención del autor, en ocasiones intuyendo las convicciones de éste; por ello es importante el conocimiento de otras obras del mismo.

La ironía, mucho más que cualquier lenguaje, obliga al lector a participar en el acto comunicativo. No se trata de recibir con impasibilidad el mensaje, sino que se invita al lector a tomar parte en el juego establecido, proporcionándole pistas que le permiten captarla y entenderla. Más importante que adherirse a las intencionalidades del autor es el reconocimiento y la comprensión de las mismas.

En la obra de Torri siempre hallamos suficientes señales que permiten la lectura irónica, por ejemplo, en "La conquista de la luna", el tono irónico es tenue en la primera parte:

DESPUÉS de establecer un servicio de viajes de ida y vuelta a la Luna, de aprovechar las excelencias de su clima para la curación de los sanguíneos, y de publicar bajo el patronato de la Smithsonian Institution la poesía popular de los lunáticos (*Les Complaintes* de Laforgue, tal vez) los habitantes de la Tierra emprendieron la conquista del satélite, polo de las más nobles y vagas displicencias. (TL, 13).

Conforme avanza la lectura, la ironía va aumentando y se hace muy explícita con frases que se perciben como guiños del autor:

Hasta las señoras conversaban intrincadamente, y los reglamentos de policía y buen gobierno estaban escritos en estilo tan elaborado y sutil que eran incomprensibles de

todo punto aun para los delincuentes más ilustrados. (TL, 13)

A pesar de estos signos inequívocos de ironía, el texto tiene una ambigüedad sugestiva que lo acerca al poema en prosa. Esto quizá se debe a que el tema del mismo es la difusión de una moda literaria de origen francés (simbolismo epidérmico):

Los literatos vivían en la séptima esfera de la insinuación vaga, de la imagen torturada. Anunciaron los críticos el retorno a Mallarmé, pero pronto salieron de su error: Pronto se dejó también de escribir porque la literatura no había sido sino una imperfección terrestre anterior a la conquista de la Luna. (Ibid, p.14)

El contenido erudito de esta obra exige del lector una doble competencia: lingüística y literaria. La segunda no es menos importante que la primera pues para hacer la lectura entre líneas que la ironía requiere es necesaria cierta solvencia cultural que permita identificar el referente que está siendo caricaturizado en el texto (en este caso una moda literaria). Lo mismo se puede decir del epígrafe sin autor que precede al texto: al parecer, Torri daba por hecho que el lector idóneo de su obra no necesitaba dicha información.

En "La vida en el campo" la lectura irónica descubre desde el comienzo que el tema del texto es lo contrario a lo sugerido por el título: la muerte o la vida en el campo (santo). En "De una benéfica institución" notamos que la supuesta defensa del embuste, como un

arte benéfico para indolentes o cobardes, en realidad es una crítica ácida, sin embargo, la ironía crea una cierta ambigüedad que podría pasar inadvertida para un lector incauto inclinado a hacer una lectura literal.

Es importante la lectura de marcas o señales indicativas que permitan la comunicación irónica. Algunos teóricos coinciden al asegurar mayor fuerza irónica a la ausencia de dichas marcas, sin embargo, la existencia de éstas es un hecho que se repite en la mayoría de los casos, aunque a veces sean muy tenues como en algunos textos de Julio Torri. Por ejemplo, en "De una benéfica institución" al leer el primer párrafo es fácil sentir un tono cínico que se va diluyendo en la medida en que se hace más evidente, al llegar al último párrafo, el juego irónico:

ME AGRADAN sobremanera los embustes y admiro la rara perfección que en este arte han alcanzado los norteamericanos.

Y cuando topo con eruditos ignorados, con poetas sin leyenda y sin empresario, lamento de corazón que no se sepa aquí de la empresa comercial de Nueva York que por poco dinero suministra aventuras a hombres indolentes o cobardes.

¡Cuántas veces por falta de oportunas disputas conyugales, de una miserable tentativa de suicidio, o de viajes extraordinarios por el Mar Rojo, perdemos nuestros mejores derechos a la gloria, y la flamante colección de nuestras obras completas padecen injustamente los rigores del tiempo en una doncellez inútil, como nuestras tías abuelas! (TL, 22)

Lo anterior revela al mismo tiempo la importancia del contexto del cual depende la eclosión de la ironía. Dicho contexto, de carácter intratextual se basa en el uso de determinado estilo (relevancia de algunas figuras como la hipérbole o de ciertos registros de expresión, y también cierto léxico), uso de verbos, adverbios o adjetivos que subrayan el efecto irónico. Pero algo muy interesante es que el contexto intratextual es insuficiente, pues el lector debe apelar a un contexto extratextual, sobre todo a sus intuiciones acerca de la posición del autor ante determinados problemas, para confirmar la lectura irónica. En esto último consiste la participación del lector en el juego irónico, basado en el reconocimiento y la comprensión de las pistas que permiten realizar la lectura entre líneas. Al respecto comenta Linda Hutcheon:

Los teóricos reconocen que el grado de efecto irónico en un texto, es inversamente proporcional al número de signos manifiestos necesarios para lograr este efecto. Con todo, esos signos tienen que existir y hacerlo en el interior mismo del texto para remitir al lector a la intención evaluativa codificada por el autor.¹¹

1.2.2 La importancia de la competencia lingüística y literaria del lector para interpretar la ironía

Textos como "De funerales", "De fusilamientos", "La vida en el campo", tal vez sean los más comprendidos debido a que la intención irónica aparece muy clara desde las primeras líneas:

HOY ASISTÍ al entierro de un amigo mío. Me divertí poco,..."(TL, 23)

EL FUSILAMIENTO es una institución que adolece de algunos inconvenientes en la actualidad. (Ibid, p.49)

Linda Hutcheon ha escrito que la ironía exige del lector una triple competencia: lingüística, genérica e ideológica. La competencia lingüística juega el papel principal pues el lector tiene que descifrar lo que está implícito además de lo que está dicho. En algunos textos de Torri esto puede resultar difícil como ya se vio en "De una benéfica institución", sin embargo, "De fusilamientos" es un ejemplo opuesto en la medida en que la cantidad de pistas que el texto ofrece propicia la lectura entre líneas:

Los soldados rasos presentan a veces deplorable aspecto: los vestidos, viejos; crecidas las barbas; los zapatos cubiertos de polvo; y el mayor desaseo en las personas. Aunque sean breves instantes los que estáis ante ellos, no podéis sino sufrir atrozmente con su vista. Se explica que muchos reos sentenciados a la última pena soliciten que les venden los ojos.

Por otra parte, cuando se pide como postrera gracia un tabaco, lo suministrarán de pésima calidad piadosas damas que poseen un celo admirable y una ignorancia candorosa en materia de malos hábitos. Acontece otro tanto con el vasito de aguardiente, que previene el ceremonial. La palidez de muchos en el postrer trance no procede de otra cosa sino de la baja calidad del licor que les desgarran las entrañas. (Ibid, p. 49)

Las teorías de orientación pragmática acerca de la ironía (Linda Hutcheon, Wayne Booth) tienen en común la consideración de la competencia ideológica del lector, pues sitúa el valor estético y el significado de un texto en las relaciones entre éste y el lector. La ironía y la parodia existen virtualmente en el texto así codificado y no son actualizadas por el lector mas que si satisface ciertas exigencias (perspicacia y formación literaria adecuada). En general, dicha formación implica una competencia ideológica y genérica y esa es la razón por la cual obras como: "De fusilamientos", "De funerales", "La vida del campo", "El raptor" o "La cocinera" son los más comentados y acaso los más comprendidos, pues en éstos hay suficientes señales para un lector atento, independientemente de su competencia ideológica. Al mismo tiempo lo anterior permite entender por qué la obra de Julio Torri no ha sido ni será seguramente un *best seller*. En efecto, una obra que usa y abusa de la ironía como procedimiento retórico, que emplea símbolos de una sugestividad muy abierta y hecha mano de un campo intertextual cuyas fuentes literarias son inagotables (Torri fue uno de los mayores eruditos de nuestras letras) no es una obra para el gran público. Torri fue consciente de esto y lo asumió no como simple petulancia elitista sino por una voluntad de ser congruente con su visión aristocrática de la literatura.

Los textos de Torri antes citados se ajustan a la definición dada por Freud del humor negro: aquel que transforma el horror en risa.¹²

Torri logra lo anterior mediante el juego irónico; por ejemplo, cuando escribe que los condenados al fusilamiento solicitan que se les venden los ojos por serles insoportable la vista deplorable de la tropa, la ironía no escamotea la terrible causa del vendaje. El horror de la violencia desatada por la revolución de 1910 es convertido en algo cómico gracias a la ironía; sin embargo, eso no impide a Torri hacer una crítica a la violencia institucionalizada. Entender la posición del humorista, en este caso, es más complicado de lo que parece, pues es fácil atribuirle un cinismo frente a la tragedia social que le tocó ver de cerca, pero también se puede suponer que Torri estaba tan agobiado por esos hechos que intentó quitarles peso riéndose de ellos. En la obra de nuestro autor hay ejemplos que permitirían defender ambas conjeturas, las cuales no hay porqué considerar excluyentes: quizá Torri trataba de atenuar su desesperación fingiéndose cínico e indiferente. El escepticismo de Torri frente a la violencia de la historia se observa en un breve escrito rescatado por Zaitzeff e incluido en "Otras lucubraciones":

El pobre soldado raso no sabe por qué pelea: lo más probable para entronizar a un tirano o para imponer un régimen de esclavitud. No importa. Abusarán de su ignorancia y le harán matar a sus hermanos, derramar sangre mexicana, fusilar acaso al pobre iluso... Si le hacen prisionero lo fusilarán o bien lo harán pelear por la causa contraria, con la misma bravura. Cuando está ebrio tiene pensamientos que no acierta a expresar nunca, ni a concebir claramente. ¿Hasta cuando dejarán los malvados de traficar con la sangre de las gentes humildes?. (ELDA, p. 45)

"El ladrón de ataúdes" es otra pieza de humor negro en la cual Torri trata con desenfado y liviandad un tema cruento. El cuento está compuesto de dos partes, en la primera el narrador recuerda su sorpresa al encontrar en su casa una caja con un lujoso ataúd, la otra parte es la reproducción de una carta hallada en el mismo, la cual describe con lujo de detalles las actividades de cierto grupo dedicado a robar y a coleccionar ataúdes. Torri le quita seriedad al asunto del relato enfocándolo desde una perspectiva insólita: atendiendo más a los detalles que revelan un alto grado de refinamiento por parte de los ladrones y haciendo caso omiso de lo grave de la situación. A pesar de lo extravagante que resulta todo el relato el final no deja de ser sorprendente:

Andamos a caza de un valiosísimo Samuel Smiles de Londres que guardó el cadáver del tercer marqués de Nothinghamm. Este marqués murió en Italia a los veintidós años de edad, y fue retratado por Sir Joshua en 1757. (National Gallery.) Le seguiremos dando noticias de nuestras adquisiciones.

Posdata: ¿Nos permitirá Vmd. que le demos por muerto desde hoy, y que a nombre de su viuda hagamos venir de Amberes un Bendorps que necesitamos? ¿Sí? Gracias."(ELDA, 20)

El estilo del cuento titulado "La cocinera" recuerda al de Saki, el gran humorista inglés. Un asunto de nota roja es transfigurado por el arte de Torri en uno de los relatos más divertidos de la literatura mexicana. Las marcas de la ironía son muy claras desde el principio

del texto:

POR INAUDITO que parezca hubo cierta vez una cocinera excelente. La familia a quien servía se transportaba, a la hora de comer, a una región superior de bienaventuranza. El señor manducaba sin medida, olvidado de su vieja dispepsia, a la que aun osó desconocer públicamente. La señora no soportaba tampoco que se le recordara su antiguo régimen para enflaquecer, que ahora descuidaba del todo. Y como los comensales eran cada vez más numerosos renacía en la parentela la esperanza de casar a una tía abuela, esperanza perdida hacía ya mucho. (TL, p.71)

Los diálogos grotescos de los comensales crean un tono jocoso que será roto por la ironía de la frase con la cual el narrador comenta la interrupción de la niña que anuncia el hallazgo de un dedo de niño dentro de un tamal:

Mi vecino de la derecha, profesor de Economía Política, disertaba con erudición amena acerca de si el enfriamiento progresivo del planeta influye en el abaratamiento de los caloríficos eléctricos y en el consumo mundial de la carne de oso blanco.

- Su conversación, profesor, es muy instructiva. Y los textos que usted aduce vienen muy a pelo.

- Debe citarse, a mi parecer- dijo una señora -, cuando se empieza a olvidar lo que se cita.

- O más bien cuando se ha olvidado del todo, señora. Las citas sólo valen por su inexactitud.

Un personaje allí presente afirmó que nunca traía a cuento citas de libros, porque su esposa le demostraba después que no hacían al caso.

- Señores- dijo alguien al llenar su plato por sexta vez -, como he sido hasta hoy el más recalcitrante sostenedor del vegetarianismo entre nosotros, mañana, por estos tamales de carne, me aguardan la deshonra y el escándalo.

-Por sólo uno de ellos- dijo un sujeto grave a mi izquierda- perdería gustoso mi embajada en Mozambique.

Entonces una niña...

(¿Habéis notado la educación lamentable de los niños de hoy? Interrumpen con desatinos e impertinencias las ocupaciones más serias de las personas mayores.)

...Una niña hizo cesar la música de dentelladas y de gemidos que proferíamos los que no podíamos ya comer más, y dijo:

- Mirad lo que hallé en mi tamal. (TL, p.72)

Hay que notar que en la frase entre paréntesis de la cita anterior se observa un distanciamiento entre el autor y la voz narrativa, la ironía evidente de la frase (calificar de "ocupaciones serias" los diálogos disparatados que aparecen antes) le sirve al autor para marcar su distancia respecto a la perspectiva del narrador, pues éste forma parte de la escena caricaturizada. La ironía es un juego de enmascaramientos que exige del autor destreza para alejarse del narrador y brindarle al lector las pistas que le faciliten la lectura entre líneas, cuidando que éstas últimas no sean tan explícitas.

En "El raptor" la ironía se basa en el contraste entre los hechos y el discurso: el personaje -narrador habla de amor y solicita comprensión y ayuda a sus amigos para secuestrar a su amada, valiéndose de amenazas y del terror que le inspira a ella.

En otros textos la clave de la ironía aparece sorpresivamente al final, cuando ya no se lo espera debido a que parece imperar el tono serio, por ejemplo, "El ensayo corto" termina con la siguiente frase: *"Prefiero los saltos audaces y las cabriolas que enloquecen*

de contento, en los circos, al ingenuo público del domingo. Os confieso que el circo es mi diversión favorita" (TL, p.34). Este tipo de guiños crean la ambigüedad irónica, obligan a releer el texto y descubrir el doble sentido. El grupo M señala en su Retórica general que "un metalogismo sólo se puede comprender por el conocimiento del referente particular".¹³ Por lo tanto la ironía como tal requiere de una lectura que confronte el texto con su propio contexto discursivo.

NOTAS

- ¹ Zaïtzeff, Serge I., El arte de Julio Torri, México, Oasis, p. 72.
- ² Victoria, Marcos, Ensayo preliminar sobre lo cómico, Buenos Aires, Losada, 1958. p. 163.
- ³ Espejo, Beatriz, Julio Torri voyerista desencantado, México, UNAM, 1986, 135 pp.
- ⁴ Reyes, Alfonso, "El suicida", 1917, en Obras completas III, México, Fondo de Cultura Económica, p. 239.
- ⁵ Calvino, Italo, Seis propuestas para el próximo milenio, Madrid, Siruela, 1997. p.15.
- ⁶ Xirau, Ramón, "Julio Torri ante la crítica literaria". ZAÏTZEFF, Serge I. Comp. Julio Torri ante la crítica, México, UNAM, 1980. p. 21-24.
- ⁷ Victoria, M., Op. Cit., p.45-47.
- ⁸ Victoria, M., Ibidem., p.107
- ⁹ Zaïtzeff, Serge I. Op. cit., p. 15.
- ¹⁰ Booth, Wayne, Retórica de la ironía, Madrid, Taurus, 1978, p. 73-78.

-
- ¹¹ Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática de la ironía", De la ironía a lo grotesco, México, UAM, 1992, p. 179
- ¹² Freud, Sigmund, El chiste y el inconsciente colectivo, México, Iztaccihuatl, 1957, p. 70
- ¹³ Grupo "M" , Retórica general, Barcelona, Paidós, 1987, p. 222.

CAPITULO 2

PRINCIPALES RASGOS ESTILISTICOS DE LOS TEXTOS Y LA ACTITUD DEL AUTOR ANTE LAS CONVENCIONES DE LOS GENEROS

2.1 Poema en prosa

Díaz-Plaja¹ afirmó que la evolución de la prosa literaria en español ha sido, desde el modernismo, una lucha por eliminar el cliché, y una búsqueda de dotar a la prosa de la misma novedad expresiva que se exige para el verso. Se antoja inevitable que Julio Torri se sintiera atraído por un género capaz de crear intensidad lírica sin estar sometido al corsé de la métrica tradicional. En el poema en prosa Torri halló la forma idónea para hacer confluir dos de sus principales tendencias como escritor: la brevedad y el gusto por lo sugestivo.

De ahí que en buena parte de sus escritos se advierta ese afán por alcanzar la unidad estética del poema en prosa (incluso en los ensayos y en las narraciones). En esta búsqueda Torri es un heredero de los modernistas y un precursor de Gilberto Owen, Octavio Paz, Juan José Arreola y José Emilio Pacheco, quienes han

sido algunos de los más destacados cultivadores del género en nuestras letras.

"A Circe", el primer texto de Ensayos y poemas, es un caso notable por la densidad que consigue el autor con una economía verbal admirable; está formado por dos breves párrafos que inician con un apóstrofe dirigido a Circe:

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí. (TL, p.9)

Las oraciones que siguen al primer apóstrofe están en estilo llano y directo, sin embargo, no se puede decir que caigan en el ámbito de lo prosaico por un rasgo que Jean Cohen ha señalado como una constante del lenguaje poético: la indeterminación.² El poema omite informaciones sobre la situación comunicativa (el contexto) que normalmente la prosa brindaría. En "A Circe" resulta menos difícil saber (por el título y los apóstrofes) a quién está dirigido el discurso, que saber quién habla. El poema está firmado, tiene por autor a un individuo determinado lo cual parece dar la referencia

que falta, pero es bien sabido que ésta es una identificación simplista. El poema no es una confesión directa de sentimientos.

El problema del pronombre personal que cumple la función de ser el emisor del mensaje radica en la diferencia entre éste y el nombre que designa a una persona determinada; "yo" se puede aplicar a cualquiera y para eliminar la vaguedad es necesario saber quién es el emisor del mensaje. En el lenguaje hablado es la situación la que nos da la información en cada caso: "yo" es quien emite los sonidos. Sin embargo, el lenguaje escrito se halla "fuera de situación" por ello el propio mensaje debe incluir las referencias necesarias. Dice Jean Cohen:

En el discurso escrito es donde verdaderamente el "pro-nombre" reemplaza al nombre, pero únicamente se puede dar esta realidad cuando dicho nombre figura de hecho en el contexto. Por ello el lenguaje escrito presenta cierta redundancia en relación con el lenguaje hablado. Una carta lleva necesariamente una firma; una autobiografía, el nombre de su autor. En la novela escrita en primera persona "yo" designa a un ser indudablemente ficticio pero que no por ello deja de ser presentado y nombrado en el contexto.³

En un texto como "A Circe" vemos que el pronombre se encuentra sin referencia contextual. El poema es escrito, pero aparenta ser hablado; por esto mismo infringe una regla general de la estrategia del discurso normal, pues éste debe dar al destinatario la totalidad de las informaciones que se requieren para entender el mensaje. Sin

embargo, el hablante omite las informaciones que su interlocutor puede deducir de la situación. Lo mismo hace el poema, pero con la diferencia de que en éste la situación no existe.

No obstante lo que decíamos antes sobre la identificación simplista entre la voz que habla en el texto y el autor, no se puede negar que esta ausencia de referencias claras sobre el emisor nos hace identificarlo con el autor mismo. Al respecto Cohen cita un pasaje de Souriau que responde a la cuestión de quién es "yo":

Es a la vez, nos dice, un poeta esencial y absoluto, y también la imagen poetizada que de sí mismo quiere dar el poeta al lector. Es incluso el propio lector en cuanto penetra en un lugar que se le prepara dentro del poema para participar en los sentimientos que le han sido sugeridos.⁴

El significado de "yo" no se reduce a "el emisor del mensaje". El pronombre en este caso tiene una significación nueva no inscrita en el código de la lengua normal. La ausencia en el propio mensaje de la referencia a la que remite el código lo transforma y le dota de una nueva significación. Éste es un ejemplo revelador de una característica esencial del lenguaje poético: la creación de un nuevo sentido que sólo puede aparecer violentando el código de la prosa.

El tono llano de las primeras frases de "A Circe" contrasta con la imagen final del párrafo: *"parecía un cargamento de violetas"*.

Díaz-Plaja escribió que el poema en prosa está emparentado con el impresionismo pictórico, la imagen anterior parece corroborar esta idea. Sin embargo, sólo al evocar el escenario en el poema se advierte el gusto por lo sensorial, pues el segundo párrafo vuelve a usar un lenguaje directo para expresar la frustración de los anhelos.

"La balada de las hojas más altas" es un poema que destila más sensualidad que el anterior. Es uno de los textos más bellos de Torri, su fuerza poética surge del contraste entre lo incoloro de la caravana humana (símbolo de los afanes prácticos de la vida) con la riqueza cromática del cuadro en el cual se exalta la belleza de la naturaleza vista desde una perspectiva ideal (que es al mismo tiempo un escape de lo mundano que abruma al poeta):

Hablan de sus cuitas de todos los días, y sus cuitas podrían acabarse con sólo un puñado de doblones o un milagro de Nuestra Señora de Rocamador. No son bellas sus desventuras. Nada saben, los afanosos, de las matinales sinfonías en rosa y perla; del sedante añil del cielo, en el mediodía; de las tonalidades sorprendentes de las puestas del sol, cuando los lujuriosos carmesíes y los cinabrios opulentos se disuelven en cobaltos desvaídos y en el verde ultraterrestre en que se hastían los monstruos marinos de Böcklin.

En la región superior, por sobre sus trabajos y anhelos, el viento de la tarde nos mece levemente. (TL, p.35)

Es notable el orden rítmico con el que Torri va hilando las oraciones de la primera parte buscando un efecto de contraste y a la vez de equilibrio:

NOS MECEMOS suavemente en lo alto de los tilos de la carretera blanca. Nos meceмос levemente por sobre la caravana de los que parten y los que retornan. Unos van riendo y festejando, otros caminan en silencio. Peregrinos y mercaderes, juglares y leprosos, judíos y hombres de guerra: pasan con presura y hasta nosotros llega a veces su canción. (TL, p.35)

Octavio Paz señaló en El arco y la lira, que el ritmo en la poesía moderna se basa en la sucesión alternada de tensión y distensión que generan las imágenes.

Al igual que en "A Circe" el narrador del poema está envuelto en una indeterminación que aunada al carácter prosopopéyico puede provocar que se le identifique con aquellos árboles que hablan en las leyendas; pero el texto contiene las claves que evitan dicha confusión: el árbol cuyas hojas hablan en el poema de Torri no es igual a los árboles dotados de la misma capacidad en un relato folclórico. En éstos hay signos de literalidad como la trillada frase "Érase una vez" de las cuales carece el poema. Jean Cohen dice que lo *feérico* es una categoría del ser y no del lenguaje, de ahí que la presencia de castillos encantados, hadas y demás seres sobrenaturales no sea la fuente de lo poético en la lírica más alta ni hace más poético un relato. Al respecto dice Cohen: "El poema no es

expresión fiel de un mundo anormal, sino la expresión anormal de un mundo ordinario".⁵

Uno de los rasgos que ejemplifican esta ruptura del código normal de la lengua operado por la poesía y que dota al lenguaje de múltiples sentidos es la impertinencia de ciertos epítetos muy característica de la obra de Torri. En el texto "Caminaba por la calle silenciosa" la presencia de una imagen sinestésica como la siguiente: "*recibían las caricias del rocío, amante tímido y casto*" (TL, p.32) es un ejemplo de epíteto que no es pertinente en relación con el nombre al que se aplica. Esta es una frase sin pertinencia semántica, diría Cohen, que viola el código de la lengua referencial, pero forma parte de una estrategia poética cuyo fin es el cambio de sentido.

Quizá el más intenso de los poemas en prosa de Torri sea "Oración por un niño que juega en el parque", aquí el autor se muestra más emotivo pues el tema del poema lo requiere: es una exaltación de la infancia como un estado de gracia. Se compone de cuatro partes, cada una es un apóstrofe a diferentes atributos de la niñez. El rechazo del análisis y de lo prosaico vuelve a aparecer en este breve poema:

INFANTILIDAD, secreto de la vida, no le abandones
nunca!
¡Tú que viertes el olvido y el descuido, no le abandones
nunca!

¡Ten piedad de sus futuros cuidados!

¡Fantasía, suma benevolencia! que transformas el
sórdido jardincillo de arrabal en selva encantada:
lencanta su camino!

¡Paz interior, la de sonrisas puras y ojos lucientes y
asombrados, mana siempre para él asombro y luz!

¡Infantilidad, embriaguez de almas claras! ¡Apártalo del
fastidio, del análisis que conduce a las riberas de la
nada, del desfallecimiento y del recuerdo! (TL, 102)

Este poema es una especie de poética condensada y un ejemplo de adecuación entre la emoción lírica y la expresión que logra hacer sentir al lector lo que ordinariamente sólo puede pensarse.

Se sabe que la función de la prosa es denotativa mientras que la de la poesía es connotativa. La poesía es una vasta metáfora que sólo puede enriquecer el sentido del lenguaje referencial violentándolo.

Cohen afirma que el sentido nocional y el sentido emocional no pueden coexistir en una misma conciencia, pues un significante no puede inducir al mismo tiempo dos significados que se excluyen. La poesía tiene que romper el vínculo original entre el significante y la idea para reemplazarlo por la emoción, requiere de una metamorfosis del sentido buscando la ruptura del código referencial de la prosa para hacer posible un nuevo código:

Pero si la metáfora es necesaria, si la poesía es arte,
es decir, artificio, ello se debe al hecho de que el código
nocional es el código usual. El significante remite al

usuario desde el primer momento al sentido nocional. El poeta no puede simplemente decir "la luna" porque esta palabra suscita entre nosotros espontáneamente la modalidad "neutra" de la conciencia. Tal es la razón de que la prosa sea "prosaica", tal es la razón de que la poesía es arte. Para suscitar la imagen emocional de la luna, el poeta ha de recurrir a la figura, ha de violar el código, ha de decir esa *hoz de oro en el campo de las estrellas*, precisamente porque, de acuerdo con el código usual, estas palabras no se pueden asociar de esta manera.⁶

Los lingüistas modernos han demostrado que el lazo significante-denotación no es natural, mas bien es un hecho culturalmente determinado y depende en buena medida de la estructura de la lengua, la cual a su vez es un reflejo de nuestra cultura. Podría pensarse una civilización en la cual la norma fuera un lazo entre significante y connotación; en tal caso, lo natural sería la poesía y la prosa lo artificioso. El poema de Torri habla precisamente de la nostalgia por ese estado de continuo encantamiento, manantial de visiones (diría Octavio Paz), en la cual, florece la conciencia poética del mundo.

Para Torri poder escapar de una realidad agobiante a través de la imaginación es una de las funciones de la literatura y es también uno de sus temas favoritos. En "Caminaba por la calle silenciosa" presenta una metamorfosis poética de la realidad cotidiana. La atmósfera de misterio (un tanto surreal) se expresa en los primeros

dos párrafos con algunas imágenes sensoriales, un lenguaje muy sugestivo y un ritmo lento:

CAMINABA por la calle silenciosa de arrabal, llena de frescos presentimientos de campo. En un ambiente extraterrestre de madrugada polar, la cúpula de azulejos de Nuestra Señora del Olvido brillaba a la luna con serenidad extraña y misteriosa. No sé en qué pensaba, ni siquiera si pesaba. Las inquietudes se habían adormecido piadosamente en mi corazón.

En los tiestos las flores parecían como alucinadas en el extrañísimo matiz de la Luna y recibían las caricias del rocío, amante tímido y casto. ¡Madrugada sin revuelos de pájaros blancos, sin alucinaciones, sin música de órgano! (TL, p. 32)

La tercera parte es una vuelta a la realidad que coincide con un lenguaje más directo:

¿Por qué no me evadí entonces de la Realidad? ¡Hubiera sido tan fácil! ¡Ningún ojo sofisticado me acechaba! ¡Ninguna de las once mil leyes naturales se hubiera ofendido! ¡Mr. David Hume dormía profundamente desde hacía cien años! (Ibid, p. 32)

La indeterminación que envuelve al narrador refuerza la sugestividad del poema por las mismas razones antes expuestas.

En "Balada de las tres hijas del buscador de oro" es otro ejemplo de indeterminación deliberada para aumentar la sugestividad del poema. El uso de simetrías y paralelismos y el estilo del texto crean una sensación rítmica.

Las dos primeras partes tienen un aire de ensueño y vaguedad; cada una establece una relación entre las hijas y el mar, pues en este elemento se basa el paralelismo de las tres partes:

LUCÍA era la menor. Sobre un promontorio, en lo más alto de la roca, se mantenía frágilmente. El viento jugaba con sus cabellos y con sus velos tenues. Ante sí, el grande Océano Pacífico, mar bárbaro, tan hondo como el tiempo, y tan grande que casi es toda la tierra. Sus ojos, a decir verdad, tenían la pálida luz del mar.

Matilde era la mayor. Sus besos más apasionados, para los aventureros de ardiente mirar, gambusinos y corsarios, ¡oh Bret Harte! De la penetrante melodía de su corazón, Matilde parecía escuchar un grave acompañamiento en la música del mar. (TL, p. 103)

El mar funciona como un símbolo "un tanto abierto" que unifica el poema: Lucía y Matilde tienen una relación visual y musical respectivamente con aquél. La tercera hermana carece de relación con el mar; el texto insinúa que esto podría entenderse como un alejamiento de lo poético y de lo espiritual representados por el mar a causa del apego a lo material:

Amelia era la tercera hermana. Desde pequeña vivió en remota ciudad. ¿Será actriz, princesa, la esposa de un mercader oriental? Lo ignoro y como nuestras vidas corrieron alejadas entre sí, no sé qué cosa guarda del mar. (Ibid, p. 103)

2.2 Ensayo

Ya hemos podido apreciar que los poemas en prosa de Torri hacen posible la identidad entre plasticidad sonora y visual. Sus ensayos logran aunar la visión poética a la reflexión intelectual. Nuestro autor prefirió el ensayo corto por el "*don de evocación que comparte con las cosas esbozadas y sin desarrollo*" (TL, p.33). Ampliar una idea requiere de un proceso de sistematización que Torri nunca estuvo dispuesto a seguir.

El ensayo progresa por medio de asociaciones en oposición al orden lógico del discurso científico, mientras éste pierde en gran medida la libertad al verse forzado a seguir el orden que su método le determina, el ensayista es más libre de seguir el libre curso de sus intuiciones. Uno de los rasgos de este género es que nunca pretende ser exhaustivo. Torri asumió esta característica como un ideal estético y la llevó hasta sus últimas consecuencias cultivando el ensayo corto y otros géneros afines cuyo rasgo común es la brevedad: aforismo, estampa y cuento.

Pareciera que la brevedad en Torri responde a una necesidad de aumentar lo sugestivo de la prosa, de obligar al lector a completar el proceso creativo de ideas que sólo han sido sugeridas por el ensayista. Al respecto dice Torri en el ensayo corto:

EL ENSAYO corto ahuyenta de nosotros la tentación de agotar el tema, de decirlo desatentadamente todo de una vez. Nada más lejos de las formas puras de arte que el anhelo inmoderado de perfección lógica. El afán sistematizador ha perdido todo crédito en nuestros días, y fuera tan ocioso embestirle aquí ahora, como decir mal de la hoguera en una asamblea de brujas. (TL, p. 33)

José Luis Gómez-Martínez dice en su obra Teoría del ensayo que la condición peculiar de este género es que está escrito al correr de la pluma, como un diálogo íntimo del ensayista consigo mismo; es una transcripción del pensamiento según fluye a la mente del ensayista, quien no sólo se vale en el desarrollo del texto de un proceso de asociaciones sino que cuenta también con la capacidad del lector para establecer otras nuevas en un intento de proyección en múltiples direcciones; Torri coincide con estas ideas como lo muestra el siguiente pasaje del ensayo corto (texto en el cual resume sus propias ideas sobre esta modalidad):

Mientras menos acentuada sea la pauta que se impone a la corriente loca de nuestros pensamientos, más rica y de más vivos colores será la visión que urdan nuestras facultades imaginativas. (Ibid, p. 33)

Una muestra de este afán de liberación espiritual es el ensayo "Del epígrafe":

EL EPÍGRAFE se refiere pocas veces de manera clara y directa al texto que exorna: se justifica, pues, por la necesidad de expresar relaciones sutiles de las cosas. Es una liberación espiritual dentro de la fealdad y pobreza de las formas literarias oficiales, y deriva siempre de un impulso casi musical del alma. (TL, p.12)

En este texto predomina la densidad lírica sobre la idea. Torri no sólo logra definir lo poético del epígrafe, sino que nos da un ejemplo de lo mismo:

...su naturaleza es más tenue que la luz de las estrellas.

El epígrafe es como una lejana nota consonante de nuestra emoción. Algo vibra, como la cuerda de un clavicordio a nuestra voz, en el tiempo pasado. (Ibid, p. 12)

En una carta de 1914, Torri comenta la importancia de los epígrafes en su proceso creativo: *"Tomo un buen epígrafe de mi rica colección, lo estampo en el papel, y a continuación escribo lo que me parece, casi siempre un desarrollo musical del epígrafe mismo"*⁷

Varios de los ensayos de Torri son meditaciones acerca de la literatura. "De la noble esterilidad de los ingenios" es un ejemplo en el cual predomina la reflexión armonizada con imágenes muy eficaces:

Se escribe por diversos motivos: con frecuencia, por escapar a las formas tristes de una vida vulgar y monótona. El mundo ideal que entonces creamos para regalo de la inteligencia, carece de leyes naturales, y las montañas se deslizan por el agua de los ríos, o éstos prenden su corriente de las altas copas de los árboles. Las estrellas se pasean por el cielo en la más loca confusión y de verlas tan atolondradas y alegres los hombres han dejado de colgar de ellas sus destinos. (TL, p.36)

Este ensayo manifiesta el regusto de Torri por lo fugaz y lo intangible. Su idea de la belleza está asociada a esas visiones evanescentes que el poeta muchas veces no logra fijar:

PARA el vulgo sólo se es autor de los libros que aparecen en la edición definitiva. Pero hay otras obras, más numerosas siempre que las que vende el librero, las que se proyectaron y no se ejecutaron; las que nacieron en una noche de insomnio y murieron al día siguiente con el primer albor.

El crítico de los ingenios estériles -ilustre profesión a fe mía- debe evocar estas mariposas negras del espíritu y representarnos su efímera existencia. Tienen para nosotros el prestigio de lo fugaz, el refinado atractivo de lo que no se realiza, de lo que vive sólo en el encantado ambiente de nuestro huerto interior.

Los escritores que no escriben -Rémy de Gourmont ensalzó esta noble casta- se llevan a la penumbra de la muerte las mejores obras, las que están impregnadas de tan agudo sentido de la belleza que no las hubiera estimado tal vez la opinión, ni entendido acaso los devotos mismos. (*Ibid*, 36)

Estas ideas revelan una sensibilidad eminentemente poética, pero Torri también pudo escribir otro tipo de ensayos en los cuales, sin dejar de ser un maestro de la expresión, se muestra más bien como

un incitador de ideas; es el caso de: "El maestro", "En elogio del espíritu de contradicción", "Beati qui Perdunt...!" y "La oposición del temperamento oratorio y el artístico". En éstos el lirismo de Torri queda atenuado al ser sometido a la razón en un proceso más o menos consciente que hace al texto muy inteligible. Sin embargo, también en este grupo de ensayos aparecen imágenes que aumentan la contundencia de los mismos. "El maestro" está escrito en un tono directo de diálogo íntimo, pero termina con una metáfora que condensa el sentido general del texto:

Todos apetecemos oír el mensaje que trae nuestro amigo; pero éste olvidará las palabras sagradas, si se sienta a nuestra mesa, comparte nuestros juegos y se contamina de nuestra baja humanidad, en vez de recluirse en una alta torre de individualismo y extravagancia. En cambio de las voces misteriosas cuyo eco no recogió, ofrecerá a la especie un rudo sacrificio: la mariposa divina perderá sus alas, y el artista se tornará maestro de jóvenes. (TL, p. 10)

En el primer capítulo de este trabajo hemos comentado algunas de las ideas centrales de los siguientes ensayos: "Del temperamento oratorio", "En elogio del espíritu de contradicción" y de "Beati qui Perdunt ...!". Aquí nos interesa destacar el hecho de que los tres están escritos en un estilo que da la sensación de haber sido hecho al correr de la pluma, con facilidad, como si el autor hubiera ido plasmando las ideas conforme se le fueron ocurriendo. Dice José Luis Gómez-Martínez que un buen ensayo involucra al lector en la

generación y organización de las ideas impidiéndole volver la vista atrás y evitando cualquier visión de conjunto, por lo que el desorden que podría observarse en un análisis minucioso es imperceptible al lector. Esto lo encontramos en "Beati qui Perdunt...!". El ensayo más largo de Torri comienza planteando los riesgos de la monotonía:

LAS COSAS que vemos siempre, llegan a ser para nosotros una obsesión, una pesadilla. Afean nuestra vida, sin que nos demos cuenta de ello. Nuestro espíritu vive sólo dentro de la variedad infinita. Lo que lo fija en alguna impresión que se repite, lo daña gravemente. Viajar sin cesar, he aquí lo que quiere la parte más ágil de nuestra alma.

Renuncio a interpretar el instinto de conservación en los animales; pero en los hombres lo atribuyo a un sentimiento profundo de curiosidad. (TL, p.24)

Después introduce la idea de contemplar la vida como si fuera una novela en la cual el protagonista y el lector son una misma persona. Lo anterior le sirve para distinguir dos actitudes paradigmáticas: la del espectador y la del actor.

Todos somos un hombre que vive y un hombre que mira; y cuando nuestra existencia corre acompasada por el cauce de una larga condena o de un matrimonio feliz, el espectador se aburre y piensa en abandonar la sala por la puerta del suicidio.

En los indolentes y que no gustan de la acción, el espectador es un melancólico personaje, ennoblecido por un aire perenne de destierro; en todos nosotros prueba ser de humor versátil y lleno de inhumanidad. Su carencia de sentimientos morales es una verdad irritante; y nadie sino él califica de magníficos un incendio y un descarrilamiento, y de despreciable, un percance de ciclista. La urgencia con que reclama nuevas diversiones y la insensibilidad para el dolor ajeno son sus cualidades distintivas. Es difícil de

contentar y su desabrimiento parece provenir de haber encarnado en un cuerpo lleno de pesadez y sujeto a las leyes de la materia.

El actor es siempre esclavo del espectador y en los hombres extravagantes esta esclavitud se vuelve tiránica. Representa el actor en nosotros la pequeña sabiduría y le mueven exclusivamente bajos intereses: sólo entiende de ganar la vida, de evitar el dolor, de amar la comodidad, de seguir la línea de menor resistencia. Cuando perdemos un libro, los guantes, el reloj, se lamenta amargamente. El espectador, al revés, piensa ante toda pérdida en variar el mobiliario, en renovar la biblioteca, en hacer nuevas compras. Para él perder es como abrir una ventana a las sorpresas. (TL, p.25)

A partir de aquí el ensayo se convierte en una serie de variaciones sobre el tema de perder para variar. En una parte habla de la buena costumbre de algunas mujeres de perder cosas para renovarlas. Luego continúa como una divagación sobre diferentes ejemplos de pérdidas, desde las de objetos triviales hasta las de cosas y personas irremplazables:

Sensibles a la belleza de toda acción o actitud, descubren elegancias inauditas en el acto de renunciar, en abandonar toda disposición de defensa o lucha. Entonces las pérdidas irreparables arrebatan el ánimo; su influjo, el aura de insólita idealidad que prestan por breve tiempo, hacen que las gentes distinguidas pongan grande estudio en alcanzarlas. (Ibid, p. 27)

En este punto Torri reconoce la vastedad de su tema y el carácter no exhaustivo de su ensayo:

Quede tan laboriosa empresa para algún ingenio español, del temple de aquel del Renacimiento, que escribió "La primera Parte de las Diferencias de Libros que hay en el Universo".

No intento tampoco señalar la naturaleza de lo bello; nunca he osado llegar en mis divagaciones hasta el recinto de las ideas puras; sólo quiero referirme aquí a que lo irreparable decora extrañamente la vida. (TL, 28)

El texto no pretende elaborar una teoría acerca de todo lo que implica una pérdida, el autor va encadenando intuiciones, sin el rigor lógico del tratadista, vemos cómo pasa de un ejemplo a otro totalmente distinto, mezclando ejemplos de ficción literaria con casos reales, pero esta falta de método no le quita eficacia pues el ensayo nos absorbe en el proceso de las ideas, impidiéndonos hacer una revisión desde el principio que no dejaría de provocar una impresión de desorden.

2.3 El cuento

En la obra de Torri es patente su predilección por el poema en prosa y por el ensayo (desde el título de su primer libro). Sin embargo, algunos de los cuentos que escribió revelan a un profundo conocedor de este género. De hecho los primeros escritos del autor coahuilense pertenecen a esta forma: "Werther" publicado en 1905 y "La desventura de Lucio el perro", en 1912. En De

fusilamientos incluye prosas que podrían contarse entre los mejores cuentos mexicanos.

En "El celoso" Torri deja de lado su predilección por lo fantástico y explora un tema psicológico: el caso de un coronel atormentado por los celos. Es admirable la forma en que el autor logra expresar, desde las primeras líneas, con una ironía muy sutil la atmósfera depresiva de un pueblo mexicano:

A OJITLÁN de los Naranjos no ha llegado el ferrocarril. Las costumbres se conservan aún patriarcales, aunque a la verdad el pueblo no ha progresado mucho que digamos.

Son gentilísimas sus mujeres, arrebujuadas en los sedefios santamarías, a la salida de misa o en las serenatas de la plaza de armas bajo la magia de la noche tropical y ardiente. (TL, p. 61)

Luego con igual economía traza los rasgos de los personajes y la singularidad psicológica que caracteriza al héroe, con lo cual se empieza a generar tensión dramática.

Después Torri no puede ocultar su vena ensayística y hace reflexionar al narrador en un pasaje que rompe el hilo narrativo:

Los celos... Turbación de nuestra alma que cobra agudísima conciencia de su soledad irremediable. Pasión que no mueve a piedad por ser acaso la más individual y exclusiva, y que a los más lamentables extravíos conduce. Amargo y cruel resabio de lo quebradizo que es todo concierto y buena inteligencia.

Si se desecha el fatalismo del amor se engendran celos inextinguibles. En efecto, la pasión que dignifica mi vida ¿es necesaria y fatal? La mujer que esclarece y dora mi gris existir ¿me estaba predestinada? O pudo ser de otro, a mediar cualquier circunstancia de esas en apariencia triviales pero que son decisivas para torcer el errátil curso de nuestro destino. Y si pudo ser de otro, puede serlo aún. Su amor no viene de la necesidad, sino de la contingencia, del juego loco de los sucesos. Y ando a caza de pruebas a favor de la predestinación si revuelvo a veces lo pasado para alimentar mis querellas. El azar que me dio a la amada es capaz de arrebatármela. En todo momento -sigue diciéndose el celoso- hay que apuntalar el andamiaje frágil de mi gozo.

Y el pobre hombre toma de continuo precauciones contra extraños peligros y oscuros riesgos. Sus punzantes cautelas, su corrosiva desconfianza, su miedo patológico son incurables como tantos males imaginarios. (TL, p.62)

La historia llega a su clímax con la enfermedad y muerte de la esposa propiciada por la paranoia del celoso quien se niega a dejar que su esposa sea atendida por el médico del lugar. Muerta ella, el marido no permite que su cuerpo sea profanado por las mujeres que se ofrecen a prepararla para el sepelio. El horror y la locura de la situación son descritos con sobriedad:

Tortura sin par la del viudo cuando vistió a su preciosa finada. Al meter los vestidos de raso y blondas en los miembros entumecidos, al calzar los adorados pies con los zapatitos de satín, al deslizar bajo el rígido talle los brazos para levantarla suavemente y colocarla en la caja, sin duda probó aquel fuerte corazón las más salvajes embestidas del fiero dolor. Es posible que la razón misma se enturbiara en aquella cruel prueba. (Ibid, p.64)

El cuento presenta los mismos aciertos estilísticos de toda la obra de Torri: precisión en los adjetivos, frases cortas y bien trabadas que producen una sensación rítmica, imágenes muy acertadas, sobriedad, etcétera. Pero adolece de un inconveniente que en el ensayo sería una virtud: las digresiones le restan al cuento tensión dramática y en momentos le dan un aire de divagación moral, como lo muestra el final:

Durante sus lúgubres paseos entre las tumbas le roían el ánimo porfiados celos, y escrutaba los campos del contorno por si acudía *el otro*, el que había de amarla con la misma tenacidad inquebrantable. Pero éste no acudió nunca porque no existía mas que en la imaginación del coronel, para su propio tormento. Amores tan desesperados y constantes ocurren rarísima vez y son respecto de la vida cotidiana como locas girándulas en una noche sin estrellas. Sorprende lo desmesurado de tales pasiones que no guardan proporción con nuestras vidas, con las que no están a escala. Amamos, ambicionamos y odiamos como si fuéramos inmortales. Nuestra alma, en trance pasional, sobrepasa las estrechas compuertas de una encarnación y se revela en su amplio vuelo milenario. (TL, p.65)

"La cocinera" es otro cuento de tema sórdido, pero muy diferente por el tratamiento humorístico que convierte un asunto de nota roja en un divertido relato. Como ya lo analizamos en el primer capítulo aquí sólo queremos insistir en el aire más moderno (por cínico) de esta pieza. En "La cocinera", a diferencia de lo que ocurre en "El

celoso" Torri logra distanciarse del narrador mediante la ironía, lo cual le permite convertir el horror de la situación en algo irrisorio. Este juego también practicado por autores como Borges o Monterroso, es uno de los rasgos esenciales del cuento moderno. "Gloria Mundi" es otra narración incluida en De fusilamientos que también inicia como un ensayo:

LOS VUELCOS de la fortuna son siempre lastimosos, pero cuando el sujeto es un empleado público, tienen algo de ridículo, sobre todo entre nosotros donde los cargos duran tan poco, y entre quienes la estabilidad de las posiciones burocráticas se resiente algún tanto de la marejada política que todo lo trastorna y derrueca. (TL, p.77)

En este texto, con un narrador en primera persona, el autor evita que las reflexiones se vean como intromisiones de su propia voz, el narrador es personaje y testigo a la vez de un episodio que revela la sordidez del mundo burocrático. El tema se presta a un tratamiento ensayístico, pero Torri logra ceñirse a la estructura del cuento y reproduce muy bien el ambiente que inspiró a Kafka algunas de sus mejores pesadillas:

Tras una hora de espera, el portero me hace pasar a un saloncito donde aguardan aún algunas personas. En esta nueva antesala se hallan individuos que Medrano

tiene algún interés en recibir, en tanto que la primera sala está repleta de importunos a quienes se despedirá a la postre con la inhumanidad habitual. (*Ibid*, p.78)

La historia de un burócrata que por azar se ve encumbrado en la posición más alta de la jerarquía de una dependencia pública le permite a Torri trazar los rasgos esenciales de un personaje emblemático, en particular su falsa modestia:

Como es locuaz y grandilocuo apenas si me deja enterarlo del propósito de mi visita. A causa de su encumbramiento reciente, le preocupa mucho mostrarse llano y campechano con todos. Además hay en él ese leve descontento íntimo que trae a veces un cambio favorable de fortuna en ciertas gentes maltratadas de la suerte y limpias de corazón, y que las lleva a ofrecer excusas a los demás y como a pedirles perdón por su próspera situación reciente. Siguiendo un soliloquio casi no interrumpido por la mutación del interlocutor, se queja del exceso de trabajo, de lo delicado de éste, de sus grandes responsabilidades, etcétera.

-...como no hay ministro ni subsecretario, ni oficial mayor, yo los suplo hasta donde me alcanzan las fuerzas. Calcule usted lo pesado de mi labor. Y luego todo mundo quiere empleos; yo no puedo disponer sino de los pocos que hay vacantes; así que quedo mal con cuantos me vienen a ver. Mis amigos salen de aquí pensando que no soy con ellos el mismo de antes. Lo que pasa es que no puedo yo estirar indefinidamente las partidas del presupuesto de egresos. Ojalá no se me nombre en definitiva subsecretario, como se ha venido rumorando por ahí. No lo deseo de ningún modo. Nada más lejos de mí que tal pensamiento. En estas altas situaciones todo es acíbar, amigo mío, créame usted. Yo ... (TL, p.79)

El cambio de suerte del personaje es descrito con sobriedad y el cuento termina con ironía:

Estrecho su manaza con sincera conmiseración. ¡Pobre Medrano, cuánto habrá sufrido, desconocido y olvidado de todos! A decir verdad, tenía muy serios motivos para triunfar y alcanzar buen éxito: el imponente volumen de su cuerpo, la voz de barítono, el levitón... su inane verbosidad. (TL, p.81)

Torri evita cualquier reflexión explícita pero su texto es una crítica vehemente a un mundo de mediocridad en el cual para ascender importa más la suerte que el talento.

En "El fin de México" publicado en la revista *México* (15 de abril de 1914) Torri incursiona en el relato fantástico. Se trata de una crónica supuestamente escrita para el *Times* de Londres. Es interesante la perspectiva del narrador pues asume la visión que los extranjeros tenían de México, como un país bárbaro. El texto comienza siguiendo una de las convenciones que Borges ha declarado indispensables para el cuento fantástico, es decir, con una apelación a la credibilidad de los lectores:

Escribo este relato de la destrucción de mi ciudad para el Times de Londres. Pertenecía a la sociedad de Geografía y Estadística de México, y no tengo otro título para implorar un poco de credulidad hacia esta narración.

Desde niños nos es familiar la literatura de terremotos, naufragios y demás calamidades, y así

omitiré todo pormenor que sea propio del género.⁸

En el texto se describe la destrucción de la ciudad de México a causa de una imprevista erupción del Popocatepetl, con su característico cinismo Torri insinúa el tono humorístico del relato desde las primeras líneas y describe la destrucción como un espectáculo grotesco que revela los peores rasgos de nuestra idiosincrasia. En pasajes como los siguientes se advierte la intención satírica del autor:

La destrucción de Pompeya ilustra poco al lector, pues en circunstancias muy diversas ocurrió la catástrofe mexicana. Los habitantes de aquella ciudad, a causa de la corrupción de costumbres en la que vivían, no pensaron, a la hora de la lluvia de cenizas, sino en salvarse. Los mexicanos por el contrario, mal acostumbrados de toda su vida, por largos siglos de espiritualismo nazareno al aplazamiento indefinido de sus más punzantes deseos, se entregaron a todos los excesos del instinto. Ante esta frenética posesión de las cosas largo tiempo codiciadas, cuya fuerza trágica hacía mayor el espectáculo de la erupción. Horacio hubiera de seguro lamentado lo escueto y áspero de la vida moderna que sólo curiosidades inútiles y agudos deseos incuba.

En tanto que el pueblo simple y heroico robaba a todo su sabor, los muelles aristócratas evitaban con el cloroformo y la morfina una muerte cruel.⁹

El texto concluye con un recurso muy usado por Borges: una nota del editor (la redacción del *Times*). El final también es una caricatura de esa visión falsificada de México para consumo de extranjeros:

Los mexicanos visten ordinariamente el traje de charro. Por el cinematógrafo sabemos que este vestido consiste en una sandalia de madera llamada huarache, un taparrabo de terciopelo y un vistoso adorno de plumas en la cabeza. Los aristócratas sustituyen con el sombrero de copa, el adorno de plumas.¹⁰

En "Noche mexicana" Torri vuelve a presentar una visión desencantada de México; a la denuncia de una realidad caótica se agrega una visión apocalíptica de la violencia de la revolución. El motivo del Popocatepetl haciendo erupción vuelve a aparecer en este texto dando cuenta de la gran versatilidad creativa del autor:

HABÍA estallado un motín en la ciudad de México. Una vez más los mexicanos ofrendaban sin tasa su sangre a los antiguos dioses del país. Reaparecía el espíritu belicoso de Anáhuac.

Los rancos cañones de la Ciudadela, las ametralladoras, las acompasadas descargas de fusilería sembraban de cadáveres las irregulares plazoletas de los barrios y la grandiosa Plaza Mayor.

Los soldados rasos morían a millares: desplomándose pesadamente; abriendo los brazos al caer; silenciosos, taciturnos, heroicos. (Los mexicanos no sabemos vivir; los mexicanos sólo sabemos morir.)

En las tinieblas espesas, la cohetería infernal de la metralla iluminaba fugazmente inquietas sombras negras como diablos jóvenes que danzan en torno a las calderas donde se cuece más de un justo.

Y el Popocatepetl - el primer ciudadano de México- se contagió también de divina locura, coronándose de llamas en la noche ardorosa. (TL, p.101)

"El vagabundo" es otro cuento fantástico con uno de los temas favoritos de Torri: el poder de la imaginación para escapar de la agobiante realidad de todos los días. Lo interesante en este cuento es la forma en que irrumpe lo insólito en la realidad como algo perfectamente natural; pues es la historia de un acróbata cuyo principal número consiste en meterse en un saco, el cual es fuertemente atado y después desaparecer. Lo interesante en este caso es que el escapista no reaparece. Al principio el hecho provoca cierto estupor en los asistentes, pero después es olvidado. Es indudable que el cuento tiene un sentido alegórico (recuerda algunos cuentos de Kafka como "El artista del trapecio" o "El artista del hambre") el personaje representa la situación frustrante del artista en un mundo mezquino:

Además de sus habilidades -nada notables que digamos- poseía resistencia poco común para la incomodidad y la miseria. Con todo, temía en esos momentos que recomenzaran las molestias de siempre: las disputas con el posadero, el secuestro de su ropilla, la intemperie y de nuevo la dolorosa y triste peregrinación. (TL, p.104)

La lectura alegórica del cuento no impide que éste pertenezca al ámbito de lo fantástico; puede leerse como una historia realista en la cual ocurre algo inexplicable que genera en el lector una vacilación al tratar de encajar tal hecho en las leyes del mundo conocido o darle una explicación sobrenatural, según Todorov la

primera solución es el rasgo esencial de lo extraño y la última define lo maravilloso, en contraste, lo fantástico está dado por una incertidumbre que impide elegir una de las dos opciones anteriores. En el vagabundo se acepta el milagro como un hecho normal (lo cual permitiría decidirse por una lectura hacia lo maravilloso) pero esto no excluye la posibilidad de una interpretación dentro de lo extraño: el hecho de que el acróbata no halla sido visto nuevamente después de varios días y que no halla reclamado su maletín en la posada no son suficientes razones para descartar una explicación realista. Es decir, el texto tiene la ambigüedad de lo fantástico, sin que, a su vez, esto impida una lectura alegórica.

En otras narraciones Torri presenta las características tradicionales del cuento muy diluidas. Hay una evolución en ellos hacia una forma más híbrida. Ejemplo de esto es "Le poète maudit", pensando tal vez en algún escritor conocido de su época, Torri narra la historia de un ser corrupto y mal educado que, no obstante, resulta ser un buen poeta. Irónicamente el autor manifiesta su desconcierto ante el hecho de que una de las manifestaciones más elevadas del espíritu sea el privilegio de un sujeto indigno. La conclusión no deja de ser paradójica: se puede deleznar al hombre sin dejar de admirar al poeta:

- Se suele admirar hasta la idolatría a un poeta- nos decíamos en nuestras amables cenas de la Agrupación Ariel-, y no apetecerlo para compañero en el paraíso.

Tras propinarnos intolerables acertijos rimados nos consolábamos considerando que si la poesía tiene curiosas virtudes como la de mover los árboles y detener la corriente de los ríos, no dignifica por sí sola a los que la cultivan ni los dota de autoridad en letras. (TL, p.76)

Este texto oscila entre lo ensayístico y lo narrativo sin encajar del todo en cualquiera de los dos. Como se ve Torri estaba en desacuerdo con la idea muy dieciochesca de la pureza de los géneros.

2.4 Otros géneros

Hay en la obra de Torri un grupo de textos que tienen mayor afinidad con sus narraciones que con los ensayos y poemas. Se trata de estampas, algunas inspiradas en la época virreinal o en otras épocas de la historia de México.

En "Vieja estampa" presenta una escena que refleja el estado de crisis del momento: la salida del conde de Santiago de Calimaya en su carroza rumbo a la residencia del Virrey. Quizá el mayor interés que puede tener este texto es la cuidadosa elaboración, pues logra sugerir con escasos recursos lo apremiante de la escena:

DOS CRIADOS abren presurosos a la curiosidad de los desocupados, las pesadas hojas de la puerta, cuyos tableros de cedro ostentan -en rica obra de talla- las armas de los Castillas, de los Mendozas, de los Altamiranos de Velasco. (TL, p.46)

La salida del conde se describe con una sintaxis muy depurada y percepciones táctiles y visuales que dejan sentir la rápida salida de la carroza: *"con muelles sacudimientos, de la penumbra del zagún al deslumbramiento de la calle"* (Ibid, p.46) El texto acaba con una imagen del aristócrata inquieto e indiferente a la vez, memorable porque con sólo dos adjetivos Torri traza un expresivo retrato del conde y de la situación: *"Indiferente a todos, tras los cristales, el señor conde toma rapé de una caja de oro, con sus dedos descarnados y temblorosos."* (Ibid, p.46) Si bien este ejemplo no es de lo mejor ni de lo más original de Torri no por ello carece de un rasgo que hace admirable toda la producción del autor: el uso de escasos elementos para sugerir todo un cúmulo de ideas, emociones y sensaciones. Julio Cortázar en su conocido ensayo "Paseo por el cuento" hace una analogía muy sugerente entre la fotografía y el cuento por una parte y el cine y la novela por la otra; los primeros son expresiones aglutinantes de una realidad más vasta que la de su anécdota. En casi toda la obra de Torri podríamos hallar esa misma capacidad de síntesis que le permite al lector atisbar una compleja red de sentidos a partir de unos cuantos, pero muy significativos, elementos.

"Fantasías mexicanas" es otra estampa inspirada en el ambiente colonial. Con una sola frase se plantea la situación absurda provocada por la tozudez de los aristócratas: *"POR EL angosto callejón de la Condesa, dos carrozas se han*

encontrado. Ninguna retrocede para que pase la otra" (TL, p.43). Luego se reproducen las frases ridículas de ambas partes; la hipérbole y la ironía se muestran como eficaces herramientas para la sátira:

-iPaso al noble señor don Juan de Padilla y Guzmán, Marqués de Santa Fe de Guardiola, Oidor de la Real Audiencia de México!
 -iPaso a don Agustín de Echeverz y Subiza, Marqués de la Villa de San Miguel de Aguayo, cuyos antepasados guerrearon por su Majestad Cesárea en Hungría, Transilvania y Perpiñán!
 -iPor bisabuelo me lo hube a Don Manuel Ponce de León, el que sacó de la leonera el guante de doña Ana!
 -iMi tatarabuelo Garcilaso de la Vega rescató el Ave María del moro que la llevada atada a la cola de su bridón! (Ibid, p.43)

La situación colinda con lo fantástico por el tiempo que tarda la discusión: tres días. Torri nos enseña cómo se puede describir críticamente el acartonamiento de una sociedad entera con una anécdota memorable. La sátira es, de todas las formas cercanas al humor la que más trasluce las intenciones que la motivan: indignación o rencor pues comporta siempre una crítica de las costumbres, una desvalorización ética. Sin embargo, es necesaria cierta medida que salve al autor de caer en la virulencia del panfleto. La libertad del humor debe permear toda sátira para que ésta no decaiga estéticamente. Un texto como el anterior es un ejemplo de sátira mesurada y de dominio del sentimiento hostil que inspiran ciertos

personajes. Marcos Victoria afirma que la sátira exige del autor cierta frivolidad ante los hechos:

El que lucha, si desprecia o se indigna, lo hace a medias. No se deja dominar del todo por su hostilidad. Lo sigue, sólo en parte; aprovecha el impulso afectivo; pero se libera de él en cuanto sus exigencias se vuelven excesivamente premiosas y constriñen su libertad de acción. Este seguir a medias un fin, ese luchar contra algo o alguien con elegante desgano, con pereza, con ánimo desprevenido, es la frivolidad.¹¹

En otro ejemplo inspirado también en un tema de la historia de México, Torri se muestra francamente hostil hacia el blanco de su sátira:

Bajo siniestro crucifijo, en la Sacristía, conspiran contra el gobierno liberal el arzobispo, los jesuitas y varios generales de la República.

Todo súbitas cóleras y centelleo de despecho, un padre de la Compañía impugna las Leyes de Reforma, aniquila los derechos del hombre y maldice a los constituyentes del 57.

El obeso arzobispo se repantiga y frota las manos con delicia bestial.

Suenan las dos de la mañana en los relojes públicos. A la temblona luz de los cirios se ha operado singular transformación.

En el sitial del arzobispo esta un cerdo monstruoso. Los jesuitas han perdido sus lívidos semblantes y ostentan ahora cabezas de lobo llenas de ferocidad. Por los generales hay asnos terribles con los hocicos ensangrentados.

El Cristo, entre las sombras del muro, se debate en un ansia de huir. (ELDA, p.25)

El gusto por lo anecdótico se advierte en otro breve texto difícil de clasificar: "El abuelo". La anécdota está inspirada, tal vez, en una experiencia personal. Aparentemente, el texto sólo intenta reproducir una escena familiar dominada por un venerable anciano. El autor pinta un ambiente alegre y animado que sirve para preparar el sorpresivo final en el cual se descubre la vena picaresca de Torri:

Alguien pide un cuento al viejecito. Todos aplauden y prestan atención. Y las caras se encienden por el rubor o la malicia, porque nuestro olvidadizo abuelo nos relata plácidamente un cuento picaresco de antaño, en el que todas las cosas son llamadas por sus nombres, a la sana usanza antigua. (TL, p.45)

En la obra de nuestro autor hay algunas estampas en las cuales recrea temas muy significativos del país. Dentro de esta vertiente "La gloriosa " ofrece aspectos muy interesantes. Evitando la visión pintoresca y superficial del folclorismo ramplón Torri logra evocar uno de los rasgos esenciales de un buen sector del pueblo mexicano: el fervor guadalupano. Con unos cuantos detalles precisos, el autor presenta la dramática situación de los indígenas; el sufrimiento y la impotencia de los campesinos como un acicate de su religiosidad. El texto describe una procesión en la cual los indios se quejan e imploran la ayuda de la virgen. Sin caer en el sentimentalismo el texto descubre un lado sensible de Torri ante el sufrimiento ajeno. Si bien es muy marcado el cinismo de Torri en muchas de sus obras, esta otra faceta suya nos indica cuán compleja puede ser la

personalidad de un autor, y a la vez nos da otro ejemplo de la variada y rica gama de modalidades que integran la totalidad de su obra.

La descripción de la escena es interesante por el cuidado que tuvo el autor al escoger ciertos detalles que permiten evocar rápidamente la atmósfera de la procesión, los efectos de la luz crepuscular: "*Los cirios y candelas brillan amortiguadamente en la serena luz de la tarde*" (TL, p.54). La carga sensorial del cuadro se intensifica con frases como las siguientes: "*las luces que constelan de diamantes el pálido damasco del cielo sin nubes*" (Ibid, p.54) o al describir la belleza del collar de la virgen: "*collar de amatistas que centellea con tenues fulgores purpurinos*" (Ibid, p.54).

Otro aspecto revelador de la meticulosidad del autor es el uso de adjetivos dobles que resultan muy expresivos: "*cabezas descubiertas e hirsutas*", "*caras graves y hurañas*", "*gentes sencillas y pobres*", "*la fe obstinada y potente*", "*voces desafinadas y tercas*" (Ibid, p. 54). Ejemplos de un riguroso proceso de selección que busca fuerza expresiva con discreción.

"La feria" es una especie de caleidoscopio que intenta recrear un día de feria en un pueblo mexicano. El texto es un *collage* de voces, conversaciones, pregones que se yuxtaponen en una unidad multiforme:

- ¡Pasen al ruido de uñas, son centavos de cacahuates!
- ¡El setenta y siete, los dos jorobados!
- ¡Las naranjas de Jacona, linda, son medios!

Periquillo y Januario están en un círculo de mirones, en el cual se despluma a un incauto.

-¡Don Ferruco en la alameda!

-¡Niña, guayabate legítimo de Morelia!

-¡Por cinco centavos entren a ver a la mujer que se volvió sirena por no guardar el Viernes Santo!

Dos criadas conversan:

-En México no saben hacer *prucesiones*. Me voy pues a pasar la Semana Santa a Huehuetoca...

Una muchacha a un lépero que la pellizca:

¡No soy diversión de nadie, roto tall!

-¡El que le cantó a san Pedro!

-¡El sabroso de las bodas!

-¡El coco de las mujeres!

-¡Pasen al panorama, señoritas, a conocer la gran ciudad del Cairo!

Una india a otra con quien pasea:

-Yo sabía leer pero con la Revolución se me ha olvidado. (TL, p.68)

Es notable el parecido de esta pieza con la novela de Juan José Arreola que lleva el mismo título, difícilmente se podría negar la influencia de Torri en la obra del escritor jalisciense. Arreola también yuxtapone secuencias que, alternativamente, dan cuenta de historias individuales o colectivas, de historias paralelas que se cruzan en algún momento. Lo interesante en la obra de Arreola es la constante variación de locutores y de perspectivas con las cuales logra el autor representar la compleja, dispar y simultánea realidad de su natal Zapotlán. Torri hace lo mismo, pero a pequeña escala pues su meta es menos ambiciosa: recrear un ambiente pleno de color local. La obra de Arreola es una novela polifónica y pluricéntrica, el texto de Torri también impone al lector un

Periquillo y Januario están en un círculo de mirones, en el cual se despluma a un incauto.

-¡Don Ferruco en la alameda!

-¡Niña, guayabate legítimo de Morelia!

-¡Por cinco centavos entren a ver a la mujer que se volvió sirena por no guardar el Viernes Santo!

Dos criadas conversan:

-En México no saben hacer *prucesiones*. Me voy pues a pasar la Semana Santa a Huehuetoca...

Una muchacha a un lépero que la pellizca:

¡No soy diversión de nadie, roto tall!

-¡El que le cantó a san Pedro!

-¡El sabroso de las bodas!

-¡El coco de las mujeres!

-¡Pasen al panorama, señoritas, a conocer la gran ciudad del Cairo!

Una india a otra con quien pasea:

-Yo sabía leer pero con la Revolución se me ha olvidado. (TL, p.68)

Es notable el parecido de esta pieza con la novela de Juan José Arreola que lleva el mismo título, difícilmente se podría negar la influencia de Torri en la obra del escritor jalisciense. Arreola también yuxtapone secuencias que, alternativamente, dan cuenta de historias individuales o colectivas, de historias paralelas que se cruzan en algún momento. Lo interesante en la obra de Arreola es la constante variación de locutores y de perspectivas con las cuales logra el autor representar la compleja, dispar y simultánea realidad de su natal Zapotlán. Torri hace lo mismo, pero a pequeña escala pues su meta es menos ambiciosa: recrear un ambiente pleno de color local. La obra de Arreola es una novela polifónica y pluricéntrica, el texto de Torri también impone al lector un

Otro antecedente de esta invención del autor de El Aleph es un texto que Torri publicó en 1912: "Prólogo a la novela que nunca escribiré". De hecho, Torri fue el primer creador del prólogo imaginario, es decir, el prólogo de un libro inexistente. La obra inicia con un comentario sobre el sentido íntimo y confidencial de los prólogos, los cuales, según Torri, pueden valer más que los libros mismos como revelación de la psicología del autor:

En los prólogos, en fin, los autores se vuelven nuestros amigos y nos hacen familiarmente confidencias. ¡Cuántas veces he deseado yo que algunas gentes calladas a quienes he hallado en mi camino, escribiesen un prólogo! He pasado junto a ellos y les he susurrado al oído estas palabras: ¡Escribid un prólogo y no os molestéis en escribir el libro!. (ELDA, p.34)

Como lo muestra esta cita, el texto es un juego irónico que revela el desdén de Torri hacia la novela, para ello se vale de una clasificación que intenta ser una taxonomía científica, e irónicamente trata de revelar el desgaste de la novela decimonónica (tal como lo sentía nuestro autor):

Los novelistas han agotado los temas siguientes:

- I. Las mujeres
- II. Los amigos
- III. El dinero
- IV. El éxito
- V. La política
- VI. Los hijos
- VII. Los ideales (Ibid, p.35)

Luego el autor limita las posibilidades de la trama a las siguientes opciones:

- I. Se casan
- II. No se casan

III. Los amantes son felices
IV. No son felices

V. La mujer cae
VI. La mujer no cae

Amigos:
VII. Se pelean
VIII. No se pelean

Dinero:
IX. Se consigue
X. No se consigue

Éxito:
XI. Se logra
XII. No se logra

Política:
XIII. Se obtiene el fin propuesto
XIV. No se obtiene

Hijos:
XV. Son legítimos
XVI. No son legítimos
XVII. Son buenos, como en el *Telémaco*
XVIII. Son malos como en el *Le Père Goriot* de Balzac

Ideales:
IXX. Se es fiel a ellos, como en *Don Quijote*, en *Resurrección* y en el teatro de Ibsen.
XX. No se es fiel, o no se tienen como en la *Education Sentimentale* de Flaubert. (ELDA, p. 37)

El final es una fórmula que esquematiza la trama de la novela imaginaria: "5-1-9-1-11-1-17-1-19".(Ibid, p. 37).

No es difícil imaginar las razones que tenía Torri para desdeñar un género cuyas exigencias se oponen a sus propias tendencias y gustos como escritor; cabe imaginar además otra razón: el afán de poner en entredicho las pretensiones referenciales del realismo positivista encarnadas por la novela decimonónica. Hay que recordar que la generación de Torri se propuso la titánica meta de renovar la cultura nacional empezando por una crítica al positivismo. En este sentido no es descabellado pensar que la obra de Torri es el equivalente literario a la tentativa de Antonio Caso de minar el prestigio de dicha escuela. En efecto, nuestro autor reafirmó en múltiples ocasiones el carácter ficticio de la obra literaria. El texto con el cual abre El ladrón de ataúdes, atinadamente escogido por Zaitzeff, confirma lo anterior:

¡Bienaventurados los crédulos, porque
de ellos será el reino de la ficción!
(De mi futuro libro *Religión y
costumbres de los antiguos*.)

Para vosotros escribo estas verídicas historias, los que guardáis en el arcón de vuestras riquezas espirituales dos onzas de credibilidad en los antiguos cuentos; los que no habéis malgastado en cursos de ciencias aquella curiosidad con que oíais, de los viejos servidores de vuestra casa, el relato de aventuras extraordinarias y de viajes maravillosos. (ELDA, p.17)

La inclinación de Torri a depurar y condensar la expresión de un pensamiento llevada hasta sus últimas consecuencias sólo podía

cristalizar en una serie de aforismo, los cuales fueron publicados con los siguientes títulos: "Almanaque de las horas", "Lucubraciones de media noche" y "Meditaciones críticas".

En "Almanaque de las horas" Torri presenta observaciones sobre algunos de sus temas favoritos: la literatura, las mujeres, las flaquezas humanas, etcétera. El uso de una imagen para transmitir una idea es característico de varios de estos escritos, en el primer ejemplo el tema de la fugacidad de la vida es presentado con una imagen muy eficaz:

A LOS CINCUENTA AÑOS. La vida se va quedando atrás como el paisaje que se contempla desde la plataforma trasera de un coche de ferrocarril en marcha, paisaje del cual uno va saliendo. Algún elemento del primer término pasa al fondo; el árbol airoso cuyo follaje recortaba las nubes va reduciendo su tamaño a toda prisa; el caserío, en el recuesto del valle, con su iglesita de empinada torre comienza a borrarse al trasponer la ladera; el inmenso acueducto huye de nosotros a grandes zancadas.

Un paisaje del cual se sale, en que todo se empequeñece y se pierde. Eso es la vida. (TL, p. 82)

Al hablar de ciertos escritores de imaginación los compara con "ventiladores eléctricos dentro de campanas neumáticas" (Ibid, p.90)

En otro ejemplo de "Lucubraciones de media noche" el autor usa una imagen muy diáfana para expresar su rechazo a lo mundano:

COMO un nadador que en zambullida profunda se enredase en los tupidos yerbajos del fondo de cenagosa laguna, a ratos nuestro

espíritu no puede desasirse de los ruines cuidados diarios, para remontarse a regiones más puras de meditación. (TL, p.114)

Al igual que en sus ensayos Torri encuentra siempre una metáfora para condensar sus ideas:

El trato social es a ratos como una terrible losa que abrumba nuestra personalidad y acaba por deformarla. (*Ibid*, p.84)

EL SALUDAR y el despedirse son como la puntuación del trato social. (*Ibid*, p.86)

La mujer es una fuerza de la naturaleza, como el viento o el relámpago, terrible, desatada... (*Ibid*, p.88)

En otros casos, el autor desarrolla brevemente una idea, estableciendo desde el principio los extremos de la misma; un ejemplo ilustrativo de este procedimiento es el siguiente:

ENTRE el héroe que sencilla y naturalmente ofrenda su vida y el último truhán que ejecuta el acto más antiheroico, icuánta variedad de tipos constituyen el puente entre ambos, salva la distancia de uno a otro, y sin diferencias perceptibles de eslabón a eslabón, llevan en arriscada curva del santo al pícaro! (*Ibid*, p.85)

En otros casos Torri esboza una definición para presentar su punto de vista:
"ESCRIBIR hoy es fijar evanescentes estados del alma, las impresiones más rápidas, los más sutiles pensamientos" (*Ibid*, p.126). En *"Meditaciones críticas"*

y en "Almanaque de las horas" se agrupan algunos de los más breves y precisos aforismos en los cuales se advierte una intención esencialmente didáctica o filosófica:

" LEY de salud mental: no sufras por cosas imaginarias"

"NO PIERDAS de vista tus ideas fijas. Manténte alerta porque son la puerta que lleva a la locura."

" CUANDO alguien fracasa nadie se ríe ni se alegra sino el que fracasó antes."

"TODA la historia de la vida de un hombre está en su actitud."

"LA MELANCOLÍA es el color complementario de la ironía."(TL, p.82-85)

En ocasiones Torri adopta un tono íntimo y confesional, pero es mucho más característica la perspectiva algo impersonal del epigrama, un rasgo interesante de muchos de estos textos es el uso de los adjetivos, en algunos casos éstos se acumulan para dar emotividad: "*Líbrenos los dioses de estos malos bichos, teorizantes, fanáticos, rectilíneos, aniquiladores de la vida*".(Ibid, p.85)

Una de las preocupaciones más recurrentes en la obra de Torri es la cuestión de la originalidad, ante todo buscaba el misterio y la novedad. Así en un pasaje nos dice: "*Guárdate de descubrir tus rutinas y tus procedimientos y haz creer que tu cerebro no repite jamás sus operaciones y que la tapa de tus sesos es el espacio infinito*".(Ibid, p.121)

En "El descubridor", uno de sus textos más depurados el autor plantea que la mejor forma de preservar la belleza en literatura es evitando agotar cada intuición, el texto expresa con un estilo insuperable la poética del propio Torri:

A SEMEJANZA del minero es el escritor: explota cada intuición como una cantera. A menudo dejará la dura faena pronto, pues la veta no es profunda. Otras veces dará con rico yacimiento del mejor metal, del oro más esmerado. ¡Qué penoso espectáculo, cuando seguimos ocupándonos en un manto que acabó ha mucho! En cambio, ¡qué fuerza la del pensador que no llega ávidamente hasta colegir la última conclusión posible de su verdad, esterilizándola; sino que se complace en mostrarnos que es ante todo un descubridor de filones y no un mísero barretero al servicio de codiciosos accionistas. (TL, p. 57)

El autor coahuilense desconfiaba de las modas literarias debido a su naturaleza efímera. Según él un escritor de talento siempre rebasa las particularidades estilísticas de su tiempo y realiza una obra valiosa y original. Sin embargo, también estaba consciente de que era un tanto irrealizable en nuestra época convertir la originalidad en un ideal. Esta aparente contradicción quizá explique su propia esterilidad. Él mismo ensalzó a la "noble casta" de los escritores cuyas mejores obras nunca lograron realizarse, y el carácter inasible de esas creaciones se le antoja excelso por ser el fruto de un espíritu exigente:

Los escritores que no escriben -Rémy de Gourmont ensalzó esta noble casta- se llevan a la penumbra de la muerte las mejores obras, las que están impregnadas de tan agudo sentido de la

belleza que no las hubieran estimado tal vez la opinión, ni entendido acaso los devotos mismos. (TL, p. 36)

A pesar del excesivo rigor de sus ideales estéticos pudo crear una obra admirable tanto por su limpidez estilística como por su originalidad. Uno de los aspectos en los que se advierte mejor esta última cualidad es la actitud de Torri ante las convenciones genéricas. Como se sabe un género es una red de relaciones entre las obras del pasado y las del presente, pues éstas no pueden sino inscribirse en un género aún cuando la intención del autor sea transgredirlo por su fuerza inventiva.

La obra de Torri oscila entre el apego y la desviación ante los moldes genéricos. Esto ha sido señalado como un rasgo importante de la literatura posmoderna. Sin pretender discutir la pertinencia o la importancia de esta categoría en la crítica más reciente, nos limitamos a presentar algunas de las ideas más claramente expresadas en torno a dicha etiqueta.

Umberto Eco en su libro Apostillas al nombre de la Rosa da una definición de posmodernidad aplicada a la literatura: las vanguardias literarias de este siglo llevaron su afán renovador, heredado del romanticismo, hasta el extremo de hacer tábula rasa del pasado, pero sus experimentos desembocaron en un callejón sin salida ya que sólo fueron capaces de producir metalenguajes y no nuevos textos (en literatura, el caso más elocuente fue la supresión del flujo discursivo): según Eco lo posmoderno es una reacción ante dicha esterilidad, un

intento de restablecer los lenguajes artísticos del pasado, pero con un distanciamiento irónico, sin ingenuidad. La actitud de Torri hacia las convenciones de los géneros ejemplifica esta postura ambivalente: intento de relectura de géneros tradicionales: fábula, ensayo, cuento, poema, alegoría, pero marcando una distancia mediante la ironía, permitiéndose jugar y transgredir las reglas de cada género.

La transgresión de las convenciones genéricas en la ficción contemporánea conduce a una eliminación de las fronteras de los géneros, se trata de una literatura fronteriza: a la vez tradicional y distanciada de la tradición, a la vez dentro y fuera de las convenciones, a la vez respetando y transgrediendo las fronteras entre los distintos géneros.

En la obra de Julio Torri se hallan rasgos de esta poética fronteriza, sus textos no se ajustan a los moldes de los géneros tradicionales. Puede parecer forzado y fuera de lugar aplicar a la obra de Julio Torri la etiqueta de posmoderno, pero si se leen atentamente sus dos obras más importantes: De fusilamientos y Ensayos y poemas, se puede ver un intento de actualizar géneros caídos en descrédito, por ejemplo, en "El héroe", reelaborando las reglas y marcando una distancia irónica. Eco propone que esta idea de posmodernidad no sólo es aplicable a escritores posteriores al desgaste de las vanguardias, sino también a escritores que sin pertenecer a nuestra época jugaron a transgredir las reglas de los géneros mediante la ironía, tal es el caso de Cervantes quien se enmascara y oculta como el verdadero autor del Quijote. En el caso de Torri esta actitud posmoderna (podría llamársele de otra manera)

pudo estar motivada por una sensación de agotamiento de temas literarios, dice al respecto en "De la noble esterilidad de los ingenios": "*¡Si fuéramos por ventura de la primera generación literaria de los hombres, cuando florecían en toda su irresistible virginidad aun los lugares comunes más triviales!*" (TL, p.37).

Posmoderna o no, esta actitud es otro de los rasgos sorprendentes que dan cuenta de la riqueza y originalidad de la obra del escritor coahuilense.

NOTAS

- ¹ DIAZ-PLAJA, Guillermo, El poema en prosa en España, Barcelona, Gustavo Gilli, 1956. p.11
- ² COHEN, Jean, Estructura del lenguaje poético, Madrid, Gredos, 1974. p.153
- ³ Op. cit. p.153
- ⁴ Ibidem. p.154
- ⁵ Ibidem. p.116
- ⁶ Ibidem. p.220
- ⁷ TORRI, Julio, Diálogo de los libros, México, Fondo de Cultura Económica, 1980. p.186
- ⁸ TORRI, Julio, El arte de Julio Torri, recopilador Serge I. Zaitzeff, México, Oasis, 1983. p.153
- ⁹ Op. cit., p.155
- ¹⁰ Ibidem. p. 156
- ¹¹ VICTORIA, Marcos, Ensayo preliminar sobre lo cómico, Buenos Aires, Losada, 1958. p.110
- ¹² Borges, Jorge Luis, Ficciones, Barcelona, Planeta- De Agostini, 1985. p. 12.

CAPITULO III.

La parodia del arquetipo como método de creación

3.1 La vuelta al mito y el carácter ficticio de la obra literaria

Northrop Frye ha señalado que la tendencia de volver al mito en la literatura contemporánea es equivalente al empeño de los pintores abstractos por acentuar la autonomía de la obra artística eliminando cualquier elemento anecdótico o mimético:

In looking at a picture, we may stand close to it and analyze the details of brush work and palette knife. This corresponds roughly to the rhetorical analysis of the new critics in literature. At a little distance back, the design comes into clearer view, and we study rather the content represented: this is the best distance for realistic Dutch pictures, for example, where we are in a sense reading the picture. The further back we go, the more conscious we are of the organizing design. At a great distance from, say, a Madonna, we can see nothing but the archetype of the Madonna, a large centripetal

blue mass with a contrasting point of interest at its center. In the criticism of literature, too, we often have to "stand back" from the poem to see its archetypal organization. If we "stand back" from Spenser's *Mutabilite Cantoes*, we see a background of ordered circular light and a sinister black mass thrusting up into the lower foreground- much the same archetypal shape that we see in the opening of the Book of Job. If we "stand back" from the beginning of the fifth act of Hamlet, we see a grave opening on the stage, the hero, his enemy, and the heroine descending into it, followed by a fatal struggle in the upper world. If we "stand back" from a realistic novel such as Tolstoy's *Resurrection* or Zola's *Germinal*, we can see the mythopoeic designs indicated by those titles.¹

Es necesario definir los conceptos de mito y de arquetipo. El mito puede definirse como un conjunto de historias que por diferentes motivos son consideradas por una comunidad como la expresión del sentido del universo y de la vida humana. A partir de esta definición sucinta de mito se puede esbozar una definición de arquetipo. Aunque cada pueblo tiene su propia mitología, que puede reflejarse en las leyendas, el folclor y la ideología, el mito es, en sentido genérico, universal. Existen temas o motivos similares entre mitologías distintas, y ciertas imágenes que se repiten en los mitos de pueblos muy distantes en el tiempo y en el espacio tienden a poseer un significado común y a cumplir funciones culturales semejantes. Dichas imágenes se llaman arquetipos.² En este capítulo utilizaremos este concepto en ese sentido amplio, es decir, como imágenes o símbolos universales.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Como ya anunciamos en la introducción, nuestro interés no es hacer un catálogo de temas universales en la obra de nuestro autor, sino mostrar la forma en que Torri dota de nuevos sentidos a los mismos.

Para Northrop Frye los mitos son diseños abstractos, ficticios, es decir, puramente literarios, su presencia en una obra tan erudita como la de Julio Torri revela un afán de estilización, de ruptura con el canon realista. No es casual que Emmanuel Carballo haya dicho que Torri, junto con Alfonso Reyes, es el iniciador de la corriente fantástica o imaginativa en la literatura mexicana del siglo XX. Lo anterior es cierto pero requiere una serie de precisiones debido a la diversidad de textos que conforman la obra de nuestro autor, algunos de los cuales se ajustan a la poética de lo fantástico según las definiciones de Todorov como "El vagabundo". Sin embargo, la tendencia en la cual cristalizan sus mejores textos es aquella en la cual el autor echa mano de un mito o de una leyenda para recrearla desde una nueva perspectiva. Este es el procedimiento literario en el cual nos concentraremos en el presente capítulo.

El mundo de las imágenes míticas es el mundo de las analogías metafóricas, en que todo es potencialmente idéntico a todo lo demás. Para Joseph Campbell³ el mito es la penúltima verdad, pues nos acerca a ese más allá inefable en el cual se disuelve la conciencia. La otra orilla es el más allá de los nombres, de las

categorías de la razón, aquello que sólo alcanzan los santos y los artistas según el mismo Campbell. Los mitos son metáforas del destino del hombre, en ellos aparecen representadas las fuerzas de la naturaleza o los aspectos de la realidad que la imaginación logra aprehender más rápidamente que las categorías de la razón. Northrop Frye escribió que si el realismo es el arte del símil implícito, el mito es el de la identidad metafórica implícita. En el mito se observan aislados los principios estructurales de la literatura; en el realismo vemos cómo los mismos principios encajan dentro de un contexto de plausibilidad. Frye afirma que la presencia de una estructura mítica en la ficción realista plantea determinados problemas técnicos para hacerla plausible y a los recursos usados para resolver estos problemas los agrupa con el nombre genérico de desplazamiento. Desarrolla ampliamente la tesis de que el mito es un extremo del diseño literario, el naturalismo es el otro, y entre ambos se extiende una amplia gama de géneros y tendencias en medio de las cuales ubica al romance como una tendencia a desplazar el mito en una dirección humana y no obstante, en contraste con el realismo, es decir, equidistante del mito y del naturalismo (los dos extremos antes mencionados): el romance convencionaliza el contenido del mito humanizando a los personajes del mismo.

3.2 La parodia del héroe arquetípico y la crítica de la impostura en el mundo moderno

En "El héroe" incluido en De Fusilamientos confluyen dos historias arquetípicas, por un lado la leyenda de la matanza del dragón perteneciente a una tradición que incluye a San Jorge y a Perseo; en ésta un país gobernado por un rey viejo y acabado se ve aterrorizado por un dragón que, a la larga, reclama a la hija del rey, pero el héroe lo mata y salva al reino. Esta historia es una analogía, dentro del romance, del mito de la tierra baldía revitalizada por un dios de la fecundidad. En el mito, el dragón se identifica (es una metáfora) con el rey viejo. De hecho, podría hacerse una interpretación que equiparara a esta historia con la de Edipo rey desde una perspectiva freudiana, en la que el héroe no es el yerno del rey sino su hijo y la doncella rescatada la madre del héroe. Si esta historia arquetípica apareciera en un sueño tales identificaciones serían más pertinentes. Pero para convertirlo en un relato plausible, artística y moralmente aceptable se requiere un alto grado de desplazamiento. Después de un atento estudio comparativo de ese tipo de cuentos emerge la estructura metafórica que encierran. Frye establece una relación entre el mito canónico de la redención de las tinieblas o de la esterilidad, precedida de una búsqueda, por parte de un héroe - Mesías divino- (Jesús, Perseo) y los temas del romance.

Joseph Campbell, quien ha escrito una obra completamente dedicada a este tema El héroe de las mil caras ha dicho que el tema arquetípico por excelencia es la aventura del héroe, más aún, las diferentes historias arquetípicas no son sino partes o capítulos de esa gran aventura que se describe minuciosamente en la obra citada.

Campbell apunta que el verdadero sentido de mitos y leyendas acerca de mundos redimidos apunta hacia la evolución de la vida interior del individuo. El héroe mítico abandona su choza o castillo atraído por el umbral de la aventura; la llamada a ésta ocurre a través de un mensajero de las profundidades, un emisario de los poderes ocultos cuya apariencia generalmente es repulsiva (dragón), el encuentro puede ser fortuito pero hay algo fatal en él, pues desencadena los hechos de la aventura. Fuera de los límites conocidos a donde no llega la protección del padre o de la tribu se encuentran presencias terribles y en ocasiones fascinantes: los espíritus de los bosques, el dragón, monstruos, antropófagos, etc. Las fuerzas que protegen la frontera entre lo conocido y lo desconocido son peligrosas, pero el héroe las puede derrotar o conciliar y entrar vivo en el reino de la oscuridad (batalla con el dragón, ofertorio, encantamiento) o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, crucifixión). Detrás del umbral, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares, sin

embargo, extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares). La etapa de las pruebas asemeja a una carrera de obstáculos y sacrificios que pueden implicar incluso la muerte o el encuentro, en el mundo de sombras, con los dioses o las potencias del más allá. En la ascensión mística ésta es la etapa de purificación del yo. En términos de la psicología del individuo corresponde a la disolución trascendencia o transmutación de las imágenes infantiles de nuestro pasado personal. Cuando el héroe llega al nadir de su aventura mitológica, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de su desposada, robo del fuego); simbólicamente todo esto representa la expansión de la conciencia (Iluminación, transfiguración, libertad). El trabajo final es el regreso al mundo cotidiano, si las fuerzas han bendecido al héroe ahora éste se mueve bajo su protección (emisario), si no, huye y es perseguido (huida con transformación, con obstáculos). En el umbral del retorno las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja, el bien que trae restaura al mundo.

Campbell afirma que ya sea el héroe ridículo o sublime, griego o bárbaro, poco varía su jornada en lo esencial. Los cuentos populares representan la acción heroica como física; las religiones superiores dan sentido moral a las hazañas, sin embargo, es asombrosa la poca variedad que se encuentra en la morfología de la aventura, en los personajes que intervienen, en las batallas ganadas. Si uno u otro de los elementos básicos del arquetipo queda omitido de un cuento de hadas, leyenda, ritual o mito se haya implícito de uno u otro modo. Muchas historias aíslan y magnifican uno o dos elementos típicos del ciclo completo (el motivo de la prueba, el motivo de la huida, el rapto de la desposada) otros reúnen un grupo de ciclos independientes en una sola serie (La Odisea). Caracteres o episodios diferentes pueden fundirse o un solo elemento multiplicarse y reaparecer con cambios.

Tal es la materia prima con la que Torri escribe su parodia. Al igual que otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es una síntesis, la incorporación de un texto parodiado en un texto parodiante. Torri incorpora la estructura básica del mito: el héroe mata al dragón y desposa a la hija del rey. El arquetipo es una unidad comunicable precisamente por todo el conjunto de asociaciones cultas que suscita; por ello Torri no necesita

introducir más elementos de los que usa "El héroe" para evocar todas las connotaciones de la leyenda. Sin embargo, son más notorias las desviaciones que el desdoblamiento paródico provoca: hasta el punto de asignar un valor de signo opuesto a las figuras del mito: el héroe no es heroico y el dragón resulta ser una víctima inocente:

TODO se adultera hoy. A mí me ha tocado personificar un heroísmo falso. Maté al pobre dragón de modo alevoso que no debe ni recordarse. El inofensivo monstruo vivía pacíficamente y no hizo mal a nadie. (TL, p. 58).

Tampoco la princesa posee los atributos que la leyenda le asigna:

La princesa no es la joven adorable que estáis desde hace varios años acostumbrados a ver por las tarjetas postales. Se trata de una venerable matrona que, como tantas mujeres que han prolongado su doncelez, se ha chupado interiormente (Perdonadme lo bajo de la expresión). (*Ibid*, p.58).

La parodia permite un engarce de lo nuevo en lo viejo, en "El héroe" Torri hace lo propio haciendo alusiones a la sociedad moderna como las siguientes:

Horrorizado por mi villanía huí de los fotógrafos que pretendían retratarme con los despojos del pobre bicho, y con el malhadado alfanje desenvainado y sangriento. Otro se aprovechó de mi fea hazaña e intentó obtener la mano de la princesa. Por desdicha mis abogados lo impidieron y aun obligaron al impostor a pagar las costas del juicio. No hubo más remedio que apechugar

con la hija del rey, y tomar parte en ceremonias que asquearían aun a Mr. Cecil B. de Mille. (TL, p.58)

Resulta su compañía (de la princesa) tan enfadosa que a su lado se explica uno los horrores de todas las revoluciones. Sus aficiones son groseras: nada la complace más que exhibirse en público conmigo, haciendo gala de un amor conyugal que felizmente no existe. Tiene alma vulgar de actriz de cine. Siempre está en escena, y aun lo que dice dormida va destinado a la galería. Sus actitudes favoritas, la de infanta demócrata, de esposa sacrificada, de mujer superior que tolera menesteres humildes. (Ibid, p. 58)

Y luego las conmemoraciones, los discursos, la retórica huera... toda la triste máquina de la gloria. ¡Qué asco de mí mismo por haber comprado con una villanía bienestar y honores! ¡Cuánto envidia la sepultura olvidada de los héroes sin nombre! (Ibid, p. 59)

Estas partes del texto le dan un tono marcadamente satírico. El entrelazamiento entre parodia y sátira puede seguir dos direcciones debido a que el blanco de la parodia es siempre otro texto o una serie de convenciones literarias, mientras que el fin de la sátira es social o moral, es decir, extratextual. En el ejemplo de Torri se aprecia esta doble intención, pues el tema arquetípico del héroe le sirve para fustigar la única falta que al parecer consideraba imperdonable: la impostura.

La misma censura aparece en los siguientes textos: "El temperamento oratorio", "Elogio del espíritu de contradicción" y

"De una benéfica institución" lo cual indica por un lado la importancia del tema para el autor y por otro lado la versatilidad de Torri, ejemplificada por las diversas elaboraciones de un mismo motivo. De manera que el blanco de su sátira es la simulación institucionalizada, como lo dejan ver la primera y la última frase del texto: *"Todo se adultera hoy... ¡Cuánto envidia la sepultura olvidada de los héroes sin nombre!"*

Esta revisión un tanto insólita de la leyenda revela la falsedad de los valores sobre los cuales descansa la gloria y la fama en el mundo moderno. En un texto incluido en "Lucubraciones de media noche" vuelve al tema del heroísmo. El tratamiento en este caso es más directo que en "El héroe", al carecer del desdoblamiento irónico y paródico es una expresión más clara del punto de vista de Torri:

Entre el héroe que sencilla y naturalmente ofrenda su vida y el último truhán que ejecuta el acto más antiheroico, ¡cuánta variedad de tipos constituyen el puente entre ambos, salvan la distancia de uno a otro, y sin diferencias perceptibles de eslabón a eslabón, llevan en arriscada curva del salto al pícaro! El héroe vanidoso; el fanfarrón, con heroísmo remoto; el embustero que indirectamente reverencia las acciones heroicas sin poderlas ya realizar; el belitre que ocasionalmente puede ser heroico; el canalla y el bergante que no lo son nunca. En medio de ambos extremos - el santo y el malhechor- está la sección incolora, vasta y espesa en que se emplea tanta vida gris y sin consecuencia. (TL, p.85)

Para Torri en esta sección incolora que incluye a la mayoría de los hombres se ubican aquellos que intentan hacerse pasar por verdaderos héroes sin tener ningún mérito. Esta forma de impostura es la más deplorable para el autor coahuilense y a ella se dirige la sátira de "El héroe". En otro aforismo, incluido en "Lucubraciones de media noche", Torri presenta su idea de heroísmo auténtico: *"EL HEROÍSMO verdadero es el que no tiene galardón, ni lo busca, ni lo espera; el callado, el escondido, el que con frecuencia ni sospechan los demás."* (TL, p. 117)

En ocasiones Torri usa un procedimiento similar a la parodia en la medida en que efectúa una superposición de textos, pero más que una sátira resulta ser una nueva interpretación del material incorporado. Un ejemplo claro de esto es una prosa rescatada por Zaitzeff e incluida en "Otras lucubraciones" sobre la leyenda de Barba Azul. En este breve ensayo-ficción Barba Azul deja de ser el verdugo que asesina a sus esposas y es convertido por Torri en la víctima de la historia:

Barba Azul es la única víctima en el cuento, pues sus seis mujeres inmoladas están demasiado en el fondo de la narración para interesarnos con su martirio. Os confieso que Barba Azul me ha simpatizado siempre vivamente. Y como me agrada justificar ideológicamente mis simpatías - el procedimiento contrario de (ir de las

teorías) ilustrar las teorías- voy a decir un poco de lo mucho que se puede hallar en este personaje.

B. A. representa la causa de todos los maridos ofendidos. Tomar la defensa de B.A. es defender de cierta manera los mata-mujeres; B.A. simboliza el hombre que sufre a causa de la frivolidad femenina, la ininteligencia entre hombres y mujeres, y que constituye una barrera infranqueable hasta para los enamorados más tiernos. Lucha de sexos ha llamado Shaw a lo que otros dan los más suaves nombres. A lo femenino eterno. (ELDA, 42)

Torri juega a ignorar que lo anterior es una invención arbitraria:

Naturalmente no necesito hallar todas estas cosas en B.A. para conmoverme con el emocionante pasaje en que B.A. hace retemblar toda la casa con sus gritos, y en que la dulce hermana Ana sólo mira el sol deslumbrante y la yerba que verdea. (*Ibid*, 42)

El siguiente párrafo es el único que se refiere a un aspecto central de la leyenda: el tema arquetípico de la curiosidad femenina que tiene consecuencias catastróficas (Pandora, Eva). Lo anterior le sirve para introducir su visión desencantada del amor:

En esta lucha de sexos, a veces la víctima es el hombre cuando se trata de algún ser tímido, o bien desconfiado, o bien poco diestro en las florentinas artes del disimulo y la paciencia. B.A. pone a prueba a todas sus mujeres, luego cree poder hallar a una bastante buena para resistir a las voces de la curiosidad. No profesa, pues, ese escepticismo de los donjuanes, tan inmoral tal vez como injustificado.

B.A. más que otra cosa es un símbolo del martirio amoroso. Más que por su fin, un tanto vulgar, nos interesa por su fracaso matrimonial. Su mujer no puede sacrificar por él su curiosidad.

El amor nos da la mayor variedad de impresiones y experiencias, desde las sombrías tinieblas de la desesperación en que se rechaza el suicidio por algún motivo de carácter práctico solamente, hasta la luminosa región de la inteligencia mutua, y la embriaguez que producen las...

Entre las dudas que aquejan ordinariamente a los amantes, ninguna tan cruel como la que proviene de pensar que Ella se enamora de nosotros ocasionalmente, no necesariamente. ¿Nuestro amor es una fatalidad, o bien en la mirada curiosa que Ella dirige al lindo don Diego que pasa, se entrevé la posibilidad de otras "combinaciones" amorosas? (ELDA, p.42)

Al igual que en "El héroe" el valor de las figuras de la leyenda es invertido. La descripción de la esposa de Barba azul es similar:

Lo banal femenino, en lo que se detiene a regañadientes nuestro espíritu, está simbolizado en esa mujercilla cobarde, sin heroísmo, que por igual capitula ante los imperiosos llamados de la curiosidad que ante las extralimitaciones de la autoridad del marido. (Ibid., 43)

En estos pasajes aflora la misoginia exacerbada del autor. Se podría objetar que al estar inscritos en clave irónica no se le puede hacer este tipo de reproches a Torri, que se trata de bromas cuyos rasgos hiperbólicos revelan su carácter inofensivo, es decir, que el desdoblamiento irónico le otorga cierta clase de inmunidad al autor. Sin embargo, ya Freud demostró que hay una relación importante entre la broma y el inconsciente. En estos textos la ironía parece servir como un atenuante para atemperar

un rechazo expresado en toda la obra del autor, lo cual es comprensible tratándose de un autor tan sutil. "La amada desconocida" es un texto que tiene algunas afinidades con el anterior. Recreación de la leyenda de don Juan con un procedimiento similar al de los textos anteriores. Para Torri don Juan es la figura antípoda de Barba azul:

Duro vengador de hombres y símbolo de energía mediterránea, pasa ante los varones que le envidian y las hembras que por él se pierden, con la levedad de una figura de mito y la gracia de un mancebo pintado en ático vaso. (TL, p. 52)

Torri no oculta su antipatía hacia dicho personaje:

Mal sujeto a todas luces, sólo tolera los mejores momentos del trato femenino. Cínico, despoja al amor de su prestigio romántico. Con decisión y aplomo espera su condenación, porque los avisos del criado, a pesar de todo, procedían del cielo. (Ibid, p. 52)

En una entrevista con Carmen Galindo, Torri desmiente la muy difundida leyenda acerca de su carácter donjuanesco:

P.- ¿ Qué opina de su leyenda donjuanesca?

R.- Que es completamente falsa y molesta para mí ¿sabe? Porque el don Juan es un ser inmoral que no le importa molestar a una mujer. Pasar de un a mujer a otra halaga la vanidad masculina. Aspirar a la fama de don Juan es una aspiración ridícula. Felizmente yo no la he sentido. Más bien fui enamorado.⁴

En la amada desconocida la parodia vuelve a funcionar como la forma más eficaz de actualizar una imagen legendaria, engarzando lo nuevo y lo viejo, con referencias al mundo contemporáneo:

DON JUAN... por quien olvidan las cortesanas parisienses de moda sus ahorros en el banco de Francia. Rey norteamericano de una industria como la del acero y el petróleo, la trata de blancas. En México galopa camino de la sierra con una mujer desmayada entre los brazos. Es en España, su país natal, un señorito a quien castigará el cielo cualquier día por sus grandes infamias. (TL, p. 52)

Entre fotógrafos y reporteros, curiosos y badulaques de toda laya, cruza la puerta del camposanto, con una corona de flores al brazo. Conmovido, como se conmueven las gentes de buen tono; ágil, con mucho de felino en el paso y algo de hastío elegante en la figura; al modo de quien cumple uno de tantos deberes sociales, pura fórmula desprovista ya de contenido y significación, deposita con impertinente gracia una corona de siemprevivas en la tumba de la amada desconocida, la pobre muchacha sin nombre que no reclamó eternidad al caballero despiadado de los fugaces amores. (Ibid, p.53)

De esta manera, la sátira se dirige hacia un blanco de naturaleza extratextual y la parodia funciona gracias al cúmulo de asociaciones cultas que acompañan al personaje. Como se sabe la valoración de este personaje a lo largo de la historia de la literatura occidental ha fluctuado entre la apología y el rechazo. Torri se ubica entre los detractores del personaje, al lado de

Tirso de Molina y distante del Bernard Shaw de Man and Superman. Las historias bíblicas también entran en el campo intertextual de algunos textos de Torri. Tal es el caso de "Los unicornios", al igual que los textos comentados anteriormente, Torri hace una interpretación de la leyenda siguiendo un procedimiento muy similar al usado por Kafka en varios de sus cuentos breves: Poseidón, Prometeo, La torre de Babel etcétera; distorsionando detalles de la leyenda el autor crea un nuevo texto y actualiza la leyenda introduciendo elementos del mundo moderno:

Además Noé era un genio, y como tal limitado y lleno de prejuicios. En lo mínimo se desveló por hacer llevadera la estancia de una especie elegante. Hay que imaginárnoslo como fue realmente: como un hombre de negocios de nuestros días: enérgico, grosero, con excelentes cualidades de carácter en detrimento de la sensibilidad y la inteligencia ¿qué significaban para él los unicornios?, ¿qué valen a los ojos del gerente de una factoría yanqui los amores de un poeta vagabundo? No poseía siquiera el patriarca esa curiosidad científica pura que sustituye a veces al sentido de la belleza. (TL, p. 73)

La ironía en el texto es muy evidente:

Y el arca era bastante pequeña y encerraba un número crecidísimo de animales limpios e inmundos. El mal olor fue intolerable. Con su silencio a este respecto el Génesis revela una delicadeza que no se prodiga por cierto en otros pasajes del Pentateuco. (Ibid, p. 73)

El texto termina con esa especie de *leit-motiv* que se encuentra en casi toda la obra de Torri: un franco rechazo del autor a lo moderno.

Los unicornios, antes que consentir en una turbia promiscuidad indispensable a la perpetuación de su especie, optaron por morir. Al igual que las sirenas, los grifos, y una gran variedad de dragones de cuya existencia nos conserva irrecusable testimonio la cerámica china, se negaron a entrar en el arca. Con gallardía prefirieron extinguirse. Sin aspavientos perecieron noblemente. Consagrémosles un minuto de silencio, ya que los modernos de nada respetable disponemos fuera de nuestro silencio. (TL, p. 74)

Torri expresa en sus textos toda la gama de sentimientos del hombre con respecto a la mujer, asume todas las posturas masculinas, desde las más elevadas hasta las más ignominiosas, desde una visión magnificada hasta el franco vilipendio. Sin embargo, las imágenes de la mujer más recurrentes en su obra revelan una misoginia exacerbada. El texto "Mujeres" es un muestrario de algunas figuras arquetípicas:

Sé del sortilegio de las mujeres reptiles - los labios fríos, los ojos zarcos- que nos miran sin curiosidad ni comprensión desde otra especie zoológica. Convulso, no recuerdo si de espanto o de atracción, he conocido un raro ejemplar de mujeres tarántulas. Por misteriosa adivinación de su verdadera naturaleza vestía siempre de terciopelo negro. Tenía las pestañas largas y pesadas, y sus ojillos de bestezuela cándida me miraban con simpatía casi humana. (Ibid, p. 60)

Esta imagen está emparentada con toda una tradición judeocristiana que identifica a la mujer y a la serpiente con el pecado; forma parte del mito bíblico de la caída original, el cual le ha dado un giro peculiar a toda la historia. Esta asociación no aparece en otras mitologías, en la tradición grecolatina lo más parecido es la historia de Pandora, pero ésta no tiene las mismas connotaciones morales. La idea de la caída en la tradición bíblica es que la naturaleza, tal y como la conocemos, es corrupta, el sexo en sí es corrupto, y la mujer como epítome del sexo es corruptora. Joseph Campbell afirma que lo anterior equivale a un rechazo a la afirmación de la vida. En la tradición bíblica que hemos heredado, la vida natural es corrupta y todo impulso natural es pecado a menos que esté circuncidado o bautizado. La serpiente trajo el pecado al mundo y la mujer fue un instrumento de aquella.

La interpretación que hace Campbell sobre el origen de la historia de la caída es interesante. Indaga la razón por la que les estaba prohibido a Adán y a Eva el conocimiento del bien y del mal; pues cree que sin ese conocimiento los hombres seríamos como niños todavía en el Edén sin ninguna participación en la vida. La mujer trae la vida al mundo; Eva es la madre del mundo temporal, antes del cual se existía en un paraíso de sueños: sin tiempo, sin nacimiento, sin muerte, es decir sin vida. La serpiente que muere y renace desprendiéndose de su piel y renovando su

vida, es el señor del árbol central, donde se reúnen el tiempo y la eternidad. Por ello en muchas tradiciones la serpiente se asocia a la diosa dadora de vida (una figura divina positiva) y el jardín es el hogar de la serpiente. Esta es una historia muy vieja y es también un símbolo del misterio de la vida. Existen sellos sumerios del año 3500 a.C. mostrando la serpiente, el árbol y la diosa, ésta última dándole el fruto de la vida al hombre. El cambio introducido por la tradición hebraica significó una valoración de signo opuesto a estas figuras del mito, lo cual encuentra una explicación en un capítulo de la historia antigua: la llegada de los hebreos a Canaán y la dominación del pueblo cananeo. La divinidad principal de este pueblo era la diosa asociada a la serpiente, pero el pueblo hebreo, orientado hacia el dios masculino la rechazó. En otras palabras hay un rechazo histórico de la diosa madre implícito en la historia de la caída original.

Ésta es la tradición mítica a la cual se superpone la imagen metafórica usada por Torri en "Mujeres" y nos revela que su misoginia tiene una fuente mítica conocida. Al mismo tiempo esta es otra forma de engarzar lo nuevo con lo viejo. El siguiente pasaje se inscribe en la misma tradición:

Las mujeres asnas son la perdición de los hombres superiores. Y los cenobitas secretamente piden que el diablo no revista tan terrible apariencia en la hora mortecina de las tentaciones. (TL, p.60)

Estas imágenes en la obra de Torri son los antecedentes de las prosas de Arreola (famoso misógino) que utilizan símbolos parecidos: "Insectiada", "El avestruz", "La boa", "Las focas", "Una mujer amaestrada" y sobre todo "La migala". Imágenes de mujeres perversas y despóticas que corresponden al arquetipo de la mujer fatal, más que al de la gran madre nutricia, la que renueva y regenera el mundo.

En "A Circe" Torri vuelve a echar mano del mito para presentar su visión escéptica del amor pues éste comporta siempre una decepción. En el texto subyace el arquetipo de la mujer fatal: veleidosa, vampiresca y promiscua.

¡CIRCE, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme las sirenas no cantaron para mí. (TL, p. 9)

Esta breve obra tiene interesantes paralelismos con un cuento de Kafka titulado "El silencio de las sirenas". En ambos las sirenas no cantan; en la reelaboración de la leyenda de Ulises hecha por Kafka parece que nos encontramos con una metáfora de su propia obstinación de mantenerse ajeno a toda seducción que implicara un estorbo para realizar la única actividad que Kafka creía capaz de justificar su vida misma: la escritura. En el relato

del escritor checo, Ulises aparece no sólo como un hombre astuto sino también feliz con la soledad conseguida mediante la estratagema de taparse los oídos y atarse al mástil de la nave. Pero en esta versión el silencio de las sirenas hechiza al igual que su canto:

Pero éstas tienen un arma más terrible aún que el canto: su silencio. Aunque no ha sucedido es quizá imaginable la posibilidad de que alguien se haya salvado de su canto, pero de su silencio ciertamente no. Ningún poder terreno puede resistir a la soberbia arrolladora generada por el sentimiento de haberlas vencido con las propias fuerzas.

Y, en efecto al llegar Ulises, no cantaron las cantantes poderosas; fuera porque creyesen que a aquel adversario sólo podía vencérselo con el silencio, o porque la contemplación de la felicidad reflejada en el rostro de Ulises, que no pensaba sino en cera y cadenas les hiciera olvidar todo canto.⁵

El final del texto, típica muestra del absurdo kafkiano, insinúa la posibilidad de que Ulises supiera que las sirenas no cantaban, pero logró que ellas creyeran que él creía que podía oírlas si no se hubiera amarrado al mástil con los oídos tapados. Se han hecho diversas interpretaciones de esta fábula; algún exégeta ha sugerido el sentido biográfico de los símbolos usados en la misma. Se sabe que Kafka vivió obsesionado por poder realizar su vocación de escritor, por eso rompió más de una vez sus compromisos matrimoniales y prefirió la soledad. El texto

simboliza el conflicto entre el carácter dispersante de la seducción (del amor y de los placeres mundanos) y el apego a las cadenas que lo atan a su vocación literaria. De ahí que el texto tenga un tono optimista, pues la vocación vence a la seducción.

Torri tuvo la misma voluntad de consagrarse a su vocación literaria por ello optó por la soledad y nunca se casó. Sin embargo, en diversas ocasiones se mostró inseguro de haber hecho la mejor elección vital:

P.- Don Julio, si tuviera que elegir entre la vida y la literatura ¿cuál elegiría?

R.- Tal vez prefiero la literatura, pero temo que sea una mala elección. Sin embargo así ha sido. La satisfacción de la literatura es mínima, en cambio, la de la vida es muy valiosa, pero difícil de obtener y yo he obtenido poca.⁶

En "A Circe" se advierte el deseo de ser avasallado por la seducción; Beatriz Espejo ha consignado en su obra sobre Torri varias anécdotas y testimonios que comprueban la conocida debilidad de Torri por las mujeres y su obsesión por los placeres eróticos (logró formar una vasta colección de literatura erótica). Todo esto nos hace pensar que Torri era un ser íntimamente escindido por dos pasiones divergentes, a diferencia de Kafka su vocación principal no estaba libre de la tensión creada por otros intereses.

"A Circe" es otro ejemplo de condensación de múltiples sentidos con un mínimo de elementos; lo cual es posible gracias al poder

sugestivo de las imágenes arquetípicas, la originalidad de Torri radica en la forma de actualizar dichas figuras, en este caso, sirviéndose de ellas para hablar de sus preocupaciones íntimas.

Notas

¹ FRYE, Northrop, Anatomy of Criticism, Princeton, Princeton University Press, 1957. p. 140

Al observar una pintura, podemos acercarnos a ella y analizar los detalles del trabajo del pincel y la espátula. Esto equivale en cierta forma al análisis retórico de los nuevos críticos de la literatura. Al alejarnos un poco más el diseño se vuelve más claro y podemos analizar el contenido representado, esta es la distancia adecuada para ver una pintura holandesa realista. Conforme nos alejamos podemos estar más conscientes de la organización del diseño. Vista a una gran distancia, una Virgen es una masa centrípeta azul con un punto de contraste en su centro. Frecuentemente en la crítica literaria también debemos "alejarnos" del poema para observar su organización arquetípica. Si nos "alejamos" del *Mutabilite Cantoes*, encontramos un fondo de luz circular ordenada y una siniestra masa negra que se introduce en el primer plano, muy parecida a la figura arquetípica que encontramos al inicio del libro de Job. Al "alejarnos" del inicio del quinto acto de *Hamlet* encontramos descendiendo a una tumba abierta en el escenario al héroe, su enemigo y a la heroína, seguido por una batalla fatal en el ultramundo. Si nos "alejamos" de una novela realista como *Resurrección* de Tolstoi o *Germinal* de Zola observamos los diseños mitopoéticos indicados por los títulos. (La traducción es mía).

² C. G. Jung fue el primero en utilizar esta categoría para explicar la fascinación permanente que han ejercido algunos símbolos en la historia de la literatura. Según Jung los arquetipos son residuos psíquicos de innumerables experiencias del mismo tipo, vividas por nuestros antepasados y que, convertidas en parte de la estructura del cerebro, actúan como determinantes *a priori* de la experiencia individual. Joseph Campbell en una obra dedicada a estos asuntos: The Mask of God relata un hecho curioso de conducta animal que sirve como

analogía para entender el efecto de los arquetipos: los pollitos recién salidos del cascarón se precipitan en busca de refugio cuando un gavián vuela sobre sus cabezas, pero permanecen inmutables si se trata de otra ave. Incluso una réplica en madera de un gavián deslizándose por un alambre en lo alto del gallinero provoca la misma reacción. Campbell se pregunta cuál es la causa de este curioso fenómeno y la respuesta le sirve como introducción al enfoque arquetípico. En efecto, y hablando en sentido figurado, el crítico mitológico o arquetípico estudia en profundidad a "los gavilanes de madera" de la literatura, es decir, los arquetipos que el autor ha hecho deslizar por los alambres estructurales de la obra de arte y que despiertan una resonancia en lo más profundo de los lectores.

³ CAMPBELL, Joseph, El héroe de las mil caras, México, Fondo de Cultura Económica, 1984. pp.369

⁴ GALINDO, Carmen, "Julio Torri con sus propias palabras" en Julio Torri y la crítica Recop. Zaítzeff, Serge. p. 41

⁵ KAFKA, Franz, Bestiario. Once relatos de animales. Selección de Jordi Llovet., Barcelona, Anagrama, 1990. p.53-54

⁶ GALINDO, Carmen, Op. Cit. p. 40

CONCLUSIONES

La obra de Julio Torri ilustra una característica esencial del humor: la conciencia crítica de las limitaciones e imperfecciones del hombre. El humorista descubre el absurdo y la falsedad de algunos valores consagrados, se burla de cualquier dogmatismo. Su escepticismo lo lleva a poner en entredicho cualquier pretensión de reducir la complejidad de la vida a esquemas abstractos. En varios de sus ensayos y aforismos muestra un marcado desdén por las sistematizaciones y por las teorías de amplio alcance.

El horror por las explicaciones y por el desarrollo exhaustivo de una idea le parecía a Torri la más elevada virtud literaria. Esto explica en parte su tendencia a la brevedad. Uno de los rasgos más interesantes de toda su producción es la notable economía verbal con la cual logra aumentar la sugestividad y la densidad de sus textos.

Cuando el humorista deja entrever la indignación que lo motiva a ridiculizar a su objeto entra en el ámbito de la sátira. En este género es difícil producir textos de valía, pero Torri sale avante gracias a su esmerado cuidado de la forma. Lo anterior es claro en varios de los escritos en los que satiriza al estilo oratorio, el cual podría ser englobado

en una categoría que abarca todo aquello que Torri consideraba deleznable: la impostura. En efecto, algunos de sus mejores textos como los siguientes: "En elogio del espíritu de contradicción", "La oposición del temperamento oratorio y el artístico" y "De una benéfica institución" expresan su franco rechazo a la simulación.

La ironía es una de las estrategias discursivas que más obliga al lector a leer entre líneas. Los textos de Torri en los cuales se usa más dicho recurso ("De fusilamientos", "De funerales") tienen suficientes pistas que permiten invalidar el sentido literal y reconstruir el nuevo sentido irónico. En otros ejemplos la ironía no es tan explícita a pesar de que no faltan los guiños del autor en ese sentido, tal es el caso de "La conquista de la luna". En algunos ensayos la única señal de ironía aparece al final cuando ya no se la espera ("El ensayo corto"). Pero aún en los casos en que son claras y abundantes dichas señas, la ironía sólo existe virtualmente en un texto así codificado y sólo es actualizada si el lector satisface ciertas exigencias culturales a causa del carácter erudito de la obra del autor de Ensayos y poemas.

La ironía es un juego de enmascaramientos que requiere un distanciamiento del autor y de la voz narrativa pues muchas veces los hechos o el contexto de una obra desmienten el discurso del narrador. Esto se observa en "La

cocinera" en el cual Torri marca muy bien, con unas cuantas frases, su distancia frente al narrador, pues éste forma parte de la escena caricaturizada. Freud describió al humor negro como una técnica que permite convertir el horror en risa. Textos como "La cocinera", "De fusilamientos" y "De funerales" llevan a cabo tal conversión mediante un uso admirable de la ironía.

En la mayoría de los escritos de nuestro autor se puede ver un afán de dotar a la prosa de la intensidad de la lírica, incluso algunos de sus ensayos o de las narraciones incluidas en las obras analizadas revelan algunos de los rasgos distintivos del lenguaje poético.

Los poemas en prosa de Julio Torri se caracterizan por una indeterminación que consiste en omitir informaciones que la prosa normal brinda al lector para eliminar ambigüedades. El lenguaje poético busca mediante ésta y otras estrategias un cambio de sentido que sólo se logra violentando algunas reglas del código de la prosa. "A Circe" y "La balada de las hojas más altas", son poemas que aparentan ser hablados y omiten informaciones que un interlocutor podría deducir de la situación, pero aquí ésta no existe pues el poema es escritura; de modo que faltan referencias claras sobre el emisor, el lugar y el momento, lo que da al poema una vaguedad muy sugestiva.

El autor logra crear una sensación rítmica alternando imágenes que dan un efecto de equilibrio. En sus mejores poemas Torri consigue armonizar la emoción y la expresión para lograr hacer sentir al lector lo que ordinariamente sólo se puede pensar ("Oración por un niño que juega en el parque").

En algunos ensayos Torri logra aunar algunos rasgos del poema en prosa con la reflexión. Las principales características del ensayo: su carácter no exhaustivo y la libertad del ensayista para seguir el libre curso de sus intuiciones se acoplan muy bien a las tendencias y gustos del autor coahuilense.

La modalidad más cultivada por Torri fue el ensayo corto, pues en éste se expresa mejor una sensibilidad eminentemente poética como la suya. Pero también escribió ensayos extensos en los que se muestra más bien como un incitador de ideas, en éstos el lirismo de Torri aparece atenuado. Sin un método claro el autor va encadenando intuiciones sin el rigor lógico de un tratadista, sin embargo, el ensayo logra absorber al lector en la generación de las ideas evitándole una impresión de desorden.

De los géneros narrativos, el que más interesó a Torri fue el cuento. Algunos de sus cuentos se ubican dentro de la poética de lo fantástico. "El vagabundo" tiende a diluir los límites entre lo real y lo irreal, en base al carácter ambiguo

del personaje, generador de incertidumbres. Este cuento presenta una de las ideas más recurrentes en toda la obra de Torri: la necesidad de escapar de la agobiante realidad de todos los días a través de la imaginación.

En otros cuentos el narrador hace reflexiones que le quitan tensión dramática al cuento pues se ven como intromisiones del propio autor y en algunos casos le dan un aire de divagación moral.

Una modalidad muy frecuentada por Torri es la estampa inspirada en pasajes de la historia de México. Más cerca de lo narrativo que de lo ensayístico y de lo poético, se trata de textos en los cuales se aprecian las principales virtudes del estilo de nuestro autor: el uso de escasos recursos para sugerir todo un cúmulo de ideas, emociones y sensaciones. La obra de Torri muestra una capacidad de síntesis que nos permite entrever una compleja red de sentidos a partir de unos cuantos, pero muy significativos elementos. Ejemplo de esto es el uso preciso de adjetivos con los cuales logra a veces completar el retrato de un personaje o de una situación.

En otros casos la originalidad del autor se manifiesta en la creación de modelos narrativos que han sabido aprovechar otros autores. Es curioso que ningún crítico haya advertido los paralelismos entre "La feria" de Torri y la novela del mismo título de Juan José Arreola: ambas

funcionan como un ensamblaje de elementos dispares sin nexos de relación claramente establecidos. "La feria" de Torri es un *collage* hecho con voces, conversaciones y pregones que recrean la atmósfera de una día de feria. La novela de Arreola es una unidad multiforme caracterizada por una constante variación de perspectivas con las cuales logra el autor representar la compleja realidad de su pueblo natal.

La originalidad de Torri también se aprecia en la invención de un género nuevo: en el escrito titulado "Prólogo de una novela que nunca escribiré". El prólogo imaginario, es decir, de un libro inexistente al igual que el autoprólogo fueron elevados por Borges a la categoría de obras de arte. Algunos de los relatos del escritor argentino son presentados como prólogos imaginarios. Torri, en cambio, sólo hizo un texto irónico en el cual intenta mostrar el desgaste de la novela decimonónica y su propio desdén hacia las pretensiones científicas del naturalismo.

La inclinación de nuestro autor a depurar minuciosamente sus escritos y su constante rechazo a desarrollar exhaustivamente una idea lo llevaron a cultivar una forma idónea para expresar con concisión un pensamiento: el aforismo. Lo característico de sus aforismos es el uso de una imagen para condensar la idea.

En la obra de Torri se advierte una firme voluntad de

estilo y la convicción del carácter ficticio de la literatura. Por eso no extraña la presencia constante de figuras míticas en su obra, pues éstas son diseños abstractos, ficticios, es decir, puramente literarios. Northrop Frye afirmó que la presencia de mitos y arquetipos en la literatura contemporánea es equiparable al empeño de las tendencias abstractas en la plástica moderna por afirmar la autonomía de la obra de arte, eliminando lo anecdótico. En efecto, Torri concibió su obra como una forma verbal autónoma y entendió que en el mito se encuentran aislados los principios estructurales de la literatura. Por ello prefirió, dentro de la gran variedad de opciones que ofrece el mito, las imágenes arquetípicas por todo el conjunto de asociaciones cultas que despliegan. En un cuento como "El héroe" se halla implícita una historia arquetípica: la leyenda de la matanza del dragón la cual se inscribe en la tradición que incluye a San Jorge y a Perseo. Un país gobernado por un rey viejo se ve acechado por un dragón que a la larga reclama a la hija del rey; el héroe lo mata, salva al reino y desposa a la princesa. Torri incorpora la estructura básica del mito, pero hace una parodia del mismo invirtiendo el valor de las figuras: el héroe es infame y el dragón resulta ser una víctima inocente. La parodia realiza un engarce de lo nuevo en lo viejo y esto le permite a Torri fustigar la impostura en el mundo moderno. Un procedimiento similar es usado por

nuestro autor en el ensayo-ficción "Barba Azul", en el cual se reinterpreta dicha leyenda convirtiendo al asesino de sus esposas en la víctima de la historia. En estos y otros ejemplos la parodia funciona gracias al cúmulo de asociaciones literarias que acompañan al personaje. Esta es una técnica muy usada por Kafka en algunos de sus relatos breves como "Poseidón", "Prometeo", "El silencio de las sirenas", etcétera. Comparando éste último con un texto de Torri que presenta notables paralelismos ("A Circe") hemos notado cómo los símbolos de Kafka tienden a ser privados: se explican mejor a la luz de la biografía del autor. Los del autor coahuilense son más universales (arquetípicos).

Por todo lo anterior no debería extrañar que Torri no halla sido un autor popular (en el más amplio sentido de la palabra). En efecto, un autor cuya obra es una plétora de alusiones y citas a un sin fin de obras literarias, que usa y abusa de la ironía para marcar la distancia que le permite hacer una parodia de dicho campo intertextual y que cultiva una forma abierta y sugestiva que da a sus escritos la densidad de la poesía, difícilmente podría convertirse en un *best seller*. Sin embargo, esto es una medida del valor y de la originalidad de su obra.

Hemos notado como Torri apreciaba el misterio y la novedad, pero desconfiaba de las modas literarias por su carácter efímero. Sin embargo, a pesar de lo elevado de

sus ideales estéticos pudo crear una obra original. Esto se advierte en la actitud del autor ante las convenciones genéricas: oscila entre el apego y la transgresión. Tal actitud lo condujo a una eliminación de las fronteras entre los géneros, por ello su obra está dentro y, a la vez, fuera de la tradición. Sus textos no se ajustan del todo a los moldes de los géneros tradicionales y eso explica el carácter novedoso que los años no le han quitado a su obra.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE JULIO TORRI

TORRI, Julio, Ensayos y poemas, México, Porrúa, 1937. 166 p.

-----, De fusilamientos, México, La Casa de España en México, 1940. 95 p.

-----, La literatura española, México, Fondo de Cultura Económica, 1974. 389 p.

-----, Tres libros, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

-----, Diálogo de los libros, Compilador Serge I. Zaitzeff, México, Fondo de Cultura Económica, 1980. 282 p.

-----, Ladrón de ataúdes, Recopilador Serge I. Zaitzeff, México, Fondo de Cultura Económica, 1987. 69 p.

ESTUDIOS SOBRE JULIO TORRI

ABREU GÓMEZ, Ermilo, "Sala de retratos", El Nacional, 29 de mayo de 1944.

ALVARADO, José, "Correo menor", Diorama de la Cultura (suplemento de Excélsior), 11 de mayo de 1958.

BATIS, Huberto, "El mundo de los libros. Laberinto de papel", Sábado (suplemento de Uno Más Uno), 1 de diciembre de 1979.

CAMPOS, Marco Antonio, "Diálogo de los libros de Julio Torri", Proceso, 27 de abril de 1981.

CARBALLO, Emmanuel, "Entrevista con Julio Torri. Prosas desconocidas de Julio Torri" Ovaciones, 7 de junio de 1964.

ESPEJO, Beatriz, Julio Torri voyerista desencantado, México, UNAM, 1986. 135 p.

-----, "Tres cartas deliciosas de Julio Torri", *Sábado* (suplemento de Uno Más Uno), 16 de agosto de 1980.

ZAITZEFF, Serge I., El arte de Julio Torri, México, Oasis, 1983. 179 p. (Col. Alfonso Reyes, 2)

-----, Julio Torri y la crítica, México, Universidad Autónoma de México, 1981. 100 p.

OBRAS DE CONSULTA GENERAL

ARISTÓTELES, Poética, Obras, trad. y notas de Francisco Samaranch, Madrid, Aguilar, 1982. 1198 p.

ARREOLA, Juan José, La feria, México, Fondo de Cultura Económica, 1987. 199 p. (Lecturas mexicanas, 86).

-----, Obras, México, Fondo de cultura Económica, 1996. 709 p.

BAUDELAIRE, Charles, Lo cómico y la caricatura, Madrid, Visor, 1989. 137 p. (Col. La balsa de la Medusa)

-----, Pequeños poemas en prosa, México, Coyoacán, 1995. 124 p.

BERGSON, Henri, La risa, Madrid, Espasa-Calpe, 1986. 164 p.

BERISTÁIN, Helena, Diccionario de retórica y poética, México, Porrúa, 1992. 508 p.

BOOTH, Wayne, Retórica de la ironía, Madrid, Taurus, 1978. 353 p.

BORGES, Jorge Luis, Ficciones, Barcelona, Planeta - De Agostini, 1985. 204 p.

- , El Aleph, México, Alianza, 1989. 184 p.
- BRETÓN, André, Antología del humor negro, Barcelona, Anagrama, 1972.
402 p.
- CALVINO, Ítalo, Seis propuestas para el próximo milenio, Madrid, Siruela,
1997. 144 p.
- CAMPBELL, Joseph, El héroe de las mil caras, México, Fondo de Cultura
Económica, 1984. 369 p.
- , El poder del mito, Barcelona, 1991. 321 p.
- CARBALLO, Emmanuel, Protagonistas de la literatura mexicana, México,
Ermitaño, 1986. pp. 167-181
- COHEN, Jean, Estructura del lenguaje poético, Madrid, Gredos, 1974.
p.226.
- CORTÁZAR, Julio, "Paseo por el cuento", Antología. Textos de estética y
teoría del arte, Recopilador Adolfo Sánchez Vázquez, México,
Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. pp. 330-338
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, El poema en prosa en España, Barcelona, Gustavo
Gili, 1956. 398 pp.
- ECO, Umberto, Apostillas al nombre de la rosa, Barcelona, Lumen, 1985.
83 p. (Col. Palabra en el tiempo, 158)
- , Obra abierta, Barcelona, Ariel, 1979. 355 p.
- , Cómo se hace una tesis, México, Gedisa, 1989. 267 p.
- FRAZER, James George, La rama dorada, México, Fondo de cultura
Económica, 1996.860 p.
- FREUD, Sigmund, El chiste y su relación con lo inconsciente, México,
Iztaccíhuatl, 1957. 390 p.
- FRYE, Northrop, Anatomy of Criticism, Princeton, Princeton University
Press, 1957. 383 p.

GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis, Teoría del ensayo, México, Universidad Autónoma de México, 1992. 221 p. (Col. Cuadernos de Cuadernos, 2)

GRUPO "M". Retórica general, trad. Juan Victorio, Barcelona, Paidós, 1987. 316 p.

isa, México, Iztaccíhuatl, 1950. 352 p.

na aproximación pragmática a
Autónoma

- GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis, Teoría del ensayo, México, Universidad Autónoma de México, 1992. 221 p. (Col. Cuadernos de Cuadernos, 2)
- GRUPO "M", Retórica general, trad. Juan Victorio, Barcelona, Paidós, 1987. 316 p.
- HOMERO, La Odisea, México, Iztaccíhuatl, 1950. 352 p.
- HUTCHEON, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", De la ironía a lo grotesco, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992. pp. 173-193
- JUNG, Carl Gustav, Arquetipos e inconsciente colectivo, Barcelona, Paidós, 1991. 182 p.
- KAFKA, Franz, Bestiario, Barcelona, Anagrama, 1990. 149 p.
- PAGNINI, Marcelo, Estructura literaria y método crítico, Madrid, Cátedra, 1992.
- PAZ, Octavio, El arco y la lira, México, Fondo de cultura Económica, 1973. 307 p.
- SAKI, Cuentos de humor negro, México, Fontamara, 1988. 149 p.
- SHAW, Bernard, Man and Superman, New York, Bantam, 1959. 228 p.
- REYES, Alfonso, Obras completas III, México, Fondo de Cultura Económica, 1956. 517 p.
- DE MOLINA, Tirso, El burlador de Sevilla, Madrid, Taurus, 1979. 383 p.
- TODOROV, Tzvetan, Introducción a la literatura fantástica, México, Coyoacán, 1994. 141 p.
- VICTORIA, Marcos, Ensayo preliminar sobre lo cómico, Buenos Aires, Losada, 1958. 197 p.
- VILAS, Santiago, El humor y la novela española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1968. 223 p. (Col. Punto omega, 27)