

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

LO PROFUNDO DE LA SIMPLICIDAD;
EL ANTIHÉROE EN LA OBRA DE JULIO TORRI

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

ILLARI CICPATLI ALDERETE CRUZ

ASESORA DE TESIS:

DRA. LILIÁN CAMACHO MORFÍN

MÉXICO, CIUDAD UNIVERSITARIA, SEPTIEMBRE DE 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	vi
1. Vida, obra y contexto social y cultural de Julio Torri.....	1
1.1. Biografía.....	1
1.2. Publicaciones.....	7
1.2.1. <i>Ensayos y Poemas</i>	8
1.2.2. <i>De Fusilamientos</i>	9
1.2.3. <i>Tres libros (Prosas dispersas)</i>	10
1.2.4. Otros escritos.....	12
1.3. Una mirada al momento histórico: La Revolución Mexicana.....	14
1.3.1. La vida cultural.....	25
1.3.2. El Ateneo de la Juventud.....	28
2. Julio Torri ante la crítica literaria.....	33
2.1. La recepción de su obra literaria en el momento de su publicación.....	38
2.1.1. <i>Ensayos y poemas</i>	39
2.1.2. <i>De Fusilamientos</i>	41
2.1.3. <i>Tres Libros</i>	43
2.2. Apogeo de la crítica literaria en torno a la obra de Torri.....	46
2.2.1. Homenaje a Julio Torri.....	46
2.2.2. Fallecimiento.....	51
2.3. Estudios posteriores.....	55
2.4. Últimos estudios.....	58
3. La narración: algunos apuntes sobre el estructuralismo y lanarratología.....	64
3.1. El relato.....	66
3.1.1. Niveles del relato.....	69

3.1.1.1 Historia; funciones y acciones.....	71
3.1.1.1.1 Funciones.....	71
3.1.1.1.2 Acciones.....	75
3.1.1.1.2.1 La Matriz Actancial.....	76
3.1.1.2 Discurso; espacialidad y temporalidad.....	77
3.1.2 Otros elementos que integran al relato; el personaje y el narrador.....	79
3.1.2.1 El personaje.....	80
3.1.2.2 El narrador.....	91
3.1.2.3 El Héroe.....	92
3.1.2.4 El Antihéroe.....	97
4. En busca del Antihéroe en los relatos de Torri.....	99
4.1 “A Circe”.....	100
4.2 “El mal actor de sus emociones”.....	111
4.3 “De funerales”.....	130
4.4 “Xenias”.....	136
4.5 “El Raptor”.....	146
4.6 “Para aumentar la cifra de accidentes”.....	161
4.7 “La humildad premiada”.....	167
4.8 “El Héroe”.....	172
4.9 “Los Unicornios”.....	184
4.10 “El Vagabundo”.....	193
 CONCLUSIONES.....	 i
BIBLIOGRAFÍA.....	ix
<i>Bibliografía indirecta</i>	xv

En memoria de mis abuelos Cecilia† y Noé† a quienes tanto amé...

AGRADECIMIENTOS

Uno puede devolver un préstamo de oro, pero está en deuda de por vida con aquellos que son amables
(Proverbio)

He de confesar que esta página me ha costado más trabajo del que pensé, me preocupó en primer lugar omitir a alguien importante y en segundo que se pensara que mi agradecimiento iba en orden gradual, ¡ya saben! de mayor a menor o viceversa, por ello es que decidí sin más hacer esta nota. Quiero agradecer en primer lugar a todos, a los que estuvieron, están y estarán... a todos aquellos que con su simple compañía han llenado de felicidad mi vida, quiero agradecerles porque sí y ¿por qué no.? En segundo lugar he de decir que por cuestiones de espacio y de realismo debo hacer una listitita; como si el cariño y el agradecimiento tuvieran orden; pero es sólo porque la hoja no me permite colocarlos a todos en primer lugar, aunque en el universo abstracto de mi corazón no existe ninguna lista y el amor no decrece en modo alguno, así pues les agradezco a todos...

A mi familia: José Luis, Olga, Itandehui, Xtabay y Tonatiuh, apoyo fiel e inconmesurable, como mencioné, la página no basta para agradecerles absolutamente todo; su existencia, sus ánimos, sus consuelos, su amistad, su fe en mí...

A la Dra. Lilián Camacho Morfín por ser mi luz, mi inspiración, por ser ella.

A la Mtra. Blanca Estela Treviño, el Lic. Ricardo Martínez Luna, la Dra. Patricia Cabrera López y la Mtra. Luz Aurora Fernández de Alba por sus consejos y por su tiempo.

A mis compañeros y amigos del Seminario: Jacob, Mara, Adriana, Illimani, Diana, Alejandro, Cyntia, Consuelo, Alfonso, Aurelia, Alicia, Edgar, Leticia, Violeta y a todos a los que por despistada he omitido, gracias por escucharme, por sus consejos, por su tiempo.

A mis amigos: Ireri, Edith, Ángeles, Mónica, Edahi, Sandra, Daniela, Heriberto, Jacob, Rodolfo David, David Eduardo, Lluvia, Juan Carlos, Arely, Teresa, Itzel, Christian, Marco, Fabián, José Antonio y Lénica, porque sin ustedes la vida sería muy fea, aburrida y no querría vivirla, gracias por ser parte de la familia.

A mis abuelos Alicia y Amado fuente de fortaleza.

A mis tíos y primos por sus comidas, pláticas y reuniones.

A Edith Rosas por ser mi guía en este camino y porque sospecho que hizo magia.

INTRODUCCIÓN

Julio Torri fue uno de los precursores de la minificción, impulsó el género fantástico en las letras mexicanas y utilizó géneros poco usuales; como el aforismo, el poema en prosa e incluso el ensayo, a tal grado fue su conocimiento de éstos que no dudó en mezclarlos, lo que dio paso a la hibridación de géneros, sin embargo, estas características no le valieron el reconocimiento de la crítica literaria, antes, al contrario, lo colocaron fuera de la escena literaria mexicana, ya que, muchos lo conocen por su actividad como profesor y no como escritor. Esto debido a su contexto en un principio, y después a la incompreensión de sus textos.

Durante mucho tiempo, sobre todo a partir de la Revolución Mexicana, la novela tuvo un auge y una importancia significativa no sólo en el ámbito literario mexicano, sino incluso en toda Latinoamérica. Recordaremos así que la novela de la Revolución surgió como un medio de denuncia, no panfletario, sino más bien como un lugar en el que se exponían las contradicciones de este movimiento, por ello, muchos de los críticos vieron en esta literatura tierra de innovación, de crítica, de identificación de lo mexicano e hicieron a un lado otras manifestaciones literarias que surgieron al mismo tiempo, tal fue el caso del Ateneo de la Juventud y en concreto de la obra de Julio Torri.

El Ateneo de la Juventud, más que ser una generación o un movimiento literario, fue un grupo de artistas; escritores, pintores, filósofos, que convergían en cuanto a la utilización de los clásicos como fuente esencial de conocimiento, al rechazo de la ideología positivista e incluso de una postura política, pues apostaban más por un cambio en el hombre mexicano a través de la vida cultural e intelectual, que por un cambio a través de las armas, en realidad pocos fueron los que se declararon abiertamente a favor de la Revolución Mexicana como fue el caso de: José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán. Es debido a esta “apatía” que muchas de las obras escritas por los integrantes del Ateneo pasaron desapercibidas.

En el caso específico de Julio Torri, sus publicaciones vieron la luz entre 1917 y 1940 momento que no fue propicio para que un autor con las características estilísticas de Torri tuviera un papel importante dentro del panorama artístico mexicano, ya que en 1917 la

Revolución estaba en pleno apogeo. Su obra, completamente diferente a la de Mariano Azuela y a los escritores de la Novela de la Revolución. Se distinguía por características como la brevedad, la concisión, el uso de la ironía, además de ser culta, éstas le impedirían competir con las grandes obras de aquellos tiempos *Los de Abajo*, *Vámonos con Pancho Villa*, *La Sombra del Caudillo*, etcétera, por ello, la obra de Torri pasó completamente desapercibida, situación que, en parte, también se debió al nivel cultural que existía en México, pues no se estaba preparado ni para la ironía, ni para la comprensión de los tópicos clásicos vistos desde el espejo de Torri, y mucho menos para los ensayos, los poemas en prosa o las minificciones. En su momento Torri fue duramente criticado por su falta de “productividad” no comparable en ningún aspecto a las obras completas de Alfonso Reyes o a las de Antonio Caso, éste último lo llamó “el cuenta gotas” por su escasa obra, es decir, otro elemento que influyó para que Torri fuese hecho a un lado por la crítica literaria fue la brevedad de su obra, no sólo en la extensión de ésta, sino incluso en el número de escritos que publicó. Para 1940 Torri seguía arrastrando los mismos motes que el inicio de su carrera como escritor le había valido.

Al revisar la crítica literaria en torno a nuestro autor nos dimos cuenta de que faltaban estudios serios sobre su obra, pues, salvo algunas excepciones, la crítica se había estancado; ante la incomprensión, había preferido abordar con mayor énfasis la vida de Torri, los temas de su obra, su brevedad y sencillez, y la clasificación genérica de sus prosas que, por ejemplo, el porqué de su utilización de un género u otro, o porqué la utilización de una estructura literaria y no otra. En general los enfoques que se habían utilizado para hablar de la obra de Torri eran testimoniales, descriptivos o expositivos y no existían estudios con un aparato crítico que permitiera tener claridad sobre la obra del mismo, con excepción de algunos estudios recientes.

Ahora bien, si en los ámbitos académico, literario, crítico, la obra de Torri es poco conocida, en un panorama general su obra es simplemente inexistente a pesar de que ha habido esfuerzos loables como los de Serge I. Zaitzeff por difundirla. Sabemos bien que este estudio no tiene la capacidad, ni pretende ser un medio para que en la sociedad en general la obra de Torri sea conocida, pero sí se pretende que con el análisis de algunas prosas, por lo menos en el ámbito académico, su obra tenga mayor difusión.

Por ello en este estudio nos hemos dado a la tarea de contribuir al conocimiento que existe sobre este autor, que es poco, así como a hacer posible su revalorización como uno de los pilares que contribuyó a enriquecer las letras mexicanas, esto a través del análisis estructural y simbólico de la figura del Antihéroe en su obra.

Como ya hemos mencionado, el estudio de la recepción de la crítica literaria nos ha permitido tener una visión general de lo que ésta ha dicho en torno a la obra de Torri. La falta de aparato crítico, el poco conocimiento que hay sobre su obra y el reiterativo uso de los adjetivos; breve, irónico, parco, perfeccionista, individualista, aristocrático, nos llevaron a plantearnos, no sólo el estudio de este autor, sino el estudio por medio de un aparato crítico que no haya sido utilizado en la obra de Torri (estructuralista-simbólico) que además ayudará a esclarecer la utilización de un elemento que hoy en día es reconocido como parte de las minificciones; el símbolo, pues, que una obra pueda expresar significados que van más allá de lo escrito, y por lo tanto de lo breve, tiene que ver con un estrecho vínculo con el símbolo literario, por ello en este estudio hablaremos de los símbolos literarios y cómo, mediante el uso del estructuralismo, se configura el personaje del Antihéroe que es, a su vez, un hilo conductor y estructurador de la obra de Torri, lo cual va más allá de las temáticas que la crítica ha mencionado sobre su obra.

Así pues, para ser más claros, el *problema* del que partimos para hacer esta investigación es la poca crítica literaria que hay en torno a nuestro autor así como la falta de profundidad en los estudios hallados, mismos en los que se reitera la homogeneidad en los procedimientos estilísticos empleados por nuestro autor en la totalidad de su obra, la crítica no ha dado mayor importancia a otros elementos y por ello nosotros nos hemos preguntado ¿Existe un eje estructurador en la obra de Torri, además de sus rasgos estilísticos?.

La *hipótesis* de esta investigación es que sí existe un eje estructurador en la obra de Torri y éste es el Antihéroe; un personaje simbólico. Así, nuestro *objetivo general* es demostrar que en la obra de Torri no sólo son importantes los procedimientos estilísticos, también lo es el uso de elementos como el símbolo y en este caso del Antihéroe, elementos que permiten al lector acceder a un conocimiento primigenio de sí mismo. Como *objetivos particulares* nos hemos planteado:

1. Revisar aspectos importantes tanto de la vida de Torri como de su entorno.

2. Revisar la crítica literaria en torno a la obra de Torri.
3. Revisar el concepto de símbolo.
4. Revisar algunos aspectos sobre narratología y estructuralismo.
5. Analizar algunas prosas de Torri a partir del método estructuralista-simbólico.
6. Localizar al Antihéroe en dichas prosas.
7. Describir la función del símbolo del Antihéroe en la obra de nuestro autor.

Para ello analizaremos diez prosas de Torri que abarcan desde el primer libro *Ensayos y Poemas* hasta el último *Prosas Dispersas*. Nuestro *marco teórico-conceptual* se formula a partir del estructuralismo, retomamos a autores como Todorov, Barthes, Greimas, Bremond, Genette, Beristáin, entre otros, algunos elementos que tomamos de esta escuela son; las matrices actanciales de Greimas, las secuencias narrativas, los nudos, las catálisis, los índices y las informaciones, así como elementos propios de la narratología; la definición de personaje y de relato entre otros, también haremos uso de la simbólica y nos basaremos principalmente en el *Diccionario de símbolos* de Chevalier puesto que contiene los significados del símbolo en diversos ámbitos, y da mayor énfasis al literario, además de ser un diccionario serio que no incurre sobradamente en el esoterismo, aunque esto es inevitable pues los símbolos implican al mundo psíquico y por lo tanto esotérico. Por ello, uno de los conceptos capitales para este estudio es el de símbolo.

A partir de los elementos mencionados el *enfoque metodológico* con el cual analizaremos los relatos de Torri, buscará en primer lugar ubicar el relato en la totalidad de la obra del autor así como señalar algunos aspectos extraliterarios que sean pertinentes para el análisis, en segundo lugar hablaremos de lo que trata el relato, a partir de ello señalaremos los nudos, catálisis, índices e informaciones para mostrar así cómo se conforma el texto, inmediatamente deduciremos la secuencia narrativa de cada relato y haremos una descripción de la misma para hacer una ubicación temporal de cómo ocurre la acción dentro del relato, de este modo localizaremos a los principales actores; elementos con los cuales haremos la matriz actancial planteada por Greimas, misma que describiremos para mostrar la función de cada actor dentro del relato, procederemos entonces a relacionar los símbolos literarios, definidos a partir de Chevalier, con las categorías actanciales de la matriz actancial, con ello podremos señalar las características del personaje principal y mostrar cómo se

configura el Antihéroe, finalizaremos explicando cómo funciona el símbolo del Antihéroe dentro del relato.

Con esto pretendemos contribuir, como ya se ha dicho, al conocimiento que existe de este autor así como a las posibilidades metodológicas que existen para analizar su obra, por ello uno de los elementos primordiales para este estudio es el *símbolo*, del cual hablaremos a continuación para permitir una lectura más fluida y comprensible de esta investigación.

Hablar de símbolo en cualquiera de sus categorías, literario, estético, psíquico, implica siempre sumergirse en un mar de teorías. Ernst Cassirer nos habla de la función que tiene el símbolo dentro de la existencia humana, el símbolo ha sido creado por el hombre para convivir con la realidad, por eso el proceso de simbolización nos acompaña a diario. “El hombre, como si dijéramos, ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema ‘simbólico’”.¹

El símbolo y su funcionamiento sigue atrayendo a muchos estudiosos, sobre todo cuando detrás del símbolo se encuentra lo desconocido. El símbolo se ha convertido en un puente hacia el conocimiento, mismo que muchas veces no comprenderemos o que tal vez será confuso, posiblemente sea por eso que dar una definición de símbolo se torna complicado, pues el símbolo abarca tanto al pensamiento lógico-racional, como al emotivo-irracional, es decir, el símbolo es capaz de unificar a los contrarios de tal modo que puede ser y no ser al mismo tiempo, tal y como le sucede al ser humano.

El estudio del símbolo, sus funciones y características ha tenido cierto auge en los últimos años, sobre todo por la gran boga que hubo del psicoanálisis, salvo que el símbolo no sólo es objeto de estudio de esta área, también lo es de la antropología, la filosofía, la semiótica, la literatura por dar sólo algunos ejemplos, esto se debe a la relación intrínseca que existe entre el hombre y el símbolo.

La existencia del símbolo se remonta a tiempos inmemoriales, casi desde que el hombre puede ser considerado como tal, como bien señala Mircea Eliade: “Los símbolos y los mitos

¹ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica: Introducción a una filosofía de la cultura*, p. 26.

vienen de demasiado lejos; son parte del ser humano y es imposible no hallarlos en cualquier situación existencial del hombre en el cosmos”².

Al igual que Mircea Eliade, Humberto Eco también habla de la existencia del símbolo a partir de la existencia de la humanidad, la humanidad no sólo entendida como la existencia del hombre, sino como un concepto que nos permitió ascender en la escala evolutiva; el hombre no sólo evolucionó por tener habilidades y saber utilizarlas, sino porque fue capaz de concebirse como un ser diferente, pensante y emocional. “Se considera que la cultura nace cuando el hombre elabora utensilios para dominar la naturaleza; pero se ha aventurado la hipótesis de que el utensilio como tal, solamente aparece cuando se ha instaurado la actividad simbólica.”³ De tal modo que lo que Eco se ha atrevido a decir es que la “cultura nace cuando se ha instaurado la actividad simbólica” misma que existió antes que el lenguaje. Por ello el símbolo es importante dentro de la cultura y en la existencia del hombre, aunque, en la actualidad, el verdadero significado de este concepto se haya oscurecido. El concepto de símbolo ha sido tema de discusión desde la antigüedad hasta el día de hoy, a continuación hablamos brevemente de cómo se llegó a la acepción que hoy conocemos de símbolo.

Aristóteles fue uno de los primeros teóricos que hizo las primeras aproximaciones a este tema, en su teoría del lenguaje encontramos un apartado que habla del símbolo, a propósito de los nombres, en el tratado *Sobre la interpretación*: “Nombre, pues, es un sonido significativo por convención sin <indicar> tiempo y ninguna de cuyas partes es significativa por separado [...] *Por convención* <quiere decir> que ninguno de los nombres lo es por naturaleza, sino sólo cuando se convierte en un símbolo.”⁴ En este pasaje podemos notar que Aristóteles se refiere a símbolo no como algo convencional sino natural, desde entonces Aristóteles ya hacía esta distinción punto sustancial entre la diferenciación de signo y símbolo. Aunque, Aristóteles no deja de tomar como sinónimos signo y símbolo, y cuando se refiere a natural sólo señala que hay algo en el objeto que obliga al hablante a llamarle de cierto modo.

2 Mircea Eliade, *Imágenes y símbolo*, p.25

3 Humberto Eco, *Signo*, p.108.

4 Aristóteles. *Sobre la interpretación*. Edición electrónica de www.philosophia.cl. Escuela de Filosofía Universidad de ARCIS. Santiago de Chile.2000. <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/661.pdf>

Las palabras entre < > son del traductor Miguel Candel San Martín. Los corchetes son nuestros. p. 4.

En el mismo tratado de Aristóteles, Tzvetan Todorov encuentra un pasaje clave, a propósito de la *Escritura, voz, pensamiento y realidad*. “Los sonidos emitidos por la voz son los símbolos de los estados del alma y las palabras escritas, los símbolos de las palabras emitidas por la voz. Y así como la escritura no es la misma en todos los hombres, las palabras tampoco son las mismas, aunque los estados del alma cuyos signos inmediatos son esas expresiones sean idénticos en todos, así como son idénticas las cosas cuyas imágenes son esos estados.”⁵

Todorov señala que aunque en este breve párrafo Aristóteles utiliza ambos términos (signo y símbolo) como sinónimos, es importante el hecho de que la palabra signo no figura en la definición inicial, pues *signo* tiene otro sentido técnico para Aristóteles. Mientras que símbolo está formado por palabras –dice– definidas como una relación entre tres términos: los sonidos, los estados del alma y las cosas. Las cosas son idénticas a sí mismas, siempre y en todas partes, al igual que los estados del alma por lo que mantiene una relación motivada; uno es la *imagen* del otro. Los sonidos en cambio son distintos dependiendo de la nación y su relación con los estados del alma es inmotivada: uno significa el otro, sin ser uno.⁶

Empero, como bien menciona Todorov, aunque Aristóteles considera al símbolo como algo más amplio que la palabra y distinto que el signo⁷ no parece que haya tomado en cuenta la existencia de los símbolos no lingüísticos. Por lo que la definición de Aristóteles resulta un tanto obsoleta en tiempos actuales, en los que sabemos que la existencia de los símbolos en distintos planos además del lingüístico es posible.

Por otra parte, la definición que Aristóteles hizo del símbolo es muy cercana a la de otros pensadores importantes como los estoicos, aunque aquí sólo se dará cuenta de ello puesto que su teoría sólo es accesible por medio de otros autores muy distintos a ellos, por eso haremos caso a lo que Todorov menciona: “Como en el caso de Aristóteles no podemos hablar aquí de una teoría semiótica explícita; por el momento se trata del signo lingüístico y sólo de él.”⁸ Empero, no es raro que tanto Aristóteles como los estoicos, hayan definido al símbolo como un signo del habla, pues yéndonos a la simpleza del vocablo encontramos que

5 *ibidem*. p. 2

6 Tzvetan Todorov. *Teorías del símbolo*. p. 16-17

7 Básicamente Aristóteles clasifica al signo como un tipo de símbolo natural.

8 Tzvetan Todorov. *op.cit* p.22

símbolo es una palabra proveniente del griego, **σύμβολον** (*Symbolon*) cuya etimología *Symballô* –que significaba “yo junto, hago coincidir”– es una voz compuesta por *syn* –con– y *ballô* –yo arrojo, yo lanzo–. Gadamer nos explica que esta palabra en un inicio significaba “tablilla de recuerdo”, y nos dice el porqué:

El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada tessera hospitales; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para, que si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. Una especie de pasaporte en la época antigua; tal es el sentido técnico originario de símbolo. Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido.⁹

La concepción moderna de lo que hoy tenemos como símbolo comenzó a formarse con los románticos, Todorov llega a afirmar que “la estética romántica sería [...] en resumidas cuentas una teoría semántica” y que “para comprender el sentido moderno de la palabra símbolo es necesario y suficiente releer los textos románticos.”¹⁰ Por eso en primera estancia recurriremos al filósofo alemán Friedrich Schelling quien fuese uno de los principales teóricos del romanticismo en su país. Es importante señalar que la concepción que los románticos tiene sobre símbolo, surgió desde un punto de vista estético y que en este sentido estará íntimamente ligado con el arte. Schelling define al símbolo de la siguiente forma: “La presentación según la cual lo universal significa lo particular es el esquematismo; la presentación según la cual lo particular significa lo universal es la alegoría; la síntesis de los dos donde ni el universal significa lo particular, ni el particular significa lo universal, sino donde ellos no forman mas que uno absolutamente, es el simbólico.”¹¹ Schelling define en esta sección dos figuras retóricas: el esquematismo y la alegoría ambas cumplen la función de significación entre dos niveles el universal y el particular, mientras que en el caso de lo simbólico no se habla de significado sino de síntesis en el cual lo universal y lo particular son uno. Esta oposición entre esquema, alegoría y símbolo es más clara en el fragmento que Todorov cita de August Wilhelm von Schlegel a propósito del pensamiento de Schelling: “Para Schelling, *lo infinito representado de manera finita* es la belleza, definición en la cual está

9 Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta*. p.84

10 Tzvetan Todorov. *op.cit.* p. 279

11 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Filosofía del arte*.p. 98-99.

incluido lo sublime, como es forzoso. Estoy enteramente de acuerdo con esta definición; sólo preferiría mejorar esa expresión de este modo: lo bello es una representación simbólica de lo infinito. [...] Hacer poesía no es otra cosa que un eterno simbolizar. “¹²

A partir de entonces, el símbolo será no sólo de índole universal sino que estará íntimamente ligado al arte, he incluso en un sentido estético se transformará, a diferencia del signo utilizado en el habla cotidiana, en un elemento de la retórica.

Hasta antes de 1790 –menciona Todorov– símbolo podía ser usado como un sinónimo de términos como alegoría, jeroglífico, cifra, emblema o inclusive como igual al signo, paradójicamente los románticos tomaron como base la definición de Kant, por cierto muy parecida a la que hoy en día conocemos, para Kant lo “sublime”, contrariamente a lo “bello”, no es susceptible de ninguna presentación en la intuición sensible, que es entonces “impresentable”. Mas la imaginación es capaz de una presentación, *indirecta*, de lo impresentable: ella es capaz de producir lo “simbólico.”¹³ El símbolo según Kant funciona de acuerdo el principio de analogía, es decir, según aquello que Kant llama, una “doble operación”, operación que consiste en hacer sensible una idea racional, sin poder, en consecuencia, constituirla como “objeto”, sino solamente por analogía y no por determinación; es ciertamente una presentación intuitiva, pero indirecta. De este modo, la imaginación aporta, según Kant, “un algo más para pensar que va más allá del mero concepto”.¹⁴

Todorov hace hincapié en la importancia del papel de Goethe en la formación del concepto actual de símbolo y precisa algunas de las principales características que distinguen, al símbolo de alegoría.

La primera diferencia [se encuentra en que] en la alegoría el aspecto significante es instantáneamente atravesado por el conocimiento de lo que está significado, mientras que en el símbolo conserva su valor propio, su opacidad. La alegoría es transitiva, el símbolo intransitivo –pero de tal manera que no deja de significar: en otros términos, su intransitividad se da al mismo tiempo que su sintetismo. Así, el símbolo se dirige a la percepción (y a la

12 Tzvetan Todorov. *op cit.* (apud. Schlegel.) p.279

13 Immanuel Kant. *Critica de la facultad de juzgar...*p.170.

14 *ibidem*.

intelección); la alegoría[...] sólo se dirige a la intelección.¹⁵

Goethe señala otra diferencia fundamental: mientras la alegoría designa directamente, es decir su función radica en esgrimir un sentido, el símbolo significa indirectamente, en un primer momento se presenta por sí mismo y en un segundo momento descubre lo que designa, una tercera diferencia radicaría en la naturaleza del símbolo. El símbolo es de la misma índole que el ejemplo, va de lo particular a lo general, por ello al ser ejemplar, puede ser considerado como una manifestación de una ley general.

Una cuarta diferencia reside en la percepción, en el símbolo la percepción se expresa en la sorpresa, esto debido a la naturaleza del símbolo, pues en un primer plano se representa a sí mismo y luego descubrimos su significado, eso produciría el asombro del espectador, en cuanto a la alegoría sólo nos implicaría como espectadores un razonamiento mental para conocer su significado. El símbolo afecta a los sentidos, provoca los sentimientos, mientras que la alegoría afecta la razón, el pensamiento.

Otra diferencia que marcaría las posteriores concepciones de símbolo es la diferencia de signos motivados e inmotivados, es decir, naturales y arbitrarios, Goethe considera que la alegoría proviene de una convención “arbitraria”, por lo tanto para comprenderla es preciso conocer esta convención, de otro modo el conocimiento que la alegoría implica nos sería negado. En cambio lo simbólico al ser un signo motivado; natural, implica un conocimiento nato por lo tanto universal, para acceder a lo que el símbolo designa no es necesario recurrir a las convenciones, sino sumergirnos en nosotros mismos.

Esta función del símbolo, impregnará todas las áreas de la estética romántica comenzando por el papel de los poetas, Goethe distingue entre poetas alegóricos y poetas simbólicos.

Existe una gran diferencia entre el poeta que busca lo particular a través de lo general y el poeta que ve lo general en lo particular. De la primera manera nace la alegoría, en la cual lo particular vale sólo como ejemplo de lo general; la segunda es la propia de la naturaleza de la poesía: dice un particular sin pensar a partir de lo general y sin indicarlo. Pero el que aprehende vivamente ese particular recibe al mismo tiempo lo general, sin advertirlo, o sólo

15 Tzvetan Todorov. *Op.cit.* p. 282

advirtiéndolo después.¹⁶

Como observamos en el párrafo anterior Goethe no se conforma solamente con distinguir entre el poeta que hace alegorías y el que utiliza el símbolo, sino que otorga el papel de poeta únicamente al que hace uso del símbolo, al decir que es “la propia naturaleza de la poesía” reflejar en lo particular lo general, hacer uso del símbolo y no de la alegoría. De este modo gracias a los filósofos románticos fue posible la acepción que hoy, debido a los investigadores de las distintas áreas del conocimiento, reconocemos de símbolo. Goethe, al igual que Schlegel, Schelling, Schiller, Heinrich Meyer, Cruzezer, Solger entre otros contribuyeron no sólo al surgimiento de una nueva estética(romántica) sino a la formación de conceptos tan importantes como la de símbolo. Pese a que los románticos contribuyeran a definir lo que es un símbolo y a distinguirlo del esquema, la alegoría el emblema entre otros, en la actualidad persiste una confusión entre los conceptos signo y símbolo.

Seguramente en nuestro acontecer diario, en algún momento hemos escuchado la palabra símbolo, y quizás tengamos una noción de lo que significa, pero puede ser que para muchos sea solamente una imagen que nos indica algo, por ejemplo, si nos pidieran que pensáramos en el símbolo de restaurante, quizás pensaríamos en un cuchillo y un tenedor, la representación de este concepto puede variar dependiendo de nuestra área cultural, no obstante, cuando un concepto nos remite a una imagen o hablando en términos de Saussure cuando existe una relación mental unívoca entre significado (lugar al que vamos a comer: restaurante) y significante (imagen de tenedor y cuchillo) estamos hablando de signo y no de símbolo, de esto nos habla Adrian Frutiger: “Hoy se aplica la denominación el ‘símbolo’ a menudo equivocadamente por ejemplo para signos, marcas y señales de nuevo hallazgo, en cuanto que éstos se diferencian del surtido alfabético y numérico usual”¹⁷. Esta confusión se ve muchas veces favorecida por la capacidad del símbolo para transformarse, si un símbolo es usado constantemente para referirse a un concepto específico pierde su polivalencia, deja de

¹⁶ *ibidem.*(*Apud.* Goethe). p. 286

¹⁷ Adrian Frutiger, *Signos, símbolos, marcas, señales...*p.177

ser trascendental y se convierte en signo. “Los símbolos pueden, desde luego, ‘degenerar’ y convertirse en signos.”¹⁸ Esto sucede cuando el símbolo tiene sólo un significado.

La confusión que existe en el uso del término símbolo también es visible en los diccionarios de uso común de la lengua, por ejemplo:

Símbolo.

(Del lat. *simbŏlum*, y este del gr. *σύμβολον*).

1. m. Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada.
2. m. Figura retórica o forma artística, especialmente frecuentes a partir de la escuela simbolista, a fines del siglo XIX, y más usadas aún en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, sobre todo en el superrealismo, y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes.
3. m. Ling. Tipo de abreviación de carácter científico o técnico, constituida por signos no alfabéticos o por letras, y que difiere de la abreviatura en carecer de punto; p. ej., N, He, km y \$ por Norte, helio, kilómetro y dólar, respectivamente.¹⁹

A continuación veremos la definición que el diccionario de La Real Academia hace del signo: (Del lat. *signum*).m. Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro.²⁰ A pesar de que símbolo y signo se diferencian en el uso que se hace de ambos vocablos en las distintas áreas, encontramos que, tanto en uno como en otro, en la primera definición se utilizan las palabras convención y representación, aunque en la definición de símbolo se hace hincapié en la palabra *sensorial* no deja de ser al menos un elemento muy parecido al signo, por lo que es comprensible que entre las personas exista la confusión en el uso de los términos símbolo y signo, y que no haya una distinción entambos.

Debido a esta confusión diversos teóricos se han dado la tarea de diferenciar ambos conceptos, y así, indirectamente, por medio de la comparación y la diferenciación, definir símbolo. Uno de los filósofos que más influyó en la construcción del concepto que existe sobre símbolo fue Ernst Cassirer, quien menciona que:

18 Jacobi Jolande, *Complejo, arquetipo y simbolismo en la psicología de C.G. Jung*, p. 81

19 Real Academia Española. *Diccionario de la Real Academia Española* en línea. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=s%EDmbolo 20 de agosto de 2010

20 Real Academia Española. *Diccionario de la Real Academia Española* en línea. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=signo 20 de agosto de 2010

...los símbolos, en el sentido propio de esta palabra, no pueden ser reducidos a meras señales. Señales y símbolos corresponden a dos universos diferentes del discurso: una señal es una parte del mundo físico del ser; un símbolo es una parte del mundo humano del sentido. Las señales son "operadores"; los símbolos son "designadores". Las señales, aun siendo entendidas y utilizadas como tales, poseen, no obstante, una especie de ser físico o sustancial; los símbolos poseen únicamente un valor funcional...²¹

Las señales a las que se refiere Cassirer corresponden al signo, el símbolo por su parte tiene la función de significar, de dar el sentido del mundo humano. Si dividiésemos el discurso en significante y significado, el signo correspondería al significante(ser) y el símbolo al significado(sentido). El símbolo puede ser considerado, entonces, como un "modo autónomo de conocimiento." Que nos revelaría el sentido del ser humano, si ese conocimiento fuese aprensible.

Por otro lado, Carl Gustav Jung también definió ambos conceptos, evidentemente, dentro de la psicología: "Una expresión que se emplea para designar algo conocido es siempre un mero signo y no es jamás un símbolo. Por ello resulta completamente imposible crear un símbolo vivo; es decir: grávido de significación, a partir de conexiones conocidas."²² El símbolo se distingue, entonces, del signo en que designa algo desconocido o incluso podemos hablar de que el símbolo puede designar una multitud de cosas desconocidas, por eso es imposible que exista un símbolo vivo, o completamente conocido pues entonces no podría designar lo desconocido.

En otro libro del mismo autor encontramos otra definición más clara: "Lo que llamamos, símbolo es un término, un nombre o una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros."²³ En el mismo sentido Eliade nos habla del símbolo: "El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad –los más profundos– que se niegan a cualquier otro medio del conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son

21 Ernst Cassirer, op.cit, p.32. Cassirer habla de "operadores" y "designadores" refiriéndose a los términos que usó Charles Morris en *Fundación de la Teoría de los Signos*.

22 C. G. Jung. *Tipos Psicológicos*...p.642

23 C. G. Jung. *El Hombre y sus símbolos*. ... p. 20

creaciones irresponsables de la psique: responden a una necesidad y llenan un función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser.”²⁴

Así pues, el símbolo no es una palabra, no funciona como un signo del lenguaje, no está designado por convención, el símbolo se encuentra en lo más profundo del ser humano inclusive dentro del pensamiento mágico-religioso cumple una función *epifánica*. El símbolo no sustituye ni traduce nada que exista en la realidad, expresa algo más trascendente. “La relación significado/significante en el símbolo no se define, por tanto, en términos de equivalencia indicativa como en el caso del *signo*; ni como traducción aproximativa, como en el caso de la alegoría, la metáfora, el emblema, la parábola etc., figuras todas estas con las que suele confundirse al símbolo; sino como una relación de absoluta correspondencia ni convencional ni arbitraria, sino *epifánica*.”²⁵

El término usado por Blanca Solares remite a la utilización del símbolo como parte del rito y por lo tanto como un modo para acercarse a lo sagrado, lo sagrado para Cassirer, Eliade y Jung es el ser mismo; el espíritu.

La importancia del símbolo dentro de la existencia humana la define muy bien Cassirer, al decir que el hombre no es como el positivismo lo definió un *animal racional* sino un *animal simbólico*, pues las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad, no pueden ser abarcadas por un término tan inadecuado como la razón, no obstante, todas estas formas son formas simbólicas.²⁶ Cassirer relaciona símbolo y cultura como dos caras de la misma moneda, el hombre en el sentido filosófico es y existe en cuanto a la cultura, y la cultura es una forma simbólica por lo tanto el hombre es y existe en cuanto a las formas simbólicas.

Por su parte, Chevalier hace su propia distinción entre símbolo y signo para ello toma en cuenta al mitólogo francés Gilbert Durand; “ El símbolo se distingue esencialmente del signo en que éste es una convención arbitraria que deja el significante y el significado ajenos

24 Mircea Eliade. *Imágenes y símbolos*. p. 12

25 Blanca Solares, *Los lenguajes del símbolo: Investigaciones de Hermenéutica simbólica*. . p.12

26 Ernst Cassirer. *op. cit.*p.27

uno de otro, es decir, que el símbolo presupone ‘homogeneidad del significante y del significado en el sentido de un dinamismo organizador.’²⁷

Este “dinamismo organizador” como Durand lo llama es el principal fundamento de la vida psíquica del hombre, así como de la homogeneidad en la representación, es decir, el “dinamismo organizador” es lo que hace la diferencia entre signo y símbolo, pues permite que el símbolo no importando cuál sea su apariencia encuentre “fugazmente” dentro de la psique su sentido.

Asimismo, tratando de diferenciar ambos conceptos, signo y símbolo, se han establecido varias subdivisiones una de ellas de Jean Piaget quien distingue entre “símbolos conscientes” e “inconscientes”²⁸ mas, como menciona Jolande; “Todo símbolo ha de designarse como ‘consciente’, por una parte, ‘inconsciente’, por otra, ya que el pensamiento, aún el más racional, implica elementos inconscientes y los procesos psíquicos se mueven, en interrumpido tránsito, de lo inconsciente a lo consciente y viceversa.”²⁹ Esto también lo menciona Jung en *El hombre y sus símbolos*.

Por su parte Erich Fromm distingue entre “símbolos convencionales, símbolos accidentales y símbolos universales”. Los símbolos convencionales son aquellos que están establecidos por convención de usuarios, de forma arbitraria, mientras que los símbolos accidentales y los símbolos universales poseerían una relación necesaria e inclusiva respecto de aquello a que refieren (las experiencias anímicas subjetivas comunes a todos los hombres, según la interpretación de Fromm); los símbolos universales difieren de los accidentales en que los segundos son de naturaleza personal, mientras que los primeros son compartidos por toda la humanidad.

El símbolo universal es el único en el que la relación entre el símbolo y lo que representa no es coincidente, sino intrínseca. Tiene su raíz en la experiencia de la afinidad que existe entre una emoción o un pensamiento, por una parte, y una experiencia sensorial, por la otra. Puede ser llamado universal porque es compartido por todos los hombres, en oposición no solamente al símbolo accidental, que es por su naturaleza completamente personal, sino también al convencional, limitado al grupo de personas que participan del mismo convenio. El símbolo

27 Jean Chevalier. *op. cit.* p.19

28 Jacobi Jolande. (*apud.* Jean Piaget) p.79

29 *ibidem*.

universal tiene sus raíces en las propiedades de nuestro cuerpo, nuestros sentidos y nuestra mente, que son comunes a todos los hombres, y por consiguiente no se limita a personas o grupos determinados. El lenguaje del símbolo universal es, en verdad, la única lengua común que produjo la especie humana, lenguaje que olvidó antes de que lograra elaborar un lenguaje convencional.³⁰

De estas clasificaciones sólo los dos últimos pueden ser considerados como símbolos, pues como ya hemos visto el símbolo no se caracteriza por ser una convención arbitraria. Jung hace hincapié en la naturaleza del símbolo diciendo: “Una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto "inconsciente" más amplio, que nunca está definido con precisión o completamente explicado, ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen mas allá del alcance de la razón.”³¹

Cassirer, por su parte, nos habla del estrato universal inmanente al símbolo y de otras de sus características como su variabilidad:

Una de las mayores prerrogativas del simbolismo humano es la aplicabilidad universal, debida al hecho de que cada cosa posee un nombre. Pero no es la única. Existe otra característica de los símbolos que acompaña y completa a ésta y forma su necesario correlato. Un símbolo no sólo es universal sino extremadamente variable. Puede expresar el mismo sentido en idiomas diversos y, aun dentro de los límites de un solo idioma, una misma idea o pensamiento puede ser expresada en términos diferentes. Un signo o señal está relacionado con la cosa a que se refiere de un modo único y fijo. Todo signo concreto e individual se refiere a una cierta cosa individual.³²

Otro importante psicólogo que acude a escena, y que contribuye a la concepción de símbolo es Freud, él aporta su definición desde sus observaciones sobre los sueños, en los que los símbolos son máscaras de sentimientos vergonzosos, de odio o miedo, este tipo de símbolos dependían por completo del contexto del individuo o consultantes y por su puesto de su psique, por lo tanto, no podían ser de carácter universal aunque, para Freud, el símbolo también fuese un modo autónomo de conocimiento sobre el comportamiento de cada individuo. Así, para Freud, el símbolo es “la relación que une el contenido manifiesto

30 Erich Fromm. *El lenguaje olvidado: Introducción a la comprensión de los sueños mitos y cuentos de hadas.* p 22

31 C. G. Jung. *El hombre y sus símbolos.* p. 20

32 Ernst Cassirer. *op. cit.* p. 35

de un comportamiento, de un pensamiento, de una palabra a su sentido latente...”³³ Freud también nos dice que el signo se articula en el discurso, mientras que el símbolo se expresa a través de otras prácticas distintas del habla, por ejemplo el sueño o el juego.³⁴ Queda entonces claro que aunque Freud distingue entre signo y símbolo, el símbolo no deja de tener un sólo significado aunque este sea distinto para cada persona, haciendo así que la relación entre lo simbolizado y lo simbolizante sea arbitraria, y que implique una convención al menos en la psique de cada individuo, por lo tanto lo que Freud toma como símbolo no deja de ser un signo.

Si bien hemos hablado mucho sobre qué es el símbolo y cómo se distingue del signo y el símbolo es importante también precisar cuáles son sus funciones y cuál es su importancia hoy en día.

Comenzaremos por retomar al filósofo Ernst Cassirer quien como ya hemos mencionado, hizo importantes investigaciones entorno a la importancia del símbolo dentro de la existencia humana.

El símbolo es para el hombre un medio por el cual se comunica con su realidad, el hombre necesita del símbolo para subsistir, sin el símbolo el hombre no sería capaz de habitar la realidad. Por eso Cassirer denomina al hombre como un *animal simbólico*. Como ya hemos mencionado si el hombre fuese un *animal racional* como lo definió el positivismo no sería capaz de enfrentarse a la realidad, pues eso implicaría, ser completamente objetivos, y en esa objetividad una razón de ser no tendría sentido, no habría un Dios, ni tantos otros elementos de los que el hombre se ha detenido, para no caer en el abismo de la realidad objetiva, en donde el caos es más razonable que todas las estructuras que el hombre ha inventado para no enloquecer, por lo tanto el hombre es un *animal simbólico*. “El hombre no puede escapar de su propio logro –la creación de un sistema simbólico–, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la

³³ Sigmund Freud. *La interpretación de los sueños*. p. 308

³⁴ *ibidem*.

urdimbre complicada de la experiencia humana.”³⁵ El hombre ya no es capaz de enfrentarse a la realidad sin este sistema simbólico, la realidad sobre pasa al ser humano sin la ayuda del símbolo.

El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial. ³⁶

El símbolo impregna cada de las áreas de existencia del hombre, no sólo es una fuente autónoma de conocimiento, sino que además es un puente que nos comunica con el tiempo y el espacio, y que nos permite interactuar con la realidad, sin la actividad simbólica, no sólo la comprensión nos sería vedada también nuestra existencia, por eso es tan importante el símbolo .

En esta tesis el símbolo es primordial puesto que para nosotros Julio Torri a pesar de tener una técnica proveniente de su genio, condensó a lo largo de su obra un símbolo tan importante como lo es el “Antihéroe”. Es decir, que la obra de Torri no destaca únicamente por su estilo, también por su audaz conocimiento sobre el hombre.

Una vez aclarado este concepto, es importante señalar la organización del presente estudio. Así, en los primeros dos capítulos nos dedicaremos a hablar de la vida, del contexto y de la crítica literaria de nuestro autor, con el fin de tener un panorama general de lo que implica la obra del mismo. En el capítulo tres nos abocaremos al planteamiento de los métodos y de los conceptos que se utilizarán en el análisis del *corpus* que se ha establecido. En el cuarto capítulo haremos el análisis del *corpus* de acuerdo a los métodos y conceptos planteados en el capítulo anterior y en esta introducción, y se procederá a explicar las conclusiones en el último apartado de esta investigación.

De este modo esperamos que con nuestro estudio se abra el campo de investigación en torno a un autor que a principios de siglo, no sólo hacía uso de la ironía, de las

35 Ernst Cassirer. *op. cit.* p. 26

36 *ibidem*.

minificciones, de la hibridez, sino también de los símbolos y de un personaje como “El Antihéroe”, mismo que refleja un momento de crisis y que explicaría un tanto la falta de temas sobre la revolución en su obra, pues por medio de un personaje simbólico como éste se pueden abordar los problemas que afrontan los individuos ante un momento crítico como lo es la Revolución Mexicana.

Sin más preámbulo, ya que en el contenido de la presente tesis se abordarán con más detalle todos los elementos aquí señalados, invitamos a todos los futuros investigadores que deseen estudiar la obra de Torri a adentrarse en este estudio.

CAPÍTULO I

Vida, obra y contexto social y cultural de Julio Torri

1.1 Biografía de Julio Torri

Julio Torri es uno de los pioneros de los géneros cortos y de la literatura fantástica en Latinoamérica, escribió “poco”, ya que sólo publicó tres libros, todos de corta extensión, y aunque en la actualidad la extensión ya no es un parámetro que se utilice para hablar de la calidad literaria de los escritos de Torri, sigue siendo uno de los aspectos que minimizan su figura dentro de la literatura mexicana. Zaitzeff en *El arte de Julio Torri* nos dice:

...la reducida producción de Torri contiene una sorprendente riqueza de temas, tonos y formas. En pocas ocasiones aun se adelantó a su época incursionando en el mundo de la literatura fantástica, ensanchando los límites de los géneros, penetrando en lo absurdo y sobre todo se destacó como un excepcional estilista. De hecho, impone a la prosa un rigor poco común despojándola de todo elemento superfluo para llegar a la esencia misma del lenguaje y el pensamiento.[...] Fiel a sus ideales estéticos no se cansó de pulir cada vez más esta prosa que Alfonso Reyes calificó de ‘magia pura.’¹

Algunos críticos más dicen que la brevedad de Torri se debió al “desdén de la gloria que pasa: Torri no deseaba la gloria efímera”, y a su “afán de perfección o a su apego a los placeres” que lo distraían fácilmente de su labor como escritor. Al respecto Beatriz Espejo dice: “Sabía que lo difícil no es escribir mucho sino escribir algo bueno. Apegado a esta certeza retomaba sus textos, los pulía y modificaba sin tregua [...] los cambios resultan aparentemente mínimos; pero son fundamentales para los propósitos de su autor y piedra de toque para cualquier prosista respetable, mejoran el ritmo y por tanto la puntuación y sintaxis de la frase.”²

Beatriz Espejo habla sobre la brevedad en Torri no como un defecto sino como una cualidad, y la justifica diciendo que era parte de su ideal estético: “Buscaba un estilo directo, lo más sencillo posible procurando comunicar lo que le parecía ‘menos tonto’. Elegía adecuadamente sus palabras para que no fueran solemnes, rebuscadas, ni que sonaran a

1 Zaitzeff, Serge I. *El arte de Julio Torri*. p. 114.

2 Beatriz Espejo, Julio Torri. *Voyerista desencantado*. p.2

‘discurso mal hecho’. Así Torri detestó ‘las grandes parrafadas que agotan el tema y no permiten aportaciones al lector.’³

Es importante resaltar que muchas de las características que se le atribuyen; la brevedad, la perfección, el gusto por ciertos géneros literarios, las explicó el mismo Torri a lo largo de sus ensayos, poemas y prosas, así que los comentarios de la mayoría de los críticos están estrictamente basados en lo que Torri dijo de sí mismo. Actualmente, la crítica ya no ve la parquedad o brevedad de la obra de Torri como un defecto de escritura sino como una aportación más a la constitución de la cultura literaria mexicana; aunque pareciera ser que esta característica hace dificultosa la interpretación de su obra.

Si uno lee las críticas que sobre este autor se han escrito advierte que los ensayistas, intimidados por la concisión y brevedad de los textos de Torri, se ven obligados a su vez a escribir textos cortos, casi imitativos, para poder explicar lo que fue el escritor, y muchas veces, como el mismo Torri, intercalan en su exposición largos fragmentos del autor reseñado, largos, si se toma en cuenta que todos los textos de Torri son brevísimos, con lo que cualquier cita parece gigantesca en proporción. Los ensayistas a que me refiero suelen decir que el estilo de Torri es riguroso, ceñido, económico, pero suelen decir además que es un estilo castigado.⁴

Por estas razones surge la necesidad de hacer este estudio, para esclarecer algunos otros aspectos que hay en la obra de Torri, para ello también es importante hablar de la vida de Torri, pues, aunque las obras literarias pueden ser analizadas independientemente de su autor, la vida del mismo resulta, en la mayoría de los casos, fuente de inspiración y, por lo tanto, conocer su vida nos permitirá hacer un análisis más certero, como señala Espejo, la vida y el estilo de Julio Torri son prácticamente inseparables. “La porción autobiográfica en sus escritos es muy grande”⁵ –menciona Espejo– “A veces creo que me pongo íntegro en lo que escribo”⁶–aclara el mismo Torri– por ello acercarse a la obra de Torri, implica inmiscuirse en su vida personal.

3 *ibidem*

4 Margo Glantz, “Un buen equilibrista: Julio Torri”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/mex/01260529210140501880035/p0000001.htm> 20 de junio de 2010.

5 Beatriz Espejo, Julio Torri. *Voyerista desencantado*. p.4

6 *ibidem*.

Durante toda su vida Julio Torri estuvo en contacto con la literatura, es raro pensar que alguien de Saltillo Coahuila nacido en 1889 sentía tal interés por los libros, no obstante, desde muy corta edad Torri se acercó a los escritores clásicos como Cervantes, Dumas, Platón, etcétera, todo esto gracias a la influencia familiar, tanto de su padre Julio Simón Torri como de su madre Sofía Máynez, ambas personas entregadas al arte.⁷

Asimismo, desde temprana edad descubre su afición por la escritura, ya en 1903, año en el que ingresó a la preparatoria Juan Antonio de la Fuente, comenzó a escribir sus primeros artículos, mismos que publicó en el periódico escolar. Debido a su dedicación y estilo, una de sus composiciones orales fue premiada con una distinción por parte del gobernador de Saltillo Miguel Cárdenas. En esta época, conoció a Artemio de Valle-Arizpe con quien tuvo una amistad muy fructífera, pues con él sostuvo amplias conversaciones literarias.

En 1905, publicó su primer cuento titulado “Werther” en *La Revista de Saltillo*.

En 1908, llegó a la ciudad de México para comenzar la carrera de abogado en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, donde conoció a Alfonso Reyes, a Mariano Silva y Aceves así como a los integrantes del futuro Ateneo. “Al año siguiente el fervor intelectual que reina entre los más serios escritores, filósofos y artistas de la época da origen a la fundación del influyente Ateneo de la Juventud”⁸ Las dotes estilísticas que lo caracterizaron, comenzaron a revelarse, así como su intensa formación literaria. Algunos de sus escritos “El diálogo de los murmuradores” y “El diálogo de los libros” se empezaron a leer en algunas revistas de la capital. Participó en una serie de conferencias sobre temas americanos, mismas que fueron impulsadas por el Ateneo de la Juventud para dar a la población en general un acceso a la cultura no sólo de México sino del Mundo, es importante señalar que este tipo de eventos eran muy poco frecuentes debido a la situación social.

Durante este periodo Julio Torri tuvo una mayor influencia por parte de Pedro Henríquez Ureña, de hecho es gracias a éste que Torri se acercó a las letras inglesas, mismas que fueron

⁷ Zaitzeff, Serge I. Julio Torri y la crítica. p.7

⁸ *ibidem*. El Ateneo de la Juventud fue un grupo de intelectuales y artistas surgido en 1908 con la conformación de la *Sociedad de Conferencias*, cuyo propósito era transformar a la sociedad a través de la cultura, sus ideales eran de carácter cosmopolita, y tenían una fuerte influencia de los clásicos, este grupo surgió como respuesta contraria al eminente cientificismo impulsado por Porfirio Díaz, algunos de sus integrantes fueron (además del propio Torri) Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Jesús T. Acevedo, Mariano Silva y Aceves entre otros.

decisivas en la escritura de sus libros, “sobre todo descubre afinidades con prosistas como Oscar Wilde y Charles Lamb. En particular con su temperamento humorístico-irónico, actitud que dará a su propia obra un sabor netamente peculiar.”⁹ Es así como también descubre a importantes movimientos literarios como el simbolismo francés del cual hablaremos brevemente en capítulos posteriores.

Cuando estalló la revolución “intima con algunos revolucionarios; pero aclara en una entrevista posterior: ‘... en el fondo...fui muy indiferente. La demagogia siempre me ha afectado poco. Las cosas políticas no me han afectado mucho’¹⁰; pese a sus declaraciones Torri fue miembro activo del gobierno post-revolucionario, y gracias a él y al equipo que conformó José Vasconcelos las generaciones de principios de siglo conocieron a los grandes clásicos como Platón, Homero, Aristóteles, Cervantes entre otros.

En 1911, consiguió su primer empleo burocrático en la Secretaría de Hacienda y Crédito Público como traductor. Al año siguiente la Universidad de México le otorgó el nombramiento de primer escribiente.

En 1913, ya dominaba perfectamente el inglés, el francés y el italiano, así como sus literaturas, conoce a escritores como Swift, Huxley y Shaw, quienes lo influyen por su brevedad y concentración en la prosa, Charles Lamb, de quien gustó por su uso de la ironía y de la forma (ensayo corto), Oscar Wilde a quien admiró tanto por su lado amoral y liberal como por el uso de las paradojas e ironías, Balzac, Baudelaire, Verlaine, France y Proust éste último lo influyó con su literatura fantástica, y Marcel Schwob a quien leyó por su fino espíritu y por su estilo depurado¹¹. Así las discusiones con sus compañeros ateneístas se tornaban más interesantes, aunque debido a la agitación política que trastornaba al país, se dispersaron y su gran influencia y amigo Alfonso Reyes salió de México sin la intención de volver.

En éste mismo año, en el mes de octubre, Torri se recibió como abogado e inició su larga carrera docente como profesor en la Escuela de Altos Estudios. Al mismo tiempo impartió clases en la Escuela Nacional Preparatoria y desempeñó varios cargos burocráticos que lo

⁹ *ibidem*.

¹⁰ Beatriz Espejo, *op.cit.* p. 117.

¹¹ Serge I. Zaitzeff, *El arte de Julio Torri*. p.32-36.

ayudaron económicamente y que le permitieron dedicarse a la lectura, sobre todo, de autores extranjeros. “En esos años Torri también hace contribuciones valiosas a la cultura de México mediante actividades tales como la publicación con Agustín Loera y Chávez de importantes títulos en la colección ‘Cvltvra’(1916-1923) y la divulgación de clásicos universales a partir de 1921 cuando José Vasconcelos lo nombra director del Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública.¹²

En mayo de 1916 Pablo Martínez del Río y Manuel Romero de Terreros le presentaron a Torri el proyecto de la revista titulada *La Nave*, y lograron no sólo que Torri colaborara sino que además consiguiera colaboradores.

A partir de 1917 Torri comenzó a tener una vida más cercana a las editoriales, pues logró publicar su primer libro *Ensayos y poemas* en Ediciones Porrúa, al cuidado de Genaro Estrada. En 1918 tradujo al español *Las noches florentinas* de Enrique Heine. En el mismo año, apareció publicado *Ensayos y fantasías* en San José de Costa Rica, edición reducida de *Ensayos y poemas*. Igualmente, hizo el prólogo para la antología *Romances viejos*. Para 1919 era Jefe de un departamento de Gobernación, con tres secciones a su cargo: Justicia e Instrucción Pública, Estadística y Archivo, Gobernación y Seguridad Pública. Otro cargo importante que ocupó fue el de Jefe del Departamento Editorial de la Universidad así como el de Director Supernumerario de Bibliotecas Populares Circulantes, también dirigió el Departamento Editorial de la Secretaría en 1921.

En 1933, revalidó sus estudios y una breve tesis sobre los romances viejos le valió su doctorado. No fue sino hasta el 21 de septiembre de 1940, 23 años después de su primera publicación, que apareció *De fusilamientos* al cuidado de Daniel Cosío Villegas y Francisco Giner de los Ríos, asimismo, fue traducido al alemán por la doctora Marianne Oeste de Bopp, y, de igual modo, la prosa “El héroe” fue traducida al inglés por Donald Demorest.

En su labor como traductor publicó en versión española *Discursos sobre las pasiones del amor* de Blaise Pascal en 1942. Tres años más tarde también publicó *Sentencias y lugares comunes* con el PEN CLUB de México. Y, en 1952, el Fondo de Cultura Económica, edita *La literatura española*.

¹² Serge I. Zaitzeff. *Julio Torri y la crítica*. p. 8

A pesar de sus publicaciones y sus años como profesor dentro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) hasta 1954 le otorgaron su plaza de profesor de tiempo completo y le hicieron la distinción de profesor Emérito.

Sus últimas publicaciones *Antología* y *Tres libros* son compilaciones de sus textos editados desde 1917 con un nuevo apartado “Prosas dispersas”.

Finalmente, en 1969 para celebrar sus ochenta años de edad, se le rindió homenaje en el Museo de la Ciudad de México. En él participaron personajes como: Carlos Montemayor, María del Carmen Millán, Francisco Monterde, Salvador Novo, Carmen Galindo, etcétera. Un año después falleció en su casa víctima de una bronconeumonía.

Julio Torri murió a los 81 años en completa soledad, durante su vida se enamoró infinidad de veces.

Bajaba a las regiones menos exploradas del alma; pero disimulaba la clave para ser descifrado por los maliciosos, los que supieran sonreír con hallazgos descubiertos entre líneas. Los demás se contentarían comentando las costumbres peculiares de este escritor extraño que vivía según su propio estilo. Cuantos le conocieron y quieren retratarlo hablan de cómo, conduciendo su bicicleta, enamoraba a las sirvientas del barrio, de sus colecciones eróticas...¹³

Siempre se mantuvo soltero, “su soltería despertaba las mismas sospechas que despierta el celibato de los curas. Hay quien afirma que nunca se casó porque sostuvo una relación de veinte años con su criada”¹⁴; no obstante, poco antes de su muerte, Torri dijo en una entrevista: “... uno no se casa por voluntad propia sino porque una mujer toma la iniciativa. Ni a mí ni a ellas se les ha ocurrido solemnizar nuestras relaciones con el casamiento.”¹⁵ Algunos críticos relacionan a Julio Torri con el don Juan, comentario que él mismo desmintió “el don Juan es un ser inmoral a quien no le importa molestar a la mujer.[...] Más bien fui un enamorado”.¹⁶ Aún así el casamiento no le llamó la atención, así como no le llamó la atención la fama ni la gloria efímeras. Prefirió vivir como un observador, y prefirió la literatura a la vida, quizás porque “la vida es muy valiosa, pero difícil de obtener”¹⁷.

13 Beatriz Espejo, *op. cit.*, p. 51.

14 *ibidem.* p.53

15 Carmen Galindo. “Julio Torri en sus propias palabras” comp. en *Julio Torri y la crítica.* por Serge I. Zaïtzeff. p. 40

16 *ibidem.* p. 41.

17 *ibidem.* p. 40

Alrededor de la vida de Julio Torri ha habido muchos relatos, particularmente de aquellos que fueron sus alumnos, algunos hablan de su timidez, de su carácter solitario, de su donjuanismo, de su peculiar gusto por los libros eróticos, de su sentido del humor a veces negro, a veces irónico, otros más mencionan su misoginia, su sentido aristocrático, y muchos más han hablado indiferenciadamente de su obra como de su vida, lo que es cierto es que ha sido más fácil para muchos críticos hablar y teorizar sobre la vida de Torri “El cuentagotas”¹⁸ que comentar su obra, quizás esta insistencia por parte de la crítica en retomar aspectos de su vida se deba, en más, a que el estilo de Torri se funde con su vida, misma en la que renunció a ser un escritor famoso y prefirió ser un maestro sin ideas propias, en la que prefiere la gloria de los héroes sin nombre a la infame gloria, y en la que prefirió la soledad hasta el fin de sus días a la compañía de una princesa “con alma vulgar de actriz de cine.”¹⁹ Julio Torri se convirtió a sí mismo en un personaje literario que forma parte de las anécdotas de los que lo conocieron, ya fuese como un hombre tímido, tartamudo, misógino, o como un hombre recatado de buenos modales. En la actualidad parece que la obra de Torri experimenta un nuevo auge debido, precisamente, a su brevedad y a su hibridez, rasgos que anteriormente fueron los que sacaron a Torri de la lista de los importantes escritores mexicanos.

Mencionar la biografía de Torri en esta tesis es importante ya que para muchos este personaje es desconocido a pesar de haber formado parte importante de la vida cultural en México y de ser incluso uno de los precursores de autores como Juan Rulfo, Arreola, Monterroso, entre otros.

1.2 Publicaciones

La obra de Torri se puede resumir en un libro titulado *Tres libros* que, como su nombre lo indica, incluye tres libros; *Ensayos y poemas*, *De fusilamientos* y *Prosas dispersas*. Todos son de muy corta extensión, por lo que el mismo Torri decidió compilarlos en esta edición que salió publicada en la colección *Letras mexicanas* del Fondo de Cultura Económica(FCE) en 1964.

18 Antonio Caso le llamó así por sus pocas publicaciones y por su brevedad, a lo que Torri respondió con la prosa “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”.

19 Julio Torri. *Tres libros*. p.58-59

Aunque la mayoría de su obra se vio reunida en este título, aún quedaron varios escritos que no se incluyeron en esta edición y que fueron compilados por Serge I. Zaitzeff en dos libros; uno titulado *Diálogo de los libros* y otro *El ladrón de ataúdes y otros cuentos*, estas ediciones salieron a la luz años después de la muerte de Torri, ambos publicados en el FCE. Otras obras con las que contribuyó a la escena literaria de México fueron *Romances viejos*(1918) al que hizo el prólogo, *Sentimientos y lugares comunes*(1945), *La literatura española*(1952), *Antología* (1959). Hizo traducciones al español de obras como *Las noches florentinas* de Henrich Heine y los *Discursos sobre las pasiones del amor* de Blaise Pascal .

A continuación se harán breves reseñas de sus principales libros *Ensayos y Poemas*, *De fusilamientos*, *Prosas dispersas*, *Diálogo de los libros* y *El ladrón de ataúdes*, en los que se reúnen la mayoría de sus escritos literarios.

1.2.1 *Ensayos y Poemas*

Ensayos y Poemas fue publicado en 1917, en este volumen se reúnen veintiún textos de los cuales catorce son aparentemente inéditos. Los demás, según las investigaciones hemerográficas de Zaitzeff²⁰ ya eran conocidos por los lectores en publicaciones capitalinas como *El Mundo Ilustrado*, *Nosotros*, *Vida Moderna* y *La Nave*. Gracias a las influencias de Alfonso Reyes *Ensayos y poemas* se publicó también en la colección “El Convivio” (Costa Rica) pero con el título *Ensayos y fantasías*.

En palabras del propio Torri:

La primera edición de *Ensayos y poemas* la debo a Genaro Estrada. Agrupa textos escritos entre 1912 y 1917. Se resiente lecturas muy próximas de Jules Laforgue y de Arthur Rimbaud, a quienes cito o recuerdo en los epígrafes. No fue del todo comprendido. Otro influjo, por si interesa, es el de Aloysius Bertrand. En este libro traté de redondear los temas hasta hallar la perfección.²¹

Aunque este libro apareció en plena época revolucionaria, en él no hay alusiones directas a su contexto histórico más bien lo que en él se encuentran, en un estilo pulido y exacto, son

20 Serge I. Zaitzeff. *Julio Torri y la crítica*. p.10

21 Emmanuel Carballo. “Entrevista a Julio Torri” en *Protagonistas de la literatura mexicana*. p.173

reflexiones y fantasías de inspiración esencialmente personal. Los textos presentan cierta hibridez pues oscilan entre cuento, poema y ensayo.

Por otro lado, los textos que en este título se encuentran son los siguientes:

“A Circe”, “El maestro”, “El mal actor de sus emociones”, “Del epígrafe”, “La conquista de la Luna”, “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”, “La vida del campo”, “En elogio del espíritu de contradicción”, “De una benéfica institución”, “De funerales”, “Beati qui perdunt...!”, “*Caminaba por la calle silenciosa*”, “El ensayo corto”, “La balada de las hojas más altas”, “De la noble esterilidad de los ingenios”, “Era un país pobre”, “Xenias”, “Fantasías mexicanas”, “El Raptor”, “El abuelo”, “Vieja estampa”.

De estos textos los que han sido clasificados como poemas en prosa por su ritmo y lenguaje son: “A Circe”, “*Caminaba por la calle silenciosa*”, y “La balada de las hojas más altas”. Los clasificados como ensayos son: “El maestro”, “Del epígrafe”, “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”, “En elogio del espíritu de contradicción”, “De una benéfica institución”, “De funerales”, “Beati qui perdunt...!”, “El ensayo corto”, y “De la noble esterilidad de los ingenios”. Los que oscilan entre ensayo y cuento pues en ellos, Torri, introduce partes fantasiosas son: “El mal actor de sus emociones”, “La conquista de la Luna”, “La vida del campo”, “Era un país pobre”, “Xenias”, “Fantasías mexicanas”, “El Raptor”, “El abuelo”, y “Vieja estampa”.

Algunos de los temas que en este libro se tocan son: el amor, la muerte, la vida cotidiana, la creación literaria, el arte entre otros.

1.2.2 *De fusilamientos*

De fusilamientos se publicó en 1940, treinta y tres años después de *Ensayos y poemas*, el estilo sigue siendo muy parecido a su primera publicación, en este libro se publicaron dieciocho textos, seis de los cuales son inéditos, y aunque sigue manejando la misma precisión y agudeza así como la ironía y el humor a lo largo de estos textos, incluye una sección totalmente distinta a lo que hasta el momento había publicado; “Almanaque de las horas” en el cual incursiona por primera vez en el epigrama, género muy en boga entre los clásicos.

En este volumen se incluyen las siguientes prosas:

“De fusilamientos”, “Para aumentar la cifra de accidentes”, “La amada desconocida”, “La Gloriosa”, “La humildad premiada”, “El descubridor”, “El héroe”, “Mujeres”, “El celoso”, “Anywhere in the South”, “La feria”, “Plautina”, “La cocinera”, “Los unicornios”, “Estampa”, “Le poète maudit”, “Gloria Mundi” y “Almanaque de las horas”.

Quizás uno de los cuentos o prosas más citadas por la crítica se encuentra en este libro; “El héroe” prosa en la que el autor nos narra cómo un hombre se aprovecha de la buena voluntad de un indefenso dragón para obtener “con una villanía, bienestar y honores”.²² La mayoría de los textos reunidos en este título son prosas.

En *De fusilamientos* Torri aborda temas macabros y fantásticos en prosas como: “La cocinera”, “El héroe”, “Los unicornios”. Elabora imágenes fugaces en “De fusilamientos”, “Estampa”, “La feria”, “El celoso”. Sobre su estilo y visión del mundo habla en “El descubridor”, “Para aumentar la cifra de accidentes”, “La humildad premiada”, “Le poète maudit” y “Gloria Mundi”. Del tema de las mujeres habla en “La amada desconocida”, “La Gloriosa”, “Anywhere in the south” y en “Plautina”.

Este libro se caracterizó por tener un título que insinuaba más un tema en específico; los fusilamientos, el lector que no conociera a Torri podría pensar que se trataba de una novela más sobre la revolución mexicana, sin embargo ni el tema de lo mexicano ni el tema de la revolución se tocan en este libro, como siempre Torri los usa de pretexto para hablar del ser humano.

1.2.3 Tres libros (*Prosas dispersas*)

Tres libros se publicó en 1964, este volumen fue editado por el FCE como número especial en la colección “Letras Mexicanas”. En él se incluyen *Ensayos y poemas*, *De Fusilamientos* y un tercer libro titulado *Prosas dispersas*, el cual llama la atención debido al título tan parecido al primero, pues sólo nos habla del género que utiliza; la prosa y, en todo caso, de la relación que existe entre ellas, la cual en sí es nula. Tanto el título que le da a este libro *Tres libros*

²² Julio Torri. *Tres libros*. p.59

como el título que le da al tercer libro *Prosas dispersas* buscan impactar al lector correcto, al que ya lo conoce o al que se interesa en los libros no por su título sino por su contenido.

Prosas dispersas (el tercer libro) está dividido en dos partes “Fantasías” en la que se incluyen los siguientes textos: “*El poeta Efrén Rebolledo*”, “Mutaciones”, “Noche mexicana”, “Oración por un niño que juega en el parque”, “Balada de las tres hijas del buscador de oro”, “El vagabundo”, “Muecas y sonrisas”, “This pity she’s a whore”, “La ingrata”, “La bicicleta”, “*Labios que hoy besamos*”, “Lucubraciones de medianoche” y “Meditaciones críticas”. Esta sección es interesante ya que Torri no escribe historias que se encuentren totalmente fuera de la realidad, sino que ficcionaliza hechos comunes y cotidianos; rescata elementos insignificantes de la realidad y los transforma.

La segunda parte llamada “Artículos” contiene textos como: “Marcel Proust”, “Monsieur Le Trouhadec caído en libertinaje”, “Odiseo, Simbad y Róbinson”, “Machado de Assis”, “Un tratado sobre *El libro de Buen Amor*”, “Tres apuntes”, “Una nota sobre Galdós”, “Algo todavía sobre romanticismo”, “Carlos Díaz Dufoo, hijo”, “Notas sobre Alfonso Reyes”, “Recuerdos de Henríquez Ureña”, “Rafael López”, y “Semblanza de don Justo Sierra”. En esta segunda sección el autor vuelve a jugar con los géneros y es por medio de sus apreciaciones, que nos introduce a la ficción, es destacable que el primer artículo que encontramos es el de Proust, autor con el que se identificó plenamente, puesto que al igual que él Proust convierte la realidad más cotidiana en cuadros sublimes.

En la contraportada encontramos el siguiente comentario de Alí Chumacero alusivo a la obra de Torri:

Confiado más a la inteligencia que al sentimiento, Julio Torri es el artista solitario que ha procurado trabajar, sin premura y con acierto, en una veta oportunamente remozada por la ironía. Todo lo toca impulsado por el afán de percibir a su alrededor el dibujo de los contrastes: la penumbra y el relámpago que en un mismo objeto conviven, el juicio intencionado que señala los polos de una afirmación, el apego a la maldad insinuada en contraposición con la misericordia que nace de lo ingenuo.²³

²³ *ibidem*. Contraportada

1.2.4 Otros escritos (*Diálogo de los libros y El ladrón de ataúdes*)

Los libros: *Diálogo de los libros* y *El ladrón de ataúdes* fueron compilados por Serge I. Zaïtzeff después de la muerte de Torri. Ambos se publicaron en el FCE, el primero en 1980 y el segundo en 1987.

Estos libros surgieron debido a que Zaïtzeff se dio a la tarea de romper con la idea de que Torri es un escritor parco, por lo cual en ambas ediciones reunió textos inéditos del autor en cuestión.

Diálogo de los libros está dividido en tres secciones: *Textos no coleccionados*, *Prólogos y Epistolario*. En la primera sección se encuentran los siguientes textos: “*Werther*”, “*Diálogo de los libros*”, “*Diálogo de los murmuradores*”, “*El monumento nestoriano de Sian-Fu y el señor Frits von Holm*”, “*Bibliografía: Cuestiones estéticas*, de Alfonso Reyes”, “*El embuste*”, “*La desventura de Lucio el Perro*”, “*De la vida maravillosa de Salva-Obstáculos*”, “*Escocia, como patria espiritual*”, “*Un monumento a Oscar Wilde*”, “*Holocaustos*”, “*Jardines de Francia*”, “*La sangre devota*”, “*Intenciones*”, “*La caída de Verdún*”, “*Cultura*”, “*Miguel de Cervantes Saavedra*”, “*Don Quijote*”, “*Antonio Caso*”, “*Ventura García Calderón*”, “*Un retrato de Tolstoi*”, “*Canción de Jean Richepin*”, “*El alma nueva de las cosas viejas*”, “*San Pedro y San Pablo*”, “*En el valle de Josafat*”, “*La criolla del mango*”, “*Victor Bérard y La Odisea*”, “*De la actualidad literaria: Un nueva utopía*”, “*Notas sobre Don Juan*”, “*Casanova y sus célebres Memorias*”, “[*Sobre Alfonso Reyes*]”, “*Mariano Silva y Aceves*”, “*La antigua retórica*”, “*José Juan, el Hombre*”, “*A Alfonso Reyes*”, “*Amistad*”, “*La Revista Moderna de México.*” [Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua], “*Sus obras [Alfonso Reyes]*”, “*Varia: Hospedaje, Escritores de ayer y Aforismos.*”

En la segunda sección encontramos prosas como: “*Andersen*”, “*Perrault*”, “*Goethe*”, “*Nota preliminar Romances viejos*”, “*Introducción Esquilo*”, “*Nota preliminar Lope de Vega*”, “*Stanley T. Williams*”, “*Prefacio Grandes cuentistas*”, “*Estudio preliminar Urbina*”, “*Prólogo Luis Rius*”, y “*Epílogo Raquel Banda Farfán*”.

La última parte es un epistolario que abarca desde 1910 hasta 1959.

Las prosas compiladas en *El ladrón de ataúdes*, dice Zaitzeff en el estudio preliminar, “revelan a un escritor atraído por la imaginación y la fantasía, por la estampa y el poema en prosa, por lo insólito y lo íntimo.”²⁴

Las prosas que se reúnen en este título son: “El ladrón de ataúdes”, “Mi único viaje”, “Siglo XIX”, “Las barriadas”, “Estampa antigua”, “Un recuerdo”, “Ella era morena...”, “Prólogo a una novela que nunca escribiré”, y “Otras lucubraciones” nombrado así por el propio Zaitzeff, ya que contiene una serie de textos sueltos.

“El ladrón de ataúdes” es un cuento sobre un coleccionador de ataúdes, el tema de la muerte se encuentra presente e igual que en otros cuentos como “De fusilamientos”, Torri se burla de este tema y lo lleva a la extravagancia y al fetichismo.

“Mi único viaje” trata de un embustero que priva de existencia a los que nombra. Esta situación da pie para demostrar las infinitas posibilidades del “mundo de la mentira”. Aquí se afirma, al igual que en otras páginas de Torri, que puede existir un universo radicalmente alterado, libre de toda restricción lógica, en el cual sólo funciona la imaginación. Lo interesante de esta descripción es la presencia de frases enteras que Torri utilizará más tarde en “La cocinera”. Según estudios de Zaitzeff en ambos textos, la presencia de frases enteras es indiscutible, pero su desarrollo es distinto, mientras que en uno resulta tener un carácter humorístico, en el otro se inclina más bien por un juego de carácter imaginativo.

“Siglo XIX” es una estampa en la que se narra la lucha entre liberales y conservadores, en la que Torri hace una sátira y a ambos bandos los transforma en animales repugnantes y sangrientos. Dicho tratamiento es extraño en Torri ya que en otras de sus estampas no enjuicia, simplemente sugiere.

En contraste en la estampa de “Las barriadas” se destaca el aspecto pintoresco de los barrios populares de la ciudad de México.

De índole más íntimo son los textos “Estampa antigua” y “Un recuerdo”. El primero puede clasificarse como un poema en prosa de tendencia erótica que capta un momento de auténtica felicidad. “Un recuerdo” evoca a un hombre “cuyo silencio parece más digno de interpretar que la palabra de muchos”, éste según Zaitzeff, es de carácter autobiográfico.

24 Serege I. Zaitzeff, “Estudio preliminar” en *Diálogo de los libros*. p.5

En “Ella era morena...” se combinan el tema amoroso y la preocupación social, tema, según los críticos, poco tratado por Torri.

La prosa “Prólogo a una novela que jamás escribiré” anticipa un nuevo género “el prólogo imaginario” con el cual prefiguraría a escritores como Borges. El texto revela el desdén de Torri por la novela. Con humor, ironía y agudeza Torri propone una esquematización pseudocientífica de la temática de las novelas y acaba irónicamente con una mera fórmula aritmética que pretende sintetizar la novela que nunca escribirá.

Los textos sueltos reunidos bajo el nombre de “Otras lucubraciones” son en su mayoría textos cortos que abordan algunos temas como: la mujer, el amor, los literatos, la ideas, la conducta humana. Así “El espíritu penetrante y escéptico de este insólito escritor se manifiesta en todo momento.” “En el fondo Torri se burla de sí mismo en esos aparentes fragmentos de diario sentimental”²⁵

Finalmente, estas “lucubraciones” en forma de fábulas, retratos reales o imaginarios, alegorías o meditaciones, ofrecen en su conjunto una amplia diversidad de observaciones que ponen de relieve, una vez más, el temperamento malicioso, satírico, sutil y profundo de Julio Torri.

Este fue un breve paseo por la obra de Torri, la cual está constituida en pocas páginas que no fueron comprendidas debido al momento histórico en el que nacieron; momento histórico, que no obstante, es piedra de toque para que Torri desarrollara un estilo irónico, conciso y sugerente, en el que el personaje principal es uno que simboliza la crisis de esa época; el Antihéroe.

1.3 Una mirada al momento histórico: La Revolución Mexicana

El Ateneo de la Juventud no se definió precisamente por su postura política, sino por su visión sobre la cultura. En el caso de Julio Torri los problemas sociales no eran su principal preocupación, él prefirió mantenerse al margen de cualquier movimiento ya fuera el revolucionario o el antirrevolucionario.

²⁵ Serge I Zaitzeff, “Estudio preliminar” en el *El ladrón de ataúdes*. p.15.

Aunque Torri escribió principalmente acerca de sus ideales estéticos e impresiones sobre la vida cotidiana, es imposible aislar su obra de su momento histórico, quizás Torri no haya participado, de ningún modo, en la Revolución Mexicana, pero eso no significa que este movimiento revolucionario no haya influido para nada en su obra, puesto que de uno u otro modo la literatura siempre tendrá una base en la realidad y será, de igual forma, reflejo de la misma inclusive en *l' art pour l'art*. Por ello en esta tesis nos pareció importante hablar no sólo de la biografía del autor en cuestión sino, también, de la Revolución Mexicana y sus inicios, así como del movimiento cultural que se dio en esos momentos.

La Revolución Mexicana surgió como respuesta al mal gobierno de Porfirio Díaz, el cual, en los casi treinta años en los que había estado en el poder no resolvió ni los problemas económicos, ni los políticos y mucho menos los sociales, estos, al contrario, se habían acrecentado. Esto, aunado a que el régimen porfirista se había preocupado más por complacer a las potencias extranjeras y a la clase alta, acrecentó el malestar entre la mayoría de la población.

No obstante, en 1910, Porfirio Díaz se hizo reelegir presidente de México por sexta vez consecutiva. “El general Porfirio Díaz estaba terminando su séptimo mandato como presidente constitucional de México, llevaba treinta y cuatro años siendo dictador”.²⁶ Cuestión que suscitó el escepticismo entre los ciudadanos pues la muerte se cernía sobre Porfirio Díaz; en su última reelección Díaz tenía ya ochenta años.

Por todo eso, desde 1904 había surgido en la vida mexicana el problema de quién sustituiría al presidente. Díaz no quiso hablar del asunto y prefirió alargar los años de gobierno de 4 a 6 años, lo cual no solucionaba el problema sino que lo mediatizaba.

En 1908, debido a una declaración que hizo el presidente Díaz en *Pearson's Magazine*, en la que dijo que “su sucesor legítimo debería surgir de la organización de los mexicanos en verdaderos partidos políticos, de la lucha electoral libre y abierta”²⁷, varios grupos comenzaron a visualizarse en el poder. Comenzó, así, un clima de verdadero debate desconocido hasta entonces en el país. Pronto se perfilarían dos claras corrientes de ideas; la de los que poseyendo poder económico y social, habían carecido de poder político, y

²⁶ Charles C. Cumberland. *Madero y la Revolución mexicana* p. 11

²⁷ Charles C. Cumberland. (*apud.* Porfirio Díaz) *ibidem.* p.60

esperaban ser los herederos naturales del porfiriato pues postulaban una especie de oligarquía de corte intelectual y científica; y la otra vertiente, que estaba atendida a un liberalismo ortodoxo en cuya base estaba la creencia en la capacidad innata de todos los pueblos para la vida democrática, por ello pensaba que el mexicano, ejerciendo su libertad electoral, llevaría al poder a quien debiera y mereciera gobernarlo.

En esta última línea de pensamiento se encontraba Francisco I. Madero, quien en 1908 publicó el libro: *La sucesión presidencial en 1910*. En éste, de algún modo, Madero y Díaz coincidían aunque Madero pensaba que México tenía ya una verdadera y numerosa clase media capaz de asumir el poder de manera responsable, es decir, que el pueblo mexicano estaba preparado para la democracia y Díaz aún no aceptaba dejar el poder en manos de los mexicanos.

[El libro] era simplemente una presentación más bien árida y algo descuidada de la historia política de México, acentuando principalmente los males del gobierno dictatorial. Como era de carácter casi puramente político, apenas mencionaba los males sociales y económicos; insistía más en la necesidad de libertad de sufragio, no reelección para los altos funcionarios públicos y rotación en los cargos.²⁸

Según Madero, éste era el único modo de garantizar la verdadera paz y la continuidad de la obra de gobierno sin peligros como los que acechaban entonces. Así, pensando en que la transición de gobierno sin duda sería difícil, Madero proponía que el hombre a elegir de forma inmediata fuese sólo el vicepresidente. Éste aprendería así el oficio de gobernar para que, al desaparecer Díaz, ocupara de forma natural el lugar de mando. De este modo, Madero hacía un llamamiento a los ciudadanos para que eligieran democráticamente a sus gobernantes: éste fue el punto de partida de la Revolución.

Díaz, por su parte, no respondió a ninguna de las dos vertientes y quienes desde las propias filas de gobierno, coincidían de alguna manera con el pensamiento de Madero fueron descartados bruscamente de la vida nacional.

Ante la falta de iniciativa por parte del gobierno para dar paso a la transición, Madero comenzó a organizar un partido político llamado “el Antirreeleccionista” con lo que inició, por primera vez en la historia de México, una campaña electoral; así, hizo un largo recorrido

²⁸ *ibidem*. p. 73

por todo el país para difundir sus ideas entre el pueblo, hubo una en particular en la que centró sus discursos: “la necesidad de un cambio ordenado de funcionarios gubernamentales a través del ejercicio del derecho fundamental del voto. No hizo mención a las necesidades económicas o sociales salvo en raras ocasiones, como cuando habló ante los yaquis de Sonora y lloró ante los relatos de esclavitud y las desgracias que les habían sobrevenido.”²⁹

Las autoridades de gobierno primero se burlaron de las acciones de Madero, no obstante, ante la aceptación de éste entre el pueblo empezaron a darse cuenta del peligro real que éste representaba, por lo que recurrieron a la represión. En 1910, Madero fue arrestado por ayudar a escapar a Roque Estrada quién un día antes había discutido con el jefe de la policía por impedirle terminar un discurso a favor de *El Antirreleccionista*. “Madero instó a sus partidos a no desanimar porque se hallara en la cárcel [y les pidió que] todos los esfuerzos se dedicaran a la obtención de la victoria en las urnas.”³⁰

Semanas antes, los primeros desórdenes en lugares tan distantes entre sí como Yucatán y Sinaloa, reflejaban el clima de tensión que México vivía. El 4 de octubre de 1910 el Congreso declaró la reelección de Porfirio Díaz y Ramón Corral respectivamente, razón por la que la gente comenzó a movilizarse bajo la dirigencia de Madero. El 5 de octubre, Madero, libre bajo fianza, cruzó la frontera a Estados Unidos. La Revolución se perfilaba.

Desde el extranjero, Francisco I. Madero gestionaba en México la penetración de su plan revolucionario llamado *Plan de San Luis Potosí* “Se dirigió entonces al pueblo norteamericano solicitando solamente ‘la hospitalidad que todos los pueblos libres han concedido siempre a los extranjeros que luchan por la libertad.’”³¹ Así, comenzó por denunciar el fraude electoral, y por desconocer los poderes constituidos; declaró que él mismo ocuparía la presidencia en forma provisional hasta la realización de nuevas elecciones, asimismo, propuso corregir, por el camino de la ley, los abusos cometidos durante el porfiriato en el campo e hizo un llamado a las armas para el 20 de noviembre. La síntesis y lema fue: “Sufragio efectivo. No reelección.” Aunque en sí “el Plan revolucionario no era, como documento político impresionante ni intentaba serlo. Tenía muy poco de filosofía política o doctrina filosófica, pues la mayor

29 *ibidem*. p.112

30 *ibidem*. p.133

31 *ibidem*. p. 141

parte de los artículos se referían a los aspectos administrativos del movimiento”³² fue el documento con el cual se dio inicio a la Revolución.

En Puebla, al ser descubiertos los planes revolucionarios el 18 de noviembre, el movimiento sufrió sus primeras bajas con Aquiles Serdán y sus seguidores. Sumado a eso, el temor de algunos revolucionarios, la vigilante espera de otros y la inseguridad de muchos hicieron inciertos los primeros días del movimiento. Pero, gracias a la eficacia de la vieja institución mexicana de estilo patriarcal, Madero logró la adhesión de quienes serían los primeros líderes armados de la Revolución: Pascual Orozco y Francisco Villa. La Revolución comenzó.

El régimen de Díaz contraatacó y Chihuahua se convirtió en el amplio escenario de sus primeras grandes derrotas. Poco después, en el sur Emiliano Zapata se levantó en armas. Los brotes armados surgieron en todo el país. El gobierno porfirista al fracasar en el terreno militar, intentó por el camino de las negociaciones, mientras, sustituyendo funcionarios, trató de apuntalar su edificio político, pero todo resultó ineficaz. En la propia capital y como eco de las victorias del norte, hubo varios motines contra Díaz.

Con el objeto de poner fin a la revolución el gobierno estadounidense envió a un *mensajero de paz* José Ives Limantour quien comenzó a presionar a Díaz para que cediera el poder. “El dictador aún no había comprendido la gravedad del momento, y no creía que las proporciones de la revolución fueran suficientemente serias para exigir un esfuerzo militar máximo ni una reforma gubernamental.”³³ La presión pública, y las constantes exhortaciones de Limantour hicieron que finalmente Díaz renunciara a la presidencia y abandonara el país. Después de seis meses de lucha, la revolución maderista triunfó. “El régimen porfirista demostró al final ser un gigante con pies de barro que empezó a desmoronarse apenas aparecieron signos de inquietud política en la región norte del país. El proceso pronto cobró la fuerza de un movimiento irreversible: en mayo de 1911 cae el gobierno del dictador y en octubre de ese mismo año Madero es elegido presidente constitucional.”³⁴

De acuerdo a los tratados de Ciudad Juárez, Madero comenzó a colocar en el gobierno

32 *ibidem*. p. 143

33 *ibidem*. p. 159

34 José Miguel Oviedo, *op cit.*, p.155

interino a varios de sus hombres. Esperaba que su mandato tuviera un indiscutible origen democrático y no se equivocó, pues su llegada al poder se formalizó legalmente en las elecciones de 1911.

No obstante el interinato de Francisco León de la Barra, en quien Madero confiaba y quien había sido embajador en Washington, no sirvió para restaurar el poder político sino para provocar nuevas discordias entre los revolucionarios. Unos porque vieron frustrado su acceso al poder; otros porque consideraron que no se estaban siguiendo los ideales de la Revolución y muchos más porque sucumbieron a las intrigas de los hombres del antiguo régimen. “Descontentos por la situación general probablemente impulsados por personas que no sentían simpatía por la revolución, el 13 de mayo Orozco y Villa trataron de arrestar a Madero con el fin de reformar el Gabinete.”³⁵

Así las cosas, Madero asumió el poder con un partido seriamente dividido. A veinte días de haber ocupado Madero la presidencia, Emiliano Zapata se levantó nuevamente en armas esta vez amparado en el Plan de Ayala. De igual modo, siguiendo la revuelta, Orozco se sublevó en marzo de 1912. En ambos casos la disensión obedeció a algo más profundo que lo puramente político, pues en ella afloraban enérgicamente nuevos puntos de vista sobre lo que debería ser la Revolución. Viejas y agudas carencias como las de la tierra cobraron una urgencia inusitada. Quienes las padecían, desde tiempo casi inmemorial, pensaron que éste debería de ser uno de los primeros problemas en resolverse. “La Revolución Mexicana fue, en esencia un profundo movimiento agrario, pero que no comenzó ni terminó como tal.”³⁶

No obstante, la lucha armada no había logrado cambiar la organización social y económica de los últimos treinta años y para Madero, el único camino para transformar la estructura política de México era la ley y sólo por sus cauces deberían encontrar solución a los grandes problemas nacionales. Es decir, si antes todo había sido hecho por la fuerza, ahora todo debería hacerse por el derecho: aún las más urgentes necesidades como las de la tierra. “Pero entre los vencedores eran muy escasos los que habían ido más allá de lo elemental en sus ideas sobre la reforma; la mayoría[...] carecían de planes concretos para el futuro[...] sólo Ricardo Flores Magón había propuesto un plan concreto de reformas, y no

³⁵ Charles C. Cumberland, *op cit.*, p.166

³⁶ José Miguel Oviedo. *Historia de literatura hispanoamericana* (vol.3). p.155

fue admitido en el grupo victorioso.”³⁷

Poco tiempo después Madero resultaría víctima de su celo democrático pues le impidió comprender la necesidad de un gobierno unilateral y monolítico que hiciera posible consolidar la victoria. La mezcla en el gobierno de los representantes revolucionarios y de los del viejo gobierno devendría en una contradicción irreconciliable, pues mientras los del antiguo gobierno se unían como nunca para defenderse, los revolucionarios se empeñaban en llevar cada uno al movimiento por el camino que consideraba el mejor. Apenas unos cuantos con clara visión política, como Luis Cabrera, Gustavo A. Madero o Serapio Rendón, intentaron vanamente dotar a la Revolución de un gobierno fuerte. Casi de inmediato resultó evidente que “las fuerzas sociales desatadas por la Revolución pasaban por encima de su primer presidente.”³⁸

En Morelos, Emiliano Zapata planteó una demanda básica: la reforma de la tenencia de la tierra y así la Revolución mostró sus raíces agrarias. Madero sufrió los embates de ambos lados: la insurgencia de Zapata y de los sectores reaccionarios, adictos al porfirismo, que buscaron preservar el poder y restituirlo.

Momento a momento, la situación nacional se volvió más incierta. El clima de inseguridad que se vivía, preocupó hondamente a los dueños del poder económico y pensaron que si Madero era incapaz de ordenar al país, se requeriría de una acción enérgica contra su gobierno “vagas e infundadas acusaciones de fraude y corrupción en círculos gubernamentales, e inquietud provocada por la incapacidad de Madero para resolver los principales problemas[...][hicieron] inevitable que se produjera otro intento por desplazar al gobierno”³⁹. Más aún, cuando el nuevo presidente se atrevió a corregir la situación ilegal lograda por algunos inversionistas extranjeros, la alarma creció, y acaudillados por los representantes de esos intereses extranjeros y con el apoyo de la embajada de Estados Unidos los mexicanos vencidos por la Revolución se aliaron con el ejército porfiriano, casi intacto a pesar de su derrota. Madero fue arrestado junto a Pino Suárez y trasladado a la prisión de la ciudad. “En la noche del 21 de febrero de 1913[...] los dos funcionarios depuestos fueron

37 *ibidem*. p.239

38 José Miguel Oviedo. *op. cit.* p.156

39 Charles C. Cumberland *op. cit.* p. 266

asesinados a las puertas de la prisión”⁴⁰

El régimen de Victoriano Huerta careció siempre de fuerza social. Primero, por la manera tan violenta como accedió al poder. Enseguida, porque la presencia de intereses encontrados como los que la Revolución había hecho aflorar, imposibilitaba ya una verdadera restauración, pero pudo militarizar las escuelas, las facultades y la burocracia sin ningún problema. A pesar de que los intelectuales y políticos aliados con él pretendieron dotarlo de principios y planes de gobierno, el huertismo no logró ser aceptado en la sociedad en general. Así, ligado, por origen y por necesidad, a la política internacional de Estados Unidos, cuando ésta cambió de rumbo, Huerta tuvo que sostenerse en el poder por sus propios medios.

Los revolucionarios, por su parte, ante la muerte de Madero, en la llamada “decena trágica”; lograron finalmente reconciliar momentáneamente sus desavenencias y se reagruparon. Lo que dio paso a “la fase más sangrienta, brutal y confusa de la Revolución, que la radicaliza y al mismo tiempo la desfigura en una guerra sin cuartel que produjo al menos dos millones de muertos.”⁴¹ Con Venustiano Carranza a la cabeza encaminaron la lucha armada para restaurar el orden constitucional roto por Huerta.

A los nombres ya famosos se agregaron otros: Obregón y Pesqueira; Diéguez, Hill Pablo González, Amaro, Gertrudis Sánchez o Rómulo Figueroa. Unidos todos, pronto agotaron la resistencia de Huerta, quien, después de cometer numerosos crímenes y envolver al país en graves conflictos internacionales, abandonó definitivamente el poder en julio de 1914.

Carranza, el nuevo jefe, tenía un agudo instinto político. Su primera acción fue disolver la maquinaria militar heredada del porfiriato y se empeñó en consolidar un gobierno poderoso que después de cierto tiempo haría posibles las transformaciones sociales y económicas necesarias. Para él una de las principales necesidades era la unidad revolucionaria pues sólo así el nuevo gobierno podría resistir a las presiones del extranjero y exigir respeto a la soberanía nacional.

Por lo pronto, el programa de Carranza pareció acertado y el empezar a salir airoso en las relaciones internacionales aumentó su prestigio y poder. Pero la revolución parecía no

⁴⁰ *ibidem*.p. 276

⁴¹ José Miguel Oviedo. *loc.cit.*

detenerse nunca en su tarea de descubrir viejas y nuevas dolencias nacionales y, nuevamente, la urgencia del problema agrario en ciertas zonas del país hacía imposible cualquier espera. La intensidad con que se debatían las cuestiones políticas se explicaba en parte por los años de silencio forzoso. Las ambiciones de los nuevos caudillos, conscientes de su fuerza popular y armada, no parecían tener límites. A un lustro de iniciada la revolución, el país se mostraba como lo que verdaderamente era: un mosaico humano con necesidades tan distintas, y a veces tan encontradas, que escapaban a toda forma posible de verdadera organización nacional. Las “diferencias ideológicas y lealtades políticas se vuelven contradictorias y volátiles; la división de la lucha en facciones, cada una con sus propias fuerzas militares y estrategias políticas, produce un período de verdadera anarquía, marcada por la barbarie y el pillaje desatados.”⁴²

El poder de Carranza fue puesto en entredicho por varios grupos de revolucionarios. No obstante, en un intento por resolver el problema de la jefatura del movimiento sin acudir a la violencia, hubo dos convenciones: la de México y la de Aguascalientes. Los resultados fueron contrarios a los esperados. Un primer enfrentamiento de las ideas y las posiciones sociales y políticas de los grupos allí reunidos los separó más profundamente que nunca.

Ante el nuevo panorama, Carranza tuvo que ejercer un gobierno más enérgico y practicar una cruda política donde lo importante no sería la aplicación de principios generales, sino la habilidad para resolver, aunque fuera a corto plazo, los problemas sociales más agudos. Logró entonces vencer a sus enemigos. A unos por la fuerza de las armas; a otros en el terreno de las ideas. Todo en medio de una nueva era de violencia.

La antigua fraternidad de los hombres de armas y de los caudillos dejó de funcionar. Entonces, Villa fue enemigo de Obregón, y, Zapata lo fue de Venustiano Carranza. Aunque, el constitucionalismo triunfó, fiel a su política realista y moderada, Carranza propuso adecuar la Constitución de 1857 a las nuevas necesidades, aunque el intento fracasó, pues de las filas del mismo Carranza surgieron los *jacobinos*. “La Revolución –pensaban éstos– requería de una unidad de principios nuevos capaces de producir una verdadera nación.”⁴³ Y esto sólo era posible si a la igualdad jurídica del viejo liberalismo se le agregaba una buena dosis de

42 *ibidem*.

43 Charles C. Cumberland *op. cit.* p. 267

igualdad económica y social.

En 1917, se dictó una nueva Constitución que cierra la etapa más sangrienta de la Revolución y establece un programa de reformas básicas. Los constituyentes no se arrendaron ante la heterodoxia de sus ideas, pues las consideraron siempre como la simple expresión –y nada más– de las grandes necesidades nacionales.

Carranza aceptó la derrota sufrida en el Congreso de Querétaro y tuvo que ser, al elegirse presidente, el primero en gobernar bajo el nuevo régimen constitucional.

La revolución social se puso en marcha lentamente, tanto, que lo considerado como la conquista suprema del movimiento; la no reelección, dio pie a nuevos conflictos; así, durante el Gobierno de Carranza empezaron a notarse las distancias entre los ideales y los hechos: “la Revolución, apenas definida jurídicamente, claudicó bajo la presión conjunta de compromisos, intereses y maniobras.”⁴⁴ Esta paralización de las reformas tuvo como trágico fin la conspiración contra Zapata, que condujo a su asesinato en abril de 1919.

Al acercarse el momento del cambio de gobierno, y cuando Carranza justificó su política diciendo que obedecía a la necesidad de cerrar el paso al militarismo y le daba todo su apoyo a un candidato civil, los revolucionarios volvieron a chocar entre sí, una nueva ola de violencia se desató y una víctima fue el propio Carranza, quien, en la contienda con Obregón por la presidencia, fue asesinado en mayo de 1920.

El gobierno de Obregón trató por todos los medios de pacificar y “reconstruir” al país, lo cual también estuvo manchado de actos violentos, en 1923 se perpetró el asesinato de otro de los caudillos de la Revolución, el del general Villa en Durango. En 1924, Obregón dejó el poder a Elías Calles.

Durante el gobierno de Calles estalló la “guerra cristera” en 1926, un brote más de la revolución iniciada nueve años atrás, en éste participaron sectores ultracatólicos y los que apoyaba las reformas anticlericales hechas a la Constitución. A los que se levantaron en armas se les llamó “cristeros” debido a su grito de guerra que decía: “¡Viva Cristo Rey!”. Todo se suscitó porque Calles impulsó nuevas reformas a la Constitución que buscaban limitar o suprimir toda influencia del clero en la vida pública. Asimismo la reforma hecha al artículo

44 José Miguel Oviedo. *op. cit.* p.157

82 permitió que Obregón participara en las contiendas electorales de 1928, mismas en las que resultó victorioso, mas fue asesinado por uno de los fanáticos religiosos. Tras estos eventos Calles dio un discurso, en el que decía que había concluido la etapa de los caudillos y que era el momento de las instituciones, por ello fundó el Partido Nacional Revolucionario(PNR) que se convertiría en el Partido de la Revolución Institucional (PRI).

A través del PNR, Emilio Portes Gil llegó a la presidencia. La guerra llegó a su fin en 1928 cuando el presidente, cediendo a la presión de los Estados Unidos, quien a su vez obedecía a las peticiones de múltiples obispos y católicos de ese país, anunció que la Iglesia Católica se sometería a la ley constitucional sin que sufriera ninguna modificación.

El fin de la Revolución Mexicana aún está en entre dicho, algunos lo fijan al terminar los movimientos armados, algunos otros lo ubican al institucionalizarse en el PRI y algunos más concluyen que es un Revolución inacabada que culminó en el nacimiento de la sociedad mexicana moderna.

Lo que resulta cierto es que al institucionalizarse en el PRI, la Revolución Mexicana perdió la vigencia de todos sus ideales, pues el PRI apoyado en la constitución de 1917 solidificó su poder basado en un aparato partidario monolítico, que echaba por la borda años de lucha en contra de “el reeleccionismo” y de una sociedad democrática. La hegemonía del PRI duró hasta principios del siglo XXI, con lo que probó ser más resistente que cualquier dictadura impuesta en Latinoamérica o en Europa. Pero ese es un tema que no nos corresponde tratar en esta tesis.

Esta breve reseña de lo que fue la Revolución Mexicana, a todas luces incompleta, sugiere que fue un movimiento que no estaba previsto, ni planeado y cuyo futuro era difícil predecir, aún así, mostró cuál era la realidad de los mexicanos: “un país indígena, rural, ligado a tradiciones ancestrales, atrapado por sus propias desigualdades sociales y económicas.”⁴⁵ En medio de tantas contradicciones de todas las índoles, y de muertes injustificadas, lo rescatable de la Revolución fue el encuentro de la identidad perdida. “La gran conquista fue recuperar para el país, en medio de un baño de sangre y venganzas políticas, su propia identidad perdida.”⁴⁶ La Revolución ha sido el momento histórico de México más caótico y

45 *ibidem*.

46 *ibidem*. p. 158.

complicado, pues reflejó crisis en todos los ámbitos. Misma crisis en la que vivió Torri y ante la cual no supo cómo responder más que siendo indiferente, pues como se puede observar postularse a favor de una u otra posición habría podido implicar ir en contra de sí mismo, ya que no había nada claro, por ello en la obra de Torri observamos un personaje que, aunque individualista, es congruente consigo mismo y con sus ideales, no tiene amo ni dueño y es libre, éste es el Antihéroe.

1.3.1 La vida cultural

A principios del s. XX, la vida cultural en México se encontraba en una etapa de transición. Para 1900, “México, ya exhibía sustento para que distintos movimientos tanto intelectuales como revolucionarios surgieran: añosa dictadura, cerrazón social, inmoralidad pública y privada disfrazada de determinismo, concepción utilitaria y materialista de la formación social.”⁴⁷

Ya el modernismo mexicano había roto con muchos de los esquemas tradicionales de escritura. “Fue una revolución literaria que se afirma y madura como una reacción contra todo lo precedente y se extendió a todos los aspectos de la vida intelectual.”⁴⁸

El modernismo “estiliza los temas del postromanticismo y tiene una marcada tendencia a lo simbólico”⁴⁹, al parecer el desarrollo de este movimiento se dio de forma vertiginosa pues para 1905 aparecieron los primeros posmodernistas quienes se caracterizaban principalmente por su sencillez e intimidad, en 1918 surgen otros predecesores de los modernistas, quienes se hacían llamar como “ultramodernistas” los cuales se caracterizaban por su extravagancia.

Posteriormente o en algunos casos a la par que los posmodernistas y ultramodernistas, surgieron otras tendencias importantes para el futuro literario de México como: el futurismo, el vanguardismo, el creacionismo, el ultraísmo, dadaísmo, superrealismo, neopopularismo, etc.

No hay que olvidar que justamente el proceso revolucionario dio paso a un importante

47 Fernando Curiel. *La Revuelta: interpretación del Ateneo de la Juventud*. p.16

48 Sergio Bustamante Howland. *Historia de la literatura mexicana...*p. 223

49 *ibidem*.

movimiento literario; el de “la novela de la Revolución”, pues la afirmación nacional que trajo consigo suponía una revaloración de ciertas esencias profundas del espíritu creador de la comunidad, precisamente en “la novela de la Revolución” se hacían denuncias explícitas en contra de la desigualdad y las injusticias sociales, así pues, esta literatura se caracterizó por ser de corte social, era “una literatura pujante, cruel y vigorosa, llena de color y de vida, que narraba episodios de la Revolución, dramas y escenas campesinas, pero con un hondo contenido social”.⁵⁰ Cabe señalar que este ciclo tuvo largas consecuencias y que confluye con tendencias que aparecieron en esas épocas: regionalismo, indigenismo, vanguardia. El principal exponente de este género fue Mariano Azuela “el mayor novelista de la violencia revolucionaria, el que verdaderamente supo expresar la tragedia y la anarquía de esa lucha que dividió a un pueblo y que dio origen al México contemporáneo.”⁵¹ Este dato es importante ya que nos permite conocer las razones por las cuales la obra de Torri fue, en cierta medida, desdeñada al igual que la de los ateneístas, pues a diferencia de la obra de Azuela la obra de Torri parecía ser más individualista e incluso incomprensible debido a que tenía fuerte influencia de los clásicos y de otros movimientos que a continuación mencionaremos.

El siglo XX fue una época de muchos cambios, la revolución se dio en muchos sentidos no sólo el social, la abundancia de movimientos artísticos como literarios lo demuestran, y no sólo sucedió en México también ocurrió a nivel global.

En este sentido es importante señalar que hubo movimientos literarios extranjeros que fueron piedra angular dentro de la creación literaria en México durante el siglo XX, como el Romanticismo, el Parnasianismo, el Simbolismo y el Prerrafaelismo.

El Romanticismo fue un movimiento artístico que influyó en varias manifestaciones del arte y la cultura, especialmente en la literatura, la música y la pintura y que se desarrolló a finales del siglo XVIII y mediados del s.XIX, este movimiento tuvo lugar en casi todo el mundo pues aunque comenzó en Europa se extendió rápidamente por los distintos continentes.

En sí, el Romanticismo contrapone lo formal y lo racional del barroco, al predominio de las emociones y de los sentimientos; al mismo tiempo que postula un alto grado de libertad

⁵⁰ *ibidem*. p.230

⁵¹ José Miguel Oviedo. *op cit.* p.127

formal. Todo lo cual opera para que, en el campo de la literatura, las creaciones artísticas resulten ser accesibles a un público promedio que no posee la gran cultura pero que tampoco es analfabeta. Uno de los ingredientes del Romanticismo fue precisamente el objetivo de acercarse a las expresiones populares, recogiendo de alguna forma la tradición del romancero medieval y de las canciones contemporáneas; y la aproximación a la naturaleza.

Otro elemento característico de la literatura romántica, es la desaparición del personaje heroico clásico, y toma su lugar lo que Rousseau llamara el “hombre corriente”, y lo que Nietzsche llamara “hombre nuevo” o “super hombre” en *Así habló Zaratustra*. En ese sentido, existe en las obras más representativas del movimiento romántico, una permanente dualidad, entre la individualidad y el conflicto que generaba no ser comprendido por la sociedad.

Los componentes que están implícitos en la literatura romántica, son principalmente el predominio de los sentidos, de las emociones, de lo subjetivo, sobre lo racional, lógico, y objetivo.

Posterior al Romanticismo fue el Parnasianismo. El Parnasianismo surgió en Francia a mediados del s. XIX, y los que se consideraban “parnasianos” buscaban “reavivar las bellezas del Parnaso helénico, creando una poesía muy personal, de impecable forma, objetiva e inspirada en los temas de la antigüedad clásica, oriental, el medievo y el renacimiento”⁵². A diferencia de los románticos, los parnasianos pretendían “una gran impasibilidad [...], desterrar el patetismo y volver en cierto modo al equilibrio de los grandes maestros del renacimiento y del s. XVIII”, su estilo se caracterizaba por “la expresión plástica de la belleza y la construcción poética basada en el ritmo y la impersonalidad”.⁵³

Otro movimiento importante que también surgió en Francia fue el llamado Simbolismo, éste apareció a mediados del s. XIX, es posterior al Parnasianismo y muchos de los que coincidían con la estética de este último adoptaron más tarde la tendencia simbolista. En el simbolismo prevaleció “la versificación clásica y la pureza de lenguaje”⁵⁴ no obstante “se tiende más a crear impresiones que a expresar ideas”⁵⁵ el simbolismo busca impactar

52 Sergio Bustamante Howland. *op cit.*p. 224.

53 *ibidem*.

54 *ibidem*.

55 *ibidem*.

principalmente en los sentidos y para ello utiliza el rebuscamiento en su expresión, los simbolistas gustaban de temas extraños. El símbolo “tenía más validez por lo que evocaba que por su mismo sentido”.⁵⁶

Además del Parnasianismo y Simbolismo existió otra tendencia literaria muy significativa sobre todo para el personaje principal de esta tesis, el Prerrafaelismo. El Prerrafaelismo fue una escuela inglesa que pretendía “volver a la sencillez del arte medieval, resucitando formas poéticas en desuso”⁵⁷. “Idealista y espiritualista por excelencia. Esta poesía pretendió captar el más puro espíritu medieval, aunque sus procedimientos expresivos hayan sido modernos, como el uso del símbolo.”⁵⁸

En México el movimiento que tuvo más cercanía con estas tendencias fue el Ateneo de la Juventud, grupo al cual perteneció Julio Torri y del cuál se hablará a continuación.

1.3.2 El Ateneo de la Juventud

Una de las principales influencias que contribuyeron a la formación del grupo de los ateneístas fue José Enrique Rodó, importante ensayista latinoamericano cuyas ideas fueron el principal sustento del pensamiento de este grupo. En 1900, Rodó publicó *Ariel* manifiesto dedicado a la juventud de América, y del cual se destaca la necesidad de una América Latina espiritual en la que el pensamiento vaya seguido de la acción. Rodó deseaba una juventud latinoamericana acorde al personaje “Ariel” de Shakespeare quien representa la “idealidad y orden en la vida, noble inspiración en el pensamiento, desinterés en moral, buen gusto en arte, heroísmo en la acción, delicadeza en las costumbres.”⁵⁹ Por medio de este ensayo Rodó instiga a la juventud a cumplir un programa de acción “el honor de cada generación humana exige que ella se conquiste por la perseverante actividad de su pensamiento, con el esfuerzo propio, su fe en determinada manifestación del ideal y su puesto en la evolución de las ideas”⁶⁰. Así, un grupo de jóvenes retomó las ideas de Rodó y exaltó no sólo lo juvenil sino

56 *ibidem*.

57 *ibidem*. p. 225

58 *ibidem*.

59 José Miguel Oviedo. *op cit.* p.158

60 Fernando Curiel. *Loc cit.*(apud.Rodó)

también el compromiso de la transformación cultural de un sistema decadente que más tarde se denominaría *Ateneo de la juventud*.

En un principio los futuros ateneístas se reunieron en la revista *Savia Moderna* en la que despotricaban en contra de la segunda *Revista Azul*, en ella hablaban de que era absurdo querer seguir escribiendo de acuerdo a un movimiento que ya no estaba en boga como era el caso del modernismo, a partir de ello conformaron *La Sociedad de conferencias*, la cual es concebida en 1907 por Jesús. T. Acevedo, en ella agrupó no sólo a sus compañeros, sino a los literatos, poetas, músicos y pintores que habían logrado destacarse en aquellos años. El principal propósito de esta asociación consistía en organizar conferencias públicas para propagar el amor a las ideas nobles y bellas. “La protección y el impulso económico e intelectual de Justo Sierra [...] desempeñó un papel importante en el prestigio que adquiere el grupo; es él quien los incita en 1908 a incursionar por las últimas manifestaciones del pensamiento europeo y los incorpora a las nuevas instituciones que funda”⁶¹ como la Escuela de Altos Estudios y la Universidad Nacional.

Entre los participantes de la primera generación del Ateneo encontramos a personajes como: Antonio caso, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Julio Torri, Roberto Argüelles Bringas, Eduardo Colín, Jesús T. Acevedo, Ricardo Gómez Robelo, Alfonso Cravioto, Isidro Fabela, Mariano Silva y Aceves. Cerca pero en forma individual se encontraban Matín Luis Guzmán, Carlos Díaz Duffó, Carlos González Peña, Rafael López, Alejandro Quijano, Genaro Mariscal, Manuel de la Parra y otros.⁶²

El 28 de octubre de 1909⁶³ se conformó oficialmente el Ateneo con sesiones quincenales en el recinto de la Escuela de Derecho “Antonio Vasconcelos inició esta agrupación ‘con las conferencias y discusiones de temas filosóficos, en el salón del Generalito, de la Preparatoria”⁶⁴, el grupo tenía como características principales ser cosmopolita y a su vez elitista; asimismo, se opone a la filosofía positivista impuesta como modelo educativo en la academia mexicana a principios del siglo XX. Al respecto Juan Hernández Luna señala que

61 Enrique Krauze. *Caudillos Culturales en la Revolución Mexicana*. p. 48

62 Alfonso García Morales. *El Ateneo de México* p.159

63 cfr. *ibidem*,

64 Beatriz Espejo. *Julio Torri: voyerista desencantado*. p.7

“la aparición de este grupo de jóvenes, de estos cenáculos y de esa actividad de conferencias es todo un acontecimiento en la vida intelectual de México”⁶⁵ ya que, representaba a una minoría intelectual que prefería a los grandes clásicos del pensamiento y a las tradiciones hispanoamericanas y vernáculas sobre el pensamiento basado en Comte, Mill y Spencer.

El surgimiento de este grupo se debió por una parte a la influencia antipositivista de algunos maestros eminentes de la Escuela de Derecho y por otra parte a la lectura y comentarios que ese grupo hacía por cuenta propia de los escritores europeos. Alfonso García Morales encontró en el Archivo de la Academia el proyecto mecanografiado de los “Estatutos del Ateneo de la Juventud”, está firmado el 3 de noviembre de 1909 por intelectuales como Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Jesús T. Acevedo, Rafael López, Alfonso Cravioto y Alfonso Reyes. “Los estatutos disponen que la asociación radicaría en la ciudad de México[...]. Su objetivo es ‘trabajar en pro de la cultura intelectual y artística’ y para ello se dedicaría, entre otras cosas, a celebrar reuniones públicas donde se dieran lecturas de trabajos literarios, científicos y filosóficos.”⁶⁶

Así durante la época del porfiriato, el Ateneo de la Juventud conjuró a los intelectuales del nuevo conjunto que, con las excepciones de Vasconcelos y Martín Luis Guzmán, se interesaban con mayor pasión por la filosofía que por la política, conocían varios idiomas, eran dueños de una cultura sólida y sacrificaban todo en aras de una frase destinada a dar en el blanco.

Algunos de sus maestros fueron: Justo Sierra, Enrique González Martínez y Luis G. Urbina, asimismo, algunas personalidades relevantes que participaron o vieron con simpatía al grupo fueron: Ezequiel A. Chávez o José María Vigil, Porfirio Parra y Pablo Macedo.

Vasconcelos afirmó que el Ateneo fue estimulado para otorgar “forma social a una nueva era del pensamiento” pues no eran ni románticos, ni modernistas, ni positivistas o realistas, ellos fundaron una manera de misticismo fundado en la belleza, una tendencia a buscar claridades inefables y significaciones eternas.

El Ateneo se caracterizó por retomar a los clásicos y sobre todo se inclinó hacia áreas

⁶⁵ Juan Hernández Luna. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. p.7.

⁶⁶ Alfonso García Morales. *loc cit*.

filosóficas, algunas de las influencias en este aspecto fueron: Platón, Walter Pater, Bergson, Boutoux, James, Croce, Kant, Schopenhauer, a ello se debe el cosmopolitismo del Ateneo. La literatura de los franceses, ingleses, españoles (generación del 98), y clásicos griegos constituyeron sus modelos a seguir. Se vincularon con artistas plásticos participes del movimiento pictórico más importante en México. Condenaron el temperamento palabrero de algunos oradores, desacreditaron el arte *pompier* y los salones y desaprobaron revistas que buscaban revivir movimientos literarios ya superados, aún así, “podría definírseles como un ‘archipiélago de soledades”⁶⁷, pues cada uno seguía su propia dirección.

En 1912, los integrantes del Ateneo impulsaron la construcción de la Universidad Popular Mexicana, fundada en ese mismo año, el proyecto era sólo para personas adultas y los profesores no recibían remuneración alguna por sus actividades, además estaba prohibido tocar temas políticos y religiosos. El funcionamiento de la misma se vio afectado por el golpe de estado contra Madero lo que provocó que la Universidad fuera cerrada hasta 1915, aunque en 1916 el número de conferencistas aumentó así como los asistentes a dicha Universidad.

La mayoría de los ateneístas se verían interesados por la formación cultural del país, así, no sólo apoyaron las actividades de la Universidad Popular Mexicana también de la Escuela de Altos Estudios y la Universidad Nacional. Es importante señalar que este aspecto, la aparente apatía política que expresaban los ateneístas, se difuminó entre sus propuestas culturales que apostaron por una reforma académica y que afectaría invariablemente a la vida política del país. “Eminentemente política y ya insertada en un momento de conciencia social de la Revolución es la fundación de la Universidad Popular, proyecto que jamás había sido pensado[...] en tiempos de paz porfiriana.⁶⁸” Esto es lo que los ubica más en el orden revolucionario que en el porfirista ya que su lucha era por transformar las estructuras de gobierno y de formación a nivel académico, lo cual era estar en contra del gobierno porfirista. “El Ateneo, su actuar se inscribe por igual en la oposición a la dictadura de Porfirio Díaz que en la regeneración cultural posterior al estallido revolucionario de

67 Beatriz Espejo. *op. cit.*, p.8

68 Enrique Krauze. *op.cit.* p. 51

1910.”⁶⁹Los integrantes del Ateneo abrieron “un nuevo horizonte para el pensamiento, liberándolo de las rígidas constricciones del cientificismo. Aunque algunos, como Caso y Vasconcelos, reconociesen su importancia histórica como método orientador de la vida pública, lo criticaron por rígido e insuficiente ante las demandas del espíritu humano.”⁷⁰

Finalmente la Revolución obligará a muchos de los integrantes a vivir en el exilio algunos por haberse sumado al gabinete de Victoriano Huerta, otros por sumarse a la derrota revolucionaria y algunos más que se exiliaron voluntariamente, tal fue el caso de uno de los mejores amigos de Julio Torri; Alfonso Reyes, quien se exilió en España, el Ateneo de la Juventud se disolvió a mediados de 1914, mas la huella que dejó a nivel cultural es innegable pues gracias a los integrantes de éste se logró la transformación de las instituciones educativas de índole positivista, lo que dio paso no sólo al humanismo sino también a la sociedad mexicana moderna.

69 Fernando Curiel. *op.cit.* p.12

70 José Miguel Oviedo. *op cit.* p. 128-129.

Capítulo II

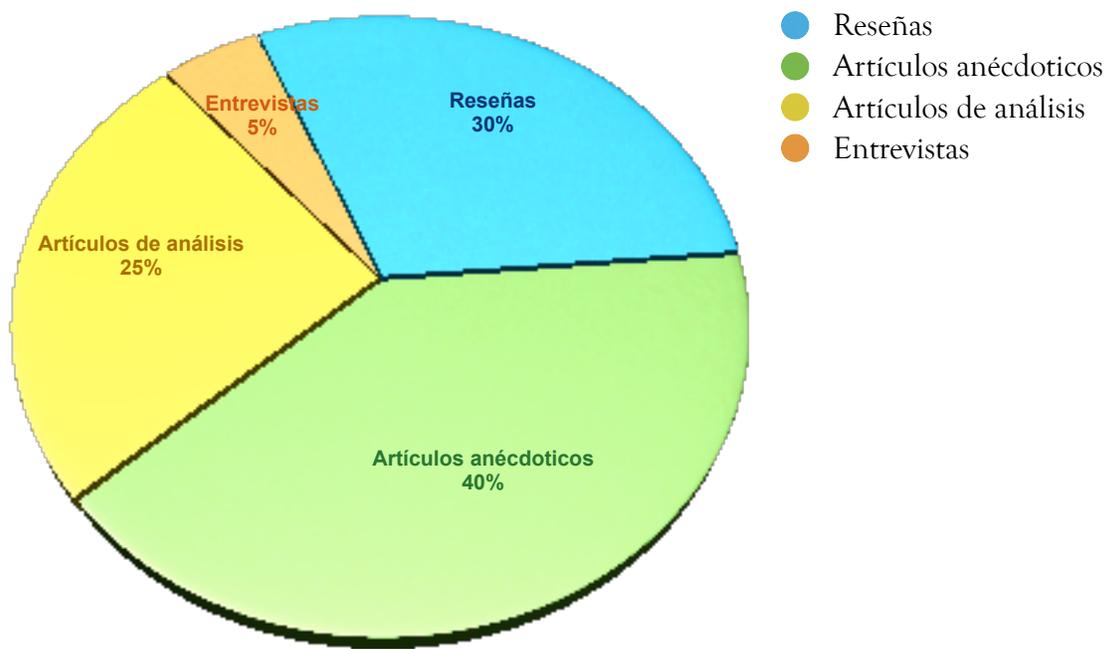
Julio Torri ante la crítica literaria

Para realizar este apartado dedicado a la crítica literaria sobre la obra de Torri se han tomado como base tres estudios: *El arte de Julio Torri*(1983), *Julio Torri y la crítica*(1989) ambos de Serge I. Zaïtzeff y *Julio Torri: voyerista desencantado*(1986) de Beatriz Espejo. La razón de que estos tres textos sean fundamentales para analizar la recepción crítica que tuvo Julio Torri es que en estos no sólo se habla sobre el autor en cuestión sino que se incluyen varios de los artículos que existen en torno a la obra de Torri, además en el caso de *Julio Torri: voyerista desencantado*, se encuentra una sección titulada “Retrato hablado”, en la que se reúnen los comentarios de varios escritores que, de algún modo, lo conocieron. También es justo señalar que el libro *Julio Torri y la crítica*, que va de 1964-1979, es importante, ya que, los comentarios que se han hecho sobre la obra de Torri son muy pocos y por lo regular se encuentra dispersos, sin embargo, gracias a la labor de Zaïtzeff, una buena parte de los artículos que existen sobre Torri son de fácil acceso. Otro detalle importante de comentarse es que en la “introducción” de *Julio Torri y la crítica* Zaïtzeff hace un resumen de la recepción crítica de Torri desde 1914 a 1980, por eso esta obra es fundamental para esta sección .

Como ya se ha mencionado, son pocos los estudios que hay alrededor de la obra de Torri. La justificación que se da a este hecho es la poca comprensión que han tenido las prosas de Torri así como la escasez o brevedad de su obra. A lo largo de 94 años, de 1917, año de publicación del primer libro de Torri *Ensayos y poemas* a 2011, no se han publicado más de trescientos artículos, de los que al menos cien son notas hemerográficas, todas éstas publicadas en los siguientes diarios y revistas: *El Gallo Ilustrado*, *Excelsior*, *El Nacional*, *Novedades*, *Uno más Uno*, *El Universal*, *El Sol de México*, *Revista de la Universidad de México*, *Siempre!*, *Revista de Revistas* entre otros. La más antigua data de 1914 y se trata de un elogioso comentario publicado con el título “Nosotros” por Alfonso Reyes en *Revista de América*. No obstante, esta nota no habla únicamente de Torri sino de la generación del Ateneo, sobre el “hermano diablo” se menciona el uso, en su obra, del humor y la ironía.

Es importante señalar que en el caso de los artículos hemerográficos el acceso es difícil

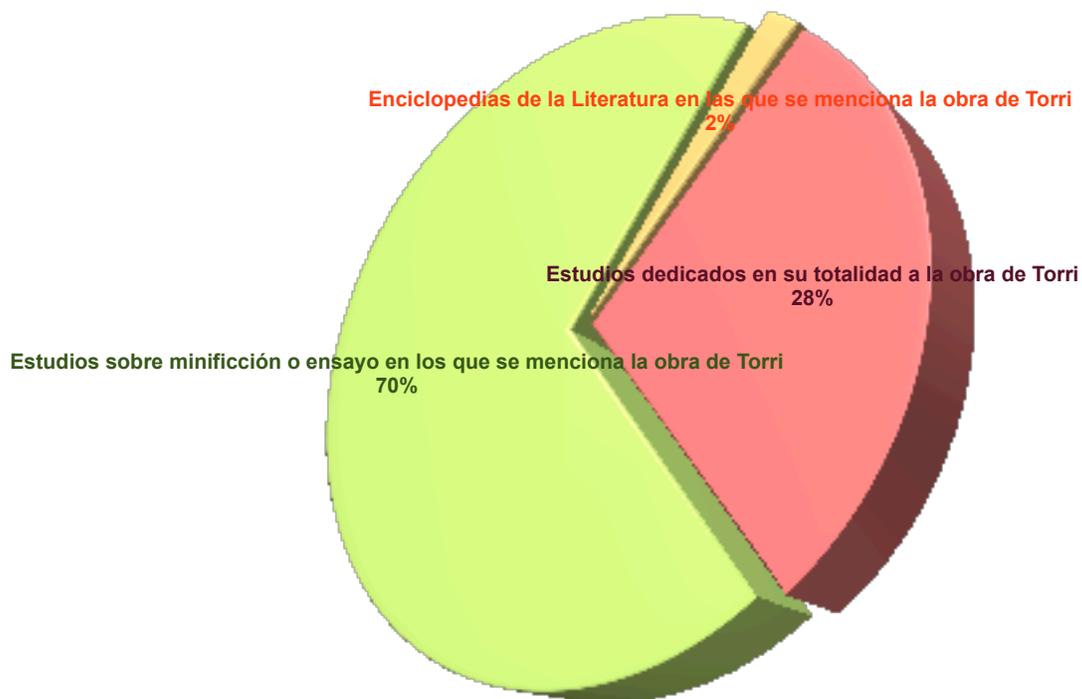
debido a su antigüedad, la mayoría de los artículos que datan de una época anterior a los 60's, en la Hemeroteca Nacional, tienen acceso restringido debido a la fragilidad del material. Por ello en estos casos recurrimos al estudio bibliográfico que Zaitzeff realizó. En cuanto a la clasificación de estos artículos hemerográficos podemos decir que por lo menos treinta son reseñas, cuarenta son artículos sobre la vida del autor, veinticinco son artículos que destacan algún aspecto en especial del estilo de Torri y cinco son entrevistas. (véase fig. 1)



Artículos Hemerográficos Fig.1

Las referencias bibliográficas no son más de cincuenta; catorce son estudios dedicados por completo a Torri, uno es un análisis del micro-relato en México en el cual se incluye a Torri y los treinta y cinco restantes son libros de Historia de la Literatura Mexicana, Diccionarios o Antologías de Cuento, Poesía o Ensayo Corto en las que se habla brevemente de la vida y obra de Torri.

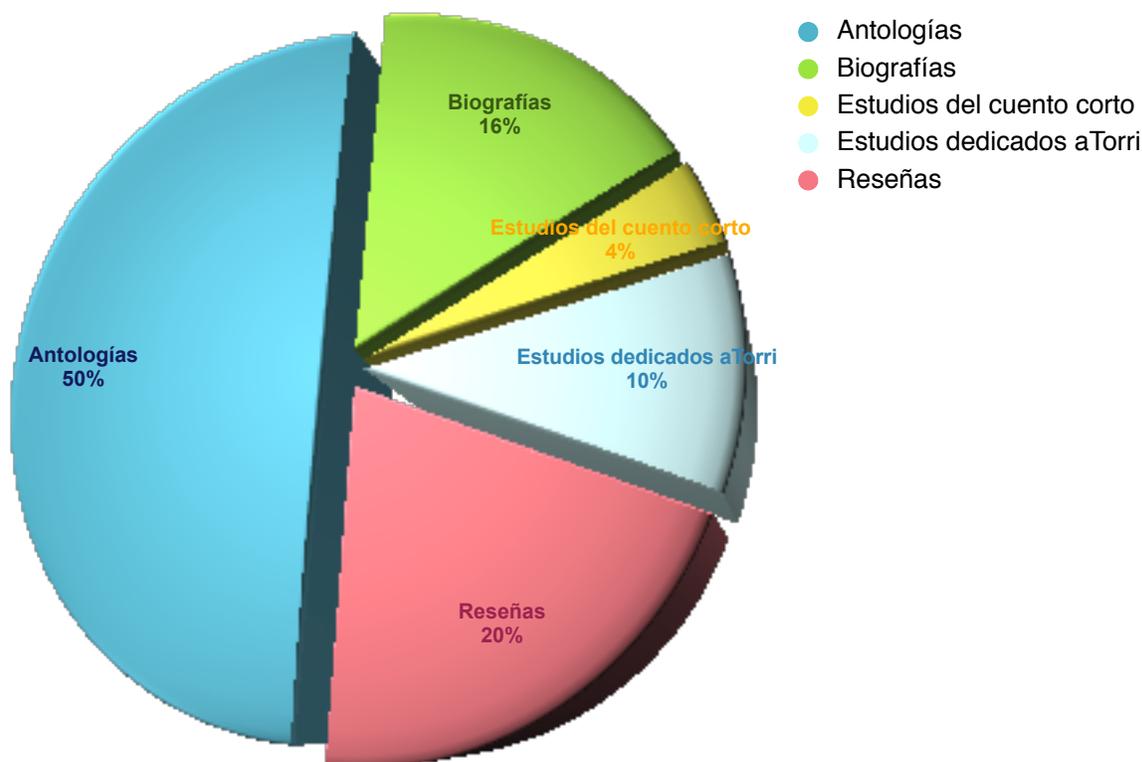
- Estudios dedicados en su totalidad a la obra de Torri
- Estudios sobre minificción o ensayo en los que se menciona la obra de Torri
- Enciclopedias de la Literatura en las que se menciona la obra de Torri



Referencias Bibliográficas Fig. 2

En los medios electrónicos las referencias a Julio Torri ascienden a miles, pero son pocos los estudios críticos¹, la mayoría son biografías o antologías. De estos encontramos que alrededor de cincuenta quizás más hacen referencia directa al escritor: Julio Torri, de éstos aproximadamente veinticinco son antologías, alrededor de diez son reseñas, ocho son biografías incluidas en enciclopedias digitales, dos son menciones de Torri en estudios del cuento corto y de la época de la revolución, y sólo cinco son estudios de algún rasgo del estilo de Torri.

¹Algunos de éstos se encuentran impresos en: Letras Libres, La Jornada, Actas Hispanistas, Literatura Mexicana.



Referencias Electrónicas. fig. 3

Como se podrá apreciar en los datos anteriores, no son muchos los estudios dedicados a la obra de Torri, lo que abundan son biografías o anécdotas sobre su vida, algunos inclusive se clasifican como retratos de la vida del autor. Su obra en particular ha sido relegada a un segundo plano: los estudios de mayor extensión e importancia son los siguientes:

- ★ Done, Melvin James: *Julio Torri: contemporary familiar essayist of Mexico*. University of Utah: 1956. (Tesis de Maestría en Artes)
- ★ Contreras Roeniger Elsa, *Julio Torri*, (Tesis de Maestría en Letras) Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1963.
- ★ Zaitzeff, Serge I. *Julio Torri y la crítica*. UNAM. México; 1981.
- ★ Zaitzeff, Serge I. *El arte de Julio Torri*. México: Oasis, 1983. (colección Alfonso Reyes; 2)
- ★ Espejo, Beatriz. *Julio Torri: Voyerista desencantado*. UNAM, México; 1986. (Letras del s.xx)
- ★ Koch, Dolores M. *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. (Tesis de Doctorado en Filosofía) Universidad de Nueva York: 1986.
- ★ Gómez Pezuela Reyes, María del Carmen, *Tres aproximaciones a la obra de Julio Torri* (Tesis

de licenciatura) Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México; 2000.

★ Wolfson Reyes Gabriel, *La Melancolía del exiliado: edición crítica de Tres libros de Julio Torri*. Dpto. Literatura española e hispanoamericana, Universidad de Salamanca. Salamanca; 2003

★ Madrigal Rodríguez, María Elena. *Del Licántropo que aúlla con gran perfección la poética de Julio Torri desde el Ateneo y el Esteticismo*. (Tesis de Doctorado en Literatura Hispánica) Colegio de México, 2010.

La mayoría de éstos son estudios generalizados sobre Torri, cinco de los cuales son tesis; en ellos se analizan aspectos de su biografía así como temas de su obra: la mujer, la muerte, el escritor, México, la vida, temas clásicos, sus rasgos estilísticos o métodos compositivos (ironía, humor, brevedad) y el género de sus prosas; si son poemas en prosa, prosas poéticas, ensayos, cuentos o aforismos. Es importante resaltar que en los estudios anteriores al 2000 el objetivo principal es hacer una revalorización de la obra de Torri basados en que ésta es vigente aún, mientras que los que son posteriores hablan de la posmodernidad en Torri debido a la hibridez genérica o algún otro elemento del estilo torrista. Fuera de estos nueve estudios la crítica no ha sido muy distinta; la mayoría de los artículos publicados en prensa hablan sobre los temas arriba enlistados, aunque debido a su extensión son someros. Como bien señala María Elena Madrigal “Debido a que el grueso de los estudios críticos está formado por los artículos ‘de divulgación’, las apreciaciones parten de intuiciones y observaciones superficiales; rara vez se abunda en las particularidades señaladas y queda al lector la tarea de justificarlas; es decir, un enfoque vago y celebratorio supedita a la técnica analítica.”²

Los temas de su obra han sido abordados desde un punto de vista descriptivo que frecuentemente se relacionan con la vida de Torri y su carácter, esta identificación de temas ha servido para clasificar la obra de Torri y de este modo observar qué tipo de escritor es. Por ello críticos como Zaitzeff y Espejo han llegado a la conclusión de que Torri era un escritor que buscaba la universalidad por medio de su experiencia vivencial, de lo eminentemente subjetivo y por supuesto de la fantasía.

² María Elena Madrigal. *Del licántropo que aúlla con gran perfección: la poética de Julio Torri desde el Ateneo y el esteticismo*. México, 2009, COLMEX, (Tesis de doctorado de Literatura Hispánica.)p.15

Los métodos de composición se han abordado desde el punto de vista estilístico; cuál es el uso de los adjetivos, sustantivos, verbos y cuál es su función. Este tipo de estudio ha servido para comprobar que Torri era un escritor perfeccionista que buscaba la “quinta esencia” por medio de la precisión del lenguaje.

Por último, para el estudio de los géneros se ha recurrido por lo general a las definiciones estándares “cuento, poema, ensayo, poema en prosa etc.”, los estudiosos no se atreven a reclasificar la obra de Torri, sólo Zaitzeff ha hablado sobre “el prólogo imaginario”, para hablar de ello se ha recurrido a autoridades como Díaz Plaja, José Luis Martínez, Wilfredo Corral, entre otras. En los casos en los que se habla del género poético en Torri se ha apelado a los estudios retóricos y a personajes como Helena Beristáin. En este campo ha sido imposible llegar a una conclusión categórica, ya que, las definiciones han sido variables, de tal modo que un poema en prosa puede ser inclusive un cuento corto.

Con todo esto la crítica ha llegado a la conclusión de que Torri es un escritor que busca la universalidad y que aún hoy en día es vigente, pues si su vida y su obra están íntimamente ligadas, y no las particularidades de su contexto, entonces Torri buscaba que el lector de cualquier parte del mundo se sintiera identificado con las reflexiones de su vida y que, inclusive, por medio del lenguaje preciso pudiera comprender y reflexionar sobre lo que Torri quería expresar. La ambigüedad genérica que Torri tenía ya en 1917, hoy se entiende debido a nuestro contexto actual y a las necesidades artísticas en las que un solo género no es suficiente para expresar las ideas y pensamientos, misma cualidad que le otorga el rasgo de actualidad a la obra de Torri. Todos estos argumentos han surgido de la necesidad de revalorizar a Julio Torri como uno de los pilares de la Literatura Mexicana; pero la crítica se ha estancado en estos rasgos y métodos de estudios, de tal modo que sobre la obra de Torri encontramos, en el mejor de los casos, muy pocos o, definitivamente, no encontramos estudios narratológicos, sociológicos, filosóficos, históricos o de carácter interpretativo.

2.1 La recepción de su obra literaria en el momento de su publicación

Julio Torri comenzó a escribir desde muy temprana edad, su espíritu crítico, su amor por los clásicos, además de la influencia del Romanticismo, Parnasianismo, Simbolismo y

Prerrafaelismo que lo llevaron a obtener un estilo, sobrio, conciso y breve. Debido a su misma naturaleza, siempre sencilla y reticente, su primera publicación en forma la hizo en 1917 con su libro *Ensayos y poemas*. Las pocas prosas que había publicado en diarios y revistas no llamaron la atención de los críticos, y si la crítica “torrista” ha sido poca después de sus publicaciones y fallecimiento, la que se generó al inicio de su carrera fue escasa sino es por los pocos comentarios que hicieron sus coétaneos, como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña entre otros. Los primeros estudios serios se realizaron después de *Ensayos y Poemas*.

2.1.1 *Ensayos y Poemas*.

Como ya se mencionó, *Ensayos y poemas* se publicó en 1917, bajo el cuidado de Genaro Estrada. El uso de un título tan abierto, sin especificación alguna, sugiere la necesidad de Torri por atraer sólo al público justo y necesario, que se interesara por este tipo de géneros. Serge Zaitzeff señala al respecto el “título algo seco y sin pretensión[...] obviamente no pretende atraer al gran público; título, en cambio, claro para unos cuantos lectores cultos y exigentes en busca de libros selectos.”³

A pesar de ser un libro que retomaba el estilo y algunos temas de los clásicos la crítica literaria no se fijó en éste sino tiempo después de su publicación. Aun así la crítica que suscitó *Ensayos y poemas* fue muy poca, pues la mayoría de los críticos no pudo entender la obra en cuestión, ya que estaban acostumbrados a una literatura de tendencia modernista o criollista. No obstante, Zaitzeff menciona que en 1917, justo después de la publicación de *Ensayos y poemas* aparece en *Revista de revistas* en la sección de novedades una pequeña nota que elogia “el espíritu culto, delicado, mordaz y profundamente observador” de Julio Torri. De igual forma en *Revista de revistas* otro artículo firmado por Genaro Estrada habla de la obra de Torri de forma favorable y resalta la exquisitez y refinamiento de sus textos, lo cual es “un acontecimiento en las letras mexicanas.”⁴ También después de recibir a través de Alfonso Reyes *Ensayos...* Amado Nervo le escribe a Torri desde Madrid: “Es un librito por todos conceptos precioso, que revela ya a un escritor consciente, cabal, dueño de las palabras y del

³ Serge I. Zaitzeff. *Julio Torri y la crítica*. p. 9

⁴ *ibidem*. p. 11

estilo, con lectura vasta moderna y bien digerida. Resbala por todas las páginas un humorismo elegante, fino, sutil a la inglesa graciosamente paradójico y lleno de agilidad.”⁵

Debido a la recomendación de Reyes, *Ensayos y poemas* se publica también en la colección “El Convivio” (Costa Rica) pero con el título *Ensayos y fantasías*. La escasa crítica que surgió alrededor de este libro, no fue únicamente alentadora también hubo los comentarios que ubicaban a Torri entre los escritores de poca importancia “Jorge de Godoy, [...] reconoce los vastos conocimientos filosóficos y literarios de Torri, así como su claridad de expresión enjuicia severamente la poca producción de Torri [y dice] ‘lo que hasta la fecha conozco de él no tiene relieve importante en la producción nacional.’”⁶ Hasta 1924 se hará un texto crítico no sólo de mayor extensión sino también de mayor rigor crítico, publicado por Enrique Fernández Ledesma del cual se destaca lo siguiente: “Julio Torri[...] es selecto por su fuerza, por su ironía incisiva. [...] Sus ensayos cortos son modelos de sagacidad. El volumen que con título de *Ensayos y Poemas*, [...] es el oficio parvo del pensador que enlaza, en un golpe de ironía, la gracia y el numen.”⁷

Sin duda por las afinidades entre el arte aristocrático de Torri y el de los “Contemporáneos” esta generación pudo apreciar mejor el arte del ateneísta. Los comentarios de Bernardo Ortiz de Montellano revelan una franca admiración por los prosistas del Ateneo de la Juventud (1926)⁸, hace hincapié en su seriedad intelectual, su amplia cultura, sus diversas influencias y su gusto por el ensayo, otro contemporáneo, cuyas críticas también son favorables, es Jaime Torres Bodet quien al respecto de Torri y Reyes señala: “Menos suave que el de Reyes, obedecía a una arquitectura interior más estricta y, a diferencia de aquél, se gozaba no en ocultar sus dificultades bajo una sonrisa de exquisito diletantismo, sino en superarlas, haciéndolas más visibles y adornándose, como con una gracia más, con el recuerdo constante de su imitación.”⁹

En 1928, Millard Rosenberg y Ernest H. Templin, incluyen dos cuentos de la primera

5 Melvin James Done. *Julio Torri: contemporary familiar essayist of Mexico*. (apud. Amado Nervo, Madrid, oct, 1917)

6 Serge I. Zaitzeff, (apud. Jorge de Godoy) p.11

7 *ibidem*. (apud. Enrique Fernández Ledesma) p.12

8 *ibidem*. (apud. Bernardo Ortiz de Montellano)

9 *ibidem*. (apud. Jaime Torres Bodet)

colección de Torri en su antología *Brief Anthology of Mexican Prose*, en ella se refieren a Torri como “delicioso ironista y crítico sutil”.¹⁰

La reedición de *Ensayos y poemas* produjo que la crítica de 1937 se asombrara con la modernidad y la originalidad a pesar del tiempo transcurrido, que descubrieron en ellos. Sus rasgos característicos de precisión, brevedad, lúcida inteligencia y penetración seducen más a un lector culto que a las grandes masas. Como señala Zaitzeff la universalidad de este volumen suscita su traducción al inglés en 1938. Un crítico anónimo habla precisamente de la atemporalidad que hay en la obra de Torri, ya que después de casi veinte años, las temáticas, el tratamiento y el estilo siguen estando vigentes. “La obra de Julio Torri ha sufrido la prueba del tiempo y se mantiene con el mismo vigor y con novedad permanente como todas las obras realizadas por los altos ingenios.”¹¹ Ya en esta época el autor, de dicha nota, hace hincapié en lo siguiente: “La fecundidad de un artista no debe apreciarse por la extensión de su obra, sino por su resonancia, su novedad permanente, su resistencia al tiempo por encima de modas y tendencias, por las cualidades todas que la transforman en una forma acabada en movimiento perpetuo.”¹²

Las generaciones literarias interesadas en la universalidad y en la literatura culta descubrirán y elogiarán la obra de Julio Torri. Efraín Huerta del importante grupo de revista *Taller* escribe un elogioso artículo¹³ sobre los poemas en prosa del escritor coahuilense. Octavio Paz, otro miembro del grupo *Taller*, se fijará también en los poemas en prosa de Torri y los incluirá en la antología *Poesía en movimiento* (1966).

2.1.2 De fusilamientos

En 1940 Torri reúne dieciocho textos (seis inéditos) en un nuevo libro: *De fusilamientos*. En este volumen se encuentran unas apreciaciones de Alfonso Reyes:

¹⁰Melvin James Done. *op cit.*(apud. S. L. Millard Rosenberg y Ernest H. Templin. *Brief Anthology of Mexican Prose*.Stanford University, California; 1928. p.77) p.14

¹¹ Anónimo. “Julio Torri” en el suplemento cultural de *El Nacional*. 7 de marzo de 1937. p.2

¹² *ibidem*

¹³ El artículo se tituló “Los mejores poemas. La balada de las hojas más altas”, *El Nacional*,27 de junio de 1939, *cit. pos.* Serge I. Zaitzeff. p.

Julio Torri,[...] cuando vino de su provincia, ya traía el instinto de la cultura. Andaba en aquel pequeño grupo de amigos que se caracterizó, desde la primera hora, por su amor a las letras clásicas y a las mejores tradiciones hispánicas. Este abono, sobre su naturaleza feliz, pronto hizo de él uno de los mejores prosistas de su generación. Su temperamento se expresó en una poesía sazónada siempre de humorismo. [...] Escribe con brevedad, publica poco, apura con sabiduría su porción del tiempo. Él mismo define aquí su estética. Insistir le parece cosa más natural que espiritual. Le gusta descubrir nuevas minas.[mas no explotarlas]¹⁴

A pocos días de la aparición de este segundo libro de Torri se publica una breve reseña firmada por Octavio G. Barreda en *Letras de México*. El crítico señala que “en el fondo *De fusilamientos* exhibe los mismos rasgos que *Ensayos y poemas*, es decir ‘el mismo tono, la misma ironía y agudeza, la misma pulcritud y perfección de forma, el mismo gesto y actitud.’ Lo nuevo, para Barreda, es la sección denominada “Almanaque de las horas”[...]. No obstante, Barreda cree que la actitud filosófica de Torri basada en el escepticismo, el estoicismo y el epicureísmo ‘tal vez no satisfaga ya a espíritus o generaciones nuevas o inquietas’. Concluye diciendo que el arte estilístico y agudo de Torri perdurará a través de los siglos.”¹⁵ Las otras críticas subrayan la unidad que caracteriza los dos libros de Torri y la indiscutible maestría de su prosa. Las observaciones más atinadas y completas de la época se deben al crítico José Luis Martínez en su artículo “Julio Torri” publicado primero en *Taller* y luego incorporado a su libro sobre letras mexicanas.

Otro comentario elogioso lo hace Américo Castro en una carta del 24 octubre de 1941, en el que dice: “Me encantaba su libro, de pura impresión en escorzo, lleno de ironía inteligente y huido del bulto de las cosas. Buen ejemplo de la inteligencia mexicana que sugiere en lugar de acometer de frente, sin excluir lo horrible...”¹⁶

En 1956 la obra de Torri trasciende la frontera y un estudioso de literatura, Melvin James Done, hace su tesis de maestría titulada *Julio Torri: contemporary familiar essayist of México*, este trabajo es importante puesto que es el primer estudio que tiene una mayor longitud, la tesis está dividida en dos partes: La primera incluye una breve biografía de Julio Torri, así como

14 Este comentario apareció en la primera edición de *De fusilamientos*. Fondo de Cultura Económica. 1940. cit. pos. Serge I. Zaitzeff. p.14

15 Serge I. Zaitzeff, *Julio Torri y la crítica*. (apud. Octavio G. Barreda) p.15

16 Melvin James Done, op. cit., (apud. Américo Castro, Princeton University, oct.24. 1941) p.15

un estudio crítico de sus ensayos, en el que hace un análisis de la técnica y el estilo a partir de los temas que Torri desarrolló en sus ensayos. En la segunda parte se encuentran traducciones al inglés tanto de *Ensayos y poemas* así como de *De fusilamientos*.

En particular, según Zaitzeff, hay que llamar la atención sobre la revalorización que Emmanuel Carballo inicia a partir de 1957, con su artículo “un prosista extraordinario”.¹⁷ Es importante hacer constar que Carballo es el primero en relacionar a Torri con escritores como Kafka, Borges y Arreola.

Un año después Enrique Anderson Imbert en su *Historia de la literatura mexicana* incluye un breve artículo en el que califica a Julio Torri como un “escritor sutilísimo”. Y menciona, sobre sus prosas que “son finas, intencionadas, maliciosas. Reprimen la sonrisa.” Las equipara con la poesía debido a la inteligencia que se encuentra en ellas, por último hace una breve mención al género fantástico en el que se sumergen algunas de sus prosas, rasgo que se le hace muy importante.¹⁸

En 1963 es publicada otra tesis de maestría esta vez de Elsa Contreras Roeniger, este estudio busca por medio de la descripción de los recursos estilísticos, de los temas y de los géneros (ensayo, poema en prosa, estampa, aforismo entre otros) empleados por Julio Torri, demostrar no sólo la importancia de su obra, sino el carácter vanguardista y original que poseen sus escritos. En esta tesis Contreras Roeniger, dice sobre Torri: “Torri es poeta y crítico de reconocida erudición.[...]El poeta interesado en la belleza de la forma, roza los temas sin profundizar en ellos. El crítico ahonda en el tema elegido con la habilidad que da el conocimiento profundo.”¹⁹ Además dicho estudio incluye en sus páginas iniciales una biografía de carácter testimonial pues el propio Torri contribuyó en ésta.

2.1.3 *Tres Libros*

Hasta la aparición de *Tres Libros* la crítica literaria vuelve a posar sus ojos en la obra de Torri. Entonces Reyes Neveres publica un artículo en el suplemento de *¡Siempre!* en el que

17 Emmanuel Carballo. *Protagonistas de la literatura mexicana del s.xx*, p.167-181

18 Anderson Imbert, Enrique. “Julio Torri” en *Historia de la literatura hispanoamericana*. pp. 80-81

19 Elsa Contreras Roeniger. *Julio Torri*. p.38

elogia no sólo a Torri sino a su obra: “el agudísimo, finísimo Julio Torri’ es quizás ‘el más puro de la generación del Ateneo’ después asegura que sus obras se encuentran entre lo mejor de los últimos cincuenta años”²⁰. En las variadas notas que se publicaban se hace nuevamente hincapié en el carácter novedoso que tiene la obra de Torri. Huberto Batis señala que “Torri ‘rebasó su tiempo’ y agrega ‘hoy estamos más preparados que sus ‘desaprensivos contemporáneos’ para recibir de él’ sus originales prosas”²¹. Otros importantes personajes que hablaron sobre la aparición de *Tres libros* fueron Ramon Xirau y Emilio Pacheco. Ramon Xirau menciona tres rasgos importantes en la obra de Torri: la ficción, la hibridez y la moral, sobre la brevedad de la obra de Torri dice: “Escribir poco es un acto de atención, un acto de respeto, un rechazo del pecado capital que consiste en querer sistematizar el universo y encasillar o encastillar la existencia”²² a lo largo de cinco secciones Xirau justifica la afición de Torri por escribir poco, por sólo hacer alusiones y crear prosas “incompletas”, Xirau dice “del ensayo corto [...] es maestro Torri”.²³

Emilio Pacheco por su parte, en un artículo titulado llanamente “Julio Torri: *Tres Libros*” habla de la supuesta esterilidad en Torri. Pacheco, renombra “eso” que la crítica se ha empeñado en denominar como “esterilidad”, y le llama “contención”, desdén o temor por la gloria que pasa. En Torri, dice, se da la paradoja de la gran naturaleza literaria, de la fácil disposición, sin el impulso, sin el empeño, sin la *voluntad* de ser escritor. O puede ser que “al saber que en la obra de todo escritor coexisten [...] aciertos y equivocaciones, que mutuamente se influyen y determinan. Torri ha preferido recatar las equivocaciones y rescatar nada más los aciertos: hacer en la sombra su propia antología.”²⁴

Pacheco, termina el artículo diciendo que “sólo importa, y sólo hay que admirar, el arte breve en la vida larga de Julio Torri.”²⁵ Sobre la obra en cuestión Pacheco nos dice: “estos *Tres libros* son el autorretrato y la única biografía de Julio Torri. En ellos, la avaricia del

20 Serge I. Zaitzeff. *Julio Torri y la crítica*. (Apud. Reyes Nevares.) p.18

21 *ibidem*(Apud. Huberto Batis)

22 Ramon Xirau. “Julio Torri y el significado de la Brevedad” en *Julio Torri y la crítica*, Serge I Zaitzeff comp. p. 22.

23 *ibidem*.

24 José Emilio Pacheco. “Julio Torri: Tres Libros” en *Julio Torri y la crítica*, Serge I Zaitzeff comp. p. 26.

25 *ibidem*.

silencio ha sido su fuerza.”²⁶

En 1965, Emmanuel Carballo, en su libro *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del s.xx.*²⁷ publica una entrevista a Torri, en ella, Carballo comienza con una breve biografía de Torri, los puntos que en ella toca son: su formación, su generación, sus escritos, su estética y poética, al final hace una breve descripción de las actitudes de Torri. Torri, por su parte, habla sobre su actividad como escritor; “Se escribe por diversos motivos, algunas veces para escapar a las formas tristes de una vida vulgar y monótona”²⁸ y, diciendo un breve comentario sobre la crítica literaria “en cuyo reino todo es influencia”²⁹ concluye.

El artículo sobre Torri lo termina Carballo con una breve descripción del mismo: “Encerrado en sí mismo, dueño de un mundo lúcido y autosuficiente, Julio Torri ve pasar la vida y no le acongoja permanecer inmóvil ante los honores y la fama. Se evade de la fealdad cotidiana por la puerta del absurdo”³⁰ y enumera algunas de sus principales mecanismos:

...el depurado humor de dos caras, sano y corrosivo; la inusitada habilidad para unir, en forma indisoluble y perfecta, el sustantivo y el adjetivo; la malicia diabólica que se complace en aproximar los extremos, en identificarlos.[...] La manera desacostumbrada con que emplea los calificativos (usa adjetivos *positivos* para referirse a hechos *negativos*) produce en el lector el desconcierto de la revelación.[...] Otro recurso de que se sirve consiste en empequeñecer lo grande y aumentar desmedidamente lo pequeño.³¹

Estos son los recursos que Emmanuel Carballo considera como rasgos principales en la escritura de Torri, “es un hombre que quiso únicamente ser un hombre”³² termina diciendo Carballo. Este artículo es uno de los de mayor circulación e importancia ya que es Emmanuel Carballo el que equipara a Torri con autores como Borges, Kafka, y Arreola.

Otro artículo que es posterior a la publicación de *Tres Libros* es “Apuntes sobre Julio Torri” de Aralia Arizmendi en este artículo Arizmendi hace un análisis sobre el estilo de Julio

26 *ibidem*

27 Más tarde esta misma edición sería publicada bajo el nombre *Protagonistas de la literatura mexicana* en una coedición entre Ediciones el Ermitaño y la Secretaría de Educación Pública, en la segunda serie *Lecturas Mexicanas* no.48. 1986.

28 *ibidem*. p. 175

29 *ibidem*.

30 *ibidem*. p.176

31 *ibidem*.

32 *ibidem*. p. 177

Torri, y utiliza tres términos la medida, la naturaleza propia, y la fugacidad. Ella nos dice que: “El autor [Torri] escribe con una prosa rigurosamente limpia, estilo, sobrio, conciso, ajeno al retorcido juego del lenguaje pero propicio al motivo o la intención irónica y velada; la palabra, utilizada al servicio a las ideas, deja el interés de la reserva, a veces del misterio, a la idea o al relato mismo.”³³

2.2 Apogeo de la crítica literaria en torno a la obra de Torri

El auge de la crítica literaria no vendrá hasta 1969 y durará aproximadamente dos años. Esto debido a que en éste año Torri cumplió ochenta años, por lo que el Departamento del Distrito Federal le organizó un homenaje en el Museo de la Ciudad. En dicho Homenaje participaron entre otros: Aguilera Malta, Miguel Capistrán, Carlos Monsiváis, José Luis Martínez, María del Carmen Millán, Enrique Ramírez y Ramírez y Carmen Galindo, artículos que fueron publicados, en su mayoría, en *El Gallo Ilustrado* (30 de marzo de 1969). Este apogeo se prolongó hasta 1970 debido al fallecimiento de Torri el día 11 de mayo en la Ciudad de México.

2.2.1 Homenaje a Julio Torri

Con motivo del natalicio de Torri, se le realizó un homenaje en distintos medios impresos. En el periódico *Excélsior* salió publicada una nota de José Alvarado titulada “La ironía de Julio Torri” en él elogia las habilidades de Torri. En cuanto a su estilo y su obra menciona que es uno de los escritores más finos y delicados, de su obra resalta la curiosidad y la ironía ambos: “oblicuo reflejo del espectáculo de la vida”. Sus escritos, dice, “ofrecen un perfil inesperado y fugitivo, la paradoja y la poesía cruzan sus destellos y un discreto júbilo por la existencia y la belleza tiembla suavemente en los párrafos”³⁴

33 Aralia Arizmendi. “Apuntes sobre Julio Torri” en *El Día*. 19 de junio de 1968. p.9.

34 José Alvarado. “La ironía de Julio Torri” en *Excélsior*. 19 de marzo de 1969. p. 7-A

Uno más de los artículos que salió publicado con motivo del Homenaje a Torri fue el de Salvador Novo, quien publicó en *Novedades* un artículo llamado simplemente “Julio Torri”, en él Novo da detalles de la vida, de la época y de la obra de Torri. Sobre su obra habla poco, sólo menciona que es “parca y ceñida”, y en relación con esto habla sobre el artículo que publicó Antonio Caso titulado “De la marmita al cuenta gotas” en el que llama a Torri “escritor de gotero”. Por último menciona algunos rasgos de Torri como su sentido del humor y su agilidad de pensamiento.

Por su parte, José Luis Martínez en su artículo “Maestro, bibliófilo y escritor excepcional” habla no sólo de la capacidad de Torri para enseñar literatura sino también de su capacidad para escribir. “Apegado al silencio ha sido, en efecto, este prosista ejemplar. Paradójicamente, no obstante ser maestro de los más sabios en cuestiones literarias, ha publicado dos breves libros de ensayos.”³⁵ Pese a hablar de la brevedad de la obra de Torri, José Luis Martínez no deja de señalar que “tan breve obra de creación, [...] tiene un lugar de excepción en la literatura mexicana.”³⁶ En este breve artículo Martínez reconoce tanto las cualidades de bibliófilo, como las de prosista, “en la pluma de Torri, la prosa no es un vehículo ambiguo para decirlo todo, sino un arte complejo en que pensamiento y estilo se equilibran para expresar las más sutiles nociones.”³⁷ Martínez reconoce en la obra del autor el género híbrido llamado “prosa poética” del que dice: “La prosa de Torri no se deforma ni su poesía se aplanan sino que una y otra mantienen sus condiciones esenciales, la sobriedad del paso y el efluvio secreto. Por una necesidad profunda, su temperamento lírico prefiere la comunicación llana y el ritmo secreto de una prosa no exenta de los prestigios de la poesía.”³⁸

De este modo Martínez concluye su artículo, en el que deja vislumbrar su afición por escritores como Torri.

Por el mismo motivo Carlos Monsiváis comenta sobre la brevedad en Torri, no como un defecto sino como “don de lucidez”.

35 José Luis Martínez. “Maestro, bibliófilo y escritor excepcional” en *Julio Torri y la crítica*, Serge I. Zaitzeff comp. p. 29

36 *Ibidem.* p. 29

37 *Ibidem.*

38 *ibidem.*

Monsiváis comienza diciendo que: “Julio Torri es una síntesis de una actitud [...] ante creación literaria: la actitud que consiste en advertir la reducción a lo estricto como el contacto más estimulante con la amplitud del humanismo.”³⁹ No obstante, lo importante de este artículo no es precisamente el concepto que Monsiváis maneja sobre la brevedad en Torri sino sobre la ironía “...gracias a la educación perfecta entre reticencia y literatura, entre amor por la vida y distancia crítica de la realidad, el término visible en Julio Torri es ironía” y continua hablando de la ironía pero ahora la toma como eje central y base de la obra de Torri:

La ironía procede con doble filo: por un lado condena las naturalezas ruidosas, los despropósitos, la claridad como sustituto impráctico de la lucidez, el exceso, la vulgaridad [cuyo fin sería volver a un pasado platónico]. Por otra parte y con un aliento que impide confundir a la melancolía con la resignación, reconoce el mismo autor de las condenas que el orden armonioso que han quebrantado esos temperamentos oratorios[...] no había existido jamás. La ironía pone en evidencia las fracturas y fallas de lo circundante a nombre de la armonía vulnerada. A continuación, la ironía reconoce que la idea de esa erosionada armonía no es sino pura nostalgia del futuro.⁴⁰

Para no dejar a un lado el concepto de brevedad, Monsiváis dice: “La ironía es también *humor* y el humor es precisión”⁴¹, ya que busca tener la idea exacta de lo que es burlado. Así Monsiváis hace evidente la relación intrínseca que hay entre ironía, humor y brevedad, todas características de la obra de Torri.

Carmen Galindo, una de sus alumnas, escribió con motivo del homenaje el artículo “El mejor gourmet de las letras Mexicanas” en él la autora se refiere a Torri en términos encomiosos resalta características en su obra como la brevedad, las paradojas, la influencia de escritores franceses, la perfección en el uso de la lengua, así como su carácter fragmentario y puramente individualista. “Julio Torri es, también un genio de las obras mínimas, el amo de las paradojas, un experto en la literatura francesa y un sabio en el dominio español.”⁴² Meses después, el 17 de agosto de 1969, la misma Carmen Galindo publicaría la entrevista “Julio Torri con sus propias palabras” en ella Galindo se distingue del

39 Carlos Monsiváis. “La brevedad como don de lucidez” en *Julio Torri y la crítica*, Serge I. Zaitzeff comp. p.31

40 *Ibidem*. p.32

41 *Ibidem*.

42 Carmen Galindo. “El mejor gourmet de las letras mexicanas” en *El Gallo Ilustrado*. (Suplemento de El Día). 30 de marzo de 1969, p. 2.

resto, al clasificar a Torri como “un romántico ortodoxo”, unifica en un término lo que ya Xirau, Pacheco, José Luis Martínez, Monsiváis y críticos anteriores venían diciendo: “Su vida y su obra [...] se identifican”. Dentro de esta concepción romántica resalta que Torri utiliza la literatura, como la fantasía, para embellecer la vida. Sobre su obra Galindo nos dice: “Esto es su literatura: fragmentos, anotaciones, apuntes que son, a pesar de su perfección artística, textos inacabados e intuitivos, pequeñas obras maestras, bocetos realizados conforme a la ausencia de reglas que impone la tradición romántica.”⁴³

Lo que en la entrevista se resalta es el estilo de Torri; breve y sencillo, pues según Torri trata de comunicar lo que le parece menos tonto, en cuanto al ensayo corto, Torri, casi burlándose de las razones que la crítica da a ello, responde que es pereza, únicamente pereza, y que simplemente no le interesa abarcarlo todo. Un dato importante que nos da Torri sobre su obra (y que ha sido eje central en la crítica en torno a él) es que la porción de autobiografía en su obra, a veces, es muy grande, que se pone íntegro en lo que escribe. Otro rasgo importante que se destaca en la entrevista es su uso de la ironía y el humor. Torri tachado de humorista cruel antihumano, se defiende diciendo que no hay nada de cruel en el fondo de su ser, que el humor en su obra es una necesidad del momento de fijar alguna cosa que le parece que de algún modo no es banal o trivial, algo que valga la pena comunicarse. En cuanto al carácter de artificialidad que se le atribuye, Torri dice que es falso, que todos sus escritos tienen un sabor de cosa improvisada o de improvisación. Finaliza la entrevista diciendo que la función del escritor es “hacer más inteligentes con agudezas a los lectores y ampliarles sus opiniones.”⁴⁴ A pesar de que la obra de Torri es sagaz y sin duda su calidad igual a la de los mejores escritos, éste nunca se reconoció a sí mismo como escritor, sino como periodista; investigador del alma humana.

Por su parte Enrique Ramírez y Ramírez publica un artículo titulado “Julio Torri, la dignidad de la palabra.” En esta nota, Ramírez y Ramírez nuevamente resalta la calidad literaria de la obra de Torri no por la cantidad de palabras que escribió, sino por el uso del lenguaje, y se enfoca más al contenido que a la forma. Al respecto dice: “El mérito elevado de Julio Torri, no consiste tanto en que ha escrito o publicado con brevedad, sino en que todas

43 Carmen Galindo. “Julio Torri con sus propias palabras” en *Julio Torri y la crítica*, Serge I. Zaitzeff comp. p.35

44 *Ibidem*. p.43

sus palabras impresas tienen objeto y misión dentro del conjunto de una obra de audaces vuelos conceptuales y emotivos.”⁴⁵

Otra de sus alumnas María del Carmen Millán también publica en la misma edición de homenaje a Torri un artículo, éste titulado “Equilibrio entre la apetencia intelectual y el riguroso sentido estético”. En este artículo Millán resalta el carácter bibliófilo de Torri. En cuanto a su obra destaca aspectos como el tono burlón que desnuda la hipócrita solemnidad y los falsos valores de la sociedad, la influencia que tuvo de los escritores franceses , y su constante búsqueda por la perfección, a la cuál atribuye la brevedad en Torri.

Un artículo que se suma al Homenaje a Torri es el de Miguel Capistran “Para recordar al hermano Diablo” en él elogia a Torri y contrario a los que lo criticaron por su brevedad, Capistran resalta ésta como una característica loable. “Su exigencia sólo le permitió publicar 3 títulos. En las cuales se reúnen breves piezas diestramente trabajadas, morosamente pulidas, en las que con una sorprendente economía de medios expresivos logra, sin embrago, la creación de momentos maravillosos.”⁴⁶

Justifica la parquedad de Torri diciendo que “más que parquedad en Torri se advierte una rigursa voluntad de crearse un estilo, en lo cual hay cierta influencia de Wilde”⁴⁷ y, aclara que se le llamaba “hermano diablo” por su lucidez intelectual y por la mordacidad de su ironía.

De igual forma Demetrio Aguilera-Malta escribe en la sección “La rosa de los vientos”, el artículo “Torri, gran señor del Ensayo Breve”. En éste resalta al ensayo como género principal en la obra de Torri y destaca algunos aspectos que el ensayo adquiere en manos de Torri. Su obra, nos dice, es “eminente ensayística.”⁴⁸ El ensayo, para Torri, es un fin en sí mismo. También define algunas características de la obra de Torri. “La prosa tersa y pulida, verdadera filigrana de vocablos certeros, asume un alto nivel estético.”⁴⁹ Concluye haciendo

45 Ramírez y Ramírez, Enrique. “Julio Torri, la dignidad de la palabra” en *El Gallo Ilustrado* (suplemento de El Día). 30 de marzo de 1969. p. 3.

46 Miguel Capistran. “Para recordar al hermano Diablo” en *El Gallo Ilustrado* (suplemento de El Día). 30 de marzo de 1969, p. 2.

47 *Ibidem*.

48 Demetrio Aguilera-Malta. “La rosa de los vientos: Torri, gran señor del Ensayo Breve” en *El Gallo Ilustrado* (Suplemento de El Día) 30 de marzo de 1969. p.4.

49 *ibidem*

un comentario sobre su estilo: “La precisión de los párrafos, en un milagro de cabalidad, parece estar adherida a lo juicios, a la intención, al desenvolvimiento justo.”⁵⁰

2.2.2 Fallecimiento

Después del primer auge surgido a partir del Homenaje por los ochenta años de Julio Torri vino otro, éste producido por el fallecimiento de nuestro autor. Durante el sepelio José Luis Martínez, dijo la frase siguiente: “Para el hombre que tanto amó la brevedad, no podemos hacer mejor homenaje que el silencio.”⁵¹ Otros personajes que tomaron la palabra en el sepelio fueron: Ricardo Guerra y Francisco Monterde, éste último como representante de la Academia Mexicana de la Lengua.

El 13 de mayo del mismo año sale el artículo anónimo titulado “Torri, diáfano prosista, maestro ejemplar” en la sección de la Editorial del *El Día*. En él se incluye una breve biografía, en la que se dicen datos como: quiénes fueron sus principales compañeros, y cuáles fueron sus enseñanzas. El autor nuevamente habla sobre la importancia de su obra no por la extensión de esta sino por su calidad literaria basada en la “precisión conceptual”.

La producción literaria de don Julio Torri, fue breve y concisa. Su obra principal se reduce a dos volúmenes: *La literatura española y Tres libros*. No obstante esa brevedad, la obra de Torri alcanza una excepcional calidad que convierte a su autor en uno de los mejores escritores mexicanos. Sus trabajos constituyen toda una cátedra de precisión conceptual: en ellos cada palabra tiene una función y un sentido perfectamente definidos. El exceso, la profusión de términos vacíos, la palabrería hueca, han sido eliminados de manera total.⁵²

A continuación habla sobre la temática que abordó Torri en su obra y de su manera de hacerlo. “Sin embargo, su prosa tersa, suave, modulada, refleja un profundo pensamiento, una honda reflexión estética de gran contenido humano.” Al terminar el artículo el autor lamenta la pérdida de uno de los mejores ensayistas de México.

Otro artículo que nació con motivo del fallecimiento de Torri fue el de Antonio Castro

⁵⁰ *ibidem*.

⁵¹ Serge I. Zaitzeff. *Julio Torri y la crítica*. (apud. José Luis Martínez. “Homenaje postumo”) p.1

⁵² Anónimo. “Torri, diáfano prosista, maestro ejemplar.” en Editorial de *El Día*. 13 de mayo de 1970. p.5

Leal; “Julio Torri: escritor esencial”. En él Castro Leal hace una semblanza de Torri, sus gustos, su vida y su manera de actuar. También rescata mucho de lo que Torri había dicho ya en sus ensayos, tanto de la forma creadora y estilística como de su forma de vida, lo que destaca es lo siguiente:

Despreciaba la literatura, en lo que el término tiene de falsificación y vanidad. Despreciaba a los espíritus pesados, razonadores de lo evidente, moralistas superficiales. [...]Se compadecía de los escritores que quieren llegar al cielo acumulando. [...]Inauguró entre nosotros el sintético cuadro de esenciales evocaciones a la manera de Aloysius Bertrand. Su prosa fue siempre ordenada, neutra, correcta; como buen humorista disimula la sonrisa y esto le hace perder encantos; le faltaba jugo y sabor coloquial, a veces se diría que es la prosa, todo cuidado y equilibrio, de un erudito extranjero. [...]Conservaba su malicia como un amuleto y se preparaba a salir de la vida a un conjuro a la vez estoico y epicúreo.⁵³

El autor concluye con el siguiente párrafo, en el cuál se puede observar que Torri quiso muy poco de la vida: “Y al fin —como lo pensó desde su primer libro— salió de la vida, como lo hacía en las tertulias, sin que nadie lo notara, sin que ninguna de las once mil leyes naturales se hubiera ofendido.”⁵⁴

El artículo “Anversos y Reversos”, publicado en junio del mismo año, escrito por Ernesto Mejía Sánchez, narra las peculiaridades de su relación con “don Julio Torri”. Se trata de una estampa sobre las impresiones que dejó Torri en Mejía Sánchez.

No podía faltar un artículo escrito por su alumna María del Carmen Millán, llamado “La paradoja del Solitario.” Éste más que ser un artículo crítico es una semblanza. La autora intenta, al igual que muchos críticos, hacer una biografía de Torri. Algunos datos rescatables son la formación y particularidades del Ateneo, así como descripción de la labor de Torri y características de su estilo.

Sobre la vida de Torri, Millán nos dice: “Por decida elección asumió su vida de hombre solitario. Quizás para escapar a la condena de una felicidad que envejece, engorda y se destruye, [...] quizá porque el misterio de lo femenino sólo es perdurable en la distancia, en la superficie o en la fugacidad.”⁵⁵

53 Antonio Castro Leal. “Julio Torri: escritor esencial” en *Julio Torri y la crítica*, Serge I. Zaitzeff comp. pp.44-47

54 *ibidem*. p.47

55 María del Carmen Millán. “La paradoja del solitario” en *Julio Torri y la crítica*, Serge I. Zaitzeff comp. p.59

Millán señala que una influencia importante para Torri fue Aloysius Bertrand quien partía de las dos caras antitéticas del arte en las que se encuentran por un lado la belleza, la ciencia, la sabiduría y el amor y por otro el espíritu refinado e irónico, fanfarrón y frívolo.

A partir de lo anterior Millán hace sus propias relaciones antitéticas en Torri:

- ✦ Vivió, pero en compañía de los mejores y más hermosos libros de todos los tiempos.
- ✦ Amó a todas las mujeres, pero se sintió perseguido por la más espantable zoología femenina.
- ✦ Supo despertar inquietudes literarias, no por lo que revelan sino por lo que esconden.
- ✦ Mostró la eficacia de las palabras, no por lo que dicen sino por lo que sugieren.⁵⁶

Concluye Millán: “Su verdadera historia la constituye el rosario de horas solitarias o de embriaguez en que nos doblega el estrago de una plenitud espiritual.”⁵⁷

Unos meses después, en junio, Margarita Peña publica un artículo nombrado “La realidad con cuentagotas.” Peña comienza diciendo que a ella no le interesa “traer a cuento las anécdotas” sino lo que le atrae de la obra de Torri, por ello, habla de la ironía “ladina, fantasiosa” que se encuentra (según la autora) en “La conquista de la luna” y que anuncia en cuanto a tono, el modo de soslayar un tema y la ironía creativa de las “varias invenciones” arreoleas. Abunda diciendo que la obra de Torri es autobiográfica. “Hasta en aquello que nos parece opuesto a Torri está Torri, ya que ama retratarse en sus antípodas, concebidas y recreadas por él mismo”⁵⁸. Según Peña, las prosas de Torri suenan frecuentemente a confesión o a credo; asimismo, abre la posibilidad de un estudio: el seguimiento de la idea de las mujeres en la obra de Torri. Ya que éste, según ella, es una obsesión; un *leit motiv*.

Finaliza el artículo diciendo: “Creo que la prosa de Torri es esencialmente comunicativa en un sentido confidencial. Porque, qué es sino confidencia la emoción velada...”

Otro artículo que también es importante mencionar, y que se publicó en el mes de julio

⁵⁶ *Ibidem*. p.60

⁵⁷ *ibidem*. p. 61

⁵⁸ Margarita Peña. “La realidad con cuentagotas” en *Julio Torri y la crítica*, Serge I. Zaitzeff comp.p.63.

de ese año, es el de Emmanuel Carballo; “Torri, el clásico: innovador desconocido.” Su importancia radica en que Carballo comienza a hacer la revalorización de la obra de Torri, para ello Carballo coloca a Torri como un escritor innovador, cosa que la mayoría de los críticos no se atreven a aseverar, y aunque esta premisa se vale primordialmente de la intuición de Carballo termina siendo una afirmación aceptable pues Carballo no demuestra sólo sus conocimientos teóricos sino su sensibilidad como lector, así, comienza diciendo:

Para mí, objetivamente, Julio Torri es uno de nuestros escritores más significativos, deslumbrantes y atrevidos. La parquedad de su obra, que consta fundamentalmente de dos pequeños libros ejemplares, quizá haya influido en el comportamiento de las autoridades culturales que dosifican el homenaje al escritor muerto de acuerdo a la cantidad de libros publicados.⁵⁹

Los adjetivos con que caracteriza a Torri, como escritor, son: raro, cínico, misógino, innovador, corrosivo, elegante, parco, exacto, malicioso y, sobre todo, cerebral, y puntualiza localizando algunos temas recurrentes en Torri: el conocimiento de sí mismo, el hallazgo y la demolición de la mujer, el desconsuelo al advertir que las relaciones interpersonales son restringidas e insatisfactorias, la declaración de sus propósitos artísticos y la burla de la fealdad cotidiana.

A continuación, como para validar el concepto de innovación, habla de la importancia de Torri como precursor del género fantástico y de las semejanzas de Torri con Kafka, el cual sí fue reconocido como un escritor innovador, esto es importante ya que no se trata de que Kafka haya influido en Torri, sino que ambos al mismo tiempo descubrieron recursos parecidos, Torri al escribir “pequeñas obras maestras que tratan del desamparo de la criatura humana, de las infinitas postergaciones que sufre, y de las múltiples transformaciones que experimenta para adecuarse a los incesantes cambios de la vida”⁶⁰ se coloca a la par que Kafka como un escritor innovador.

Las conclusiones a las que llega Carballo son que en Torri todo es artificio y cultura, relaciona a Torri con escritores como Borges y Arreola, además de Kafka, y considera que en el futuro Torri será un clásico, pues se notará, entonces, la pureza de su forma y la

59 Emmanuel Carballo. “Torri, el clásico: innovador, desconocido” en *Julio Torri y la crítica*, Serge I. Zaitzeff comp. p. 69

60 *ibidem*.p.71

problemática que en sus textos es tan actual que aún “nos agobia como lectores.”

2.3 Estudios Posteriores

Un artículo que es de suma importancia, publicado años después de la muerte de Torri, es el de Roberto Vallarino,⁶¹ ya que, ubica a Torri como poeta, el fin de éste artículo es “el esclarecimiento de las posibilidades que su obra [la de Torri] posee.”⁶² Para lo que hace una revisión general de la misma. Es conveniente señalar que éste artículo tiene un sustento teórico más sólido pues parte del análisis de los escritores europeos como Mallarmé y Valéry, quienes incurrieron en el uso del poema en prosa, para contrastarlos con el estilo de Torri. Vallarino rescata el hecho de que Julio Torri haya sido uno de los primeros escritores del poema en prosa, y con base en esto comienza a hablar de la relación intrínseca entre forma y contenido, “de la musicalidad del lenguaje aliada a la plasticidad [por medio de la cual] Torri logra que la prosa adquiera nuevas significaciones dentro de ese género que se ha calificado *de incatalogable*.”⁶³

Lo que Torri logra, a través de la unión de la prosa y el verso, es que sin que la escritura esté regida por la rima o el metro, sin ni siquiera escribir en *Vers Libre*, la prosa posea las características de la poesía.⁶⁴ De este modo, el estudio de Roberto Vallarino se coloca entre los primeros que analizan la obra de Torri desde su forma y lo reconoce como uno de los pioneros del poema en prosa.

Una autora que dedicaría uno de sus libros a la vida de Julio Torri, es Beatriz Espejo, una más de las pupilas de Torri, quién, en 1977, hizo un breve esbozo de lo que sería su libro *Julio Torri: voyerista desencantado*, éste titulado: “En busca de Julio Torri”.⁶⁵ Uno de los problemas que toca en este artículo es la apatía de Julio Torri por los movimientos sociales, por eso comienza por ubicar a Torri dentro de la historia. Al plantear los problemas sociales en los que Torri estaba sumergido Espejo trata de explicar la indiferencia que Torri

61 “Julio Torri y el origen del poema en prosa en México” en *Julio Torri y la crítica*, Serge I. Zaitzeff comp.

62 *ibidem*. p. 72

63 *ibidem*. p.75

64 *ibidem*.

65 Beatriz Espejo. “En busca de Julio Torri.” *El Sol de México*, 6 de abril de 1977 p.5-12.

experimenta en cuanto a los problemas nacionales. Así llega a la conclusión de que debido a las ambigüedades y a los cambios intermitentes en la administración, Torri prefirió acercarse más que a la literatura nacional a la literatura universal, a tal grado que este es uno de los rasgos que caracterizan su obra; en ella no se reflejan del todo los caracteres que la *Novela de la Revolución* trataba de mostrar sino que se muestra “la identidad de un joven solitario, se muestra su individualidad. Por ello la obra de Torri es de un carácter más introspectivo”⁶⁶. Basada en estas premisas, Espejo incluye en el artículo una pequeña biografía de Torri, asumiendo que sin la biografía de Torri no sería del todo comprensible su obra, pues dice “la obra y vida de Torri son una”⁶⁷, por lo que a lo largo del artículo, Espejo hace un análisis de ambas.

Otro artículo significativo y que se sumará a una serie de estudios y artículos que Serge I. Zaitzeff hará entorno a la obra de Torri es “La elaboración artística en Julio Torri: Un estudio de las variantes.” Éste artículo se distingue de los demás, porque se enfoca a la forma de publicar de Torri. Es sabido que Torri, al igual que muchos otros escritores, nunca publicaba ninguna prosa, ensayo o poema sin que lo revisara cientos de veces, y que muchas veces terminaba cambiando los finales, o quitando párrafos completos en busca de la simplicidad y la precisión del lenguaje. Por eso Zaitzeff trata de analizar las distintas variantes que las prosas de Torri tuvieron, así como las razones para que prefiriera publicar una versión y no otra. Zaitzeff le da un nuevo tinte a la brevedad de la obra de Torri y, precisamente, parte de su incesante sentido autocrítico para hacer su estudio.

Posterior a este artículo, encontramos el titulado “Juan José Arreola y Julio Torri”⁶⁸ del mismo autor. En él Zaitzeff continúa con el trabajo que Emmanuel Carballo inició en 1957, relacionando a ambos autores a partir de sus afinidades estilísticas. Por medio de esta comparación, y partiendo de que Arreola es un escritor reconocido a nivel mundial, Zaitzeff trata de mostrar la modernidad que hay en la obra de Torri, misma en la que dice “están los gérmenes de las perfectas y originales prosas de Juan José Arreola.”⁶⁹

66 *ibidem.* p. 6

67 *ibidem.* p. 8

68 Serge I. Zaitzeff. *Juan José Arreola y Julio Torri*. Actas del VII, Congreso Internacional de Hispanistas, que se celebró del 25 al 30 de agosto de 1980.

69 *ibidem.*

En 1981, otro de los libros de Zaitzeff vio la luz, éste titulado *Julio Torri ante la crítica* mismo que ha sido de gran ayuda para este estudio y del que ya se ha hablado al inicio del capítulo.

Los autores que se encuentran reunidos en esta obra son Ramón Xirau, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Carmen Galindo, Antonio Castro Leal, Ernesto Mejía Sánchez, María del Carmen Millán, Margarita Peña, Emmanuel Carballo, Roberto Vallarino, Roberto Diego Ortega y Serge I. Zaitzeff.

Otro estudio más que se une a la crítica “torrista” es; *El arte de Julio Torri* (1983), igualmente de Zaitzeff. En esta obra se analizan de forma más detallada y minuciosa algunos de los aspectos esenciales del arte de Torri: su oficio como escritor, la originalidad, la brevedad, las afinidades literarias, también analiza aspectos de su vida, así, Zaitzeff puntualiza en cuanto a la visión del mundo que Torri tenía, tales como su: actitud ante la vida y el hombre, la mujer y el amor, el tema de lo mexicano, la imaginación y la fantasía. A su vez Zaitzeff retoma características de estilo y formas narrativas en la obra literaria de Torri como: La ironía y humor, ensayo, epigrama, aforismo, poema en prosa, estampa, cuento y otras modalidades. Al igual que Carballo, Zaitzeff concluye que Torri poco a poco “se va convirtiendo en un clásico”⁷⁰

Tres años después de la publicación de Zaitzeff, Beatriz Espejo retoma sus estudios anteriores y escribe el libro *Julio Torri: Voyerista desencantado*. Este libro de índole biográfico, tiene como sustento la idea de que “la porción autobiográfica en sus escritos[los de Torri] es muy grande.”⁷¹ Y que ambos, vida y obra, están correlacionados en niveles insospechados. Por ello Espejo realiza un estudio biográfico y anecdótico, en el que se vierten ideas de distintos personajes sobre la vida y obra de Torri, no obstante, Espejo acepta que ésta es sólo una aproximación más a una personalidad tan compleja como la de Julio Torri.

Posteriormente, durante los últimos años de la década de los ochenta, salieron dos libros que recopilaban obra de Julio Torri, el primero: *El ladrón de ataúdes*, compilación hecha por Zaitzeff y el segundo: *Julio Torri de bolsillo* selección de Felipe Garrido, en ambos los compiladores incluyen breves prólogos en los que se rescata información valiosa sobre la

70 Serge I. Zaitzeff. *El arte de Julio Torri*. p.114

71 Beatriz Espejo. *Julio Torri: voyerista desencantado*.p. 4

obra de Torri.

En *El ladrón de ataúdes* Jaime García Terrés hace el prólogo, en el que narra algunos aspectos de su relación con Torri, y afirma que “[No] sería del todo caprichoso augurar que un ya no lejano día sobrepasara [Torri] en grandeza a sus contemporáneos más prolíficos.” No obstante, dicha sentencia aún no se ve cumplida, pues, aunque recientemente hay nuevos estudios sobre Torri, aún no se le ha dado el reconocimiento debido. Asimismo, Zaitzeff, en la nota preliminar, habla sobre la naturaleza de los textos compilados en dicha edición; todos inéditos, sin duda muestran a un Torri más jovial y atrevido, mas, no hay que pasar por alto que Torri tuvo la oportunidad de publicarlos y no lo hizo, quizás porque no obedecían a su sentido estético de perfección.

Por otro lado, del prólogo que Felipe Garrido hizo a *Julio Torri de bolsillo*, debemos acotar la descripción que hace de su estilo: “El talento de Torri, su alado sentido del humor, la precisión de su lenguaje, su maravillosa capacidad de contar una historia o presentar a un personaje o desplegar una idea sin palabras de más, su dominio diabólico de la paradoja y la ironía, su habilidad para sorprender al lector [...]no conoció otro reproche que el [...] [del] su parquedad.”⁷²

Por lo demás Felipe Garrido, se limita a continuar con la defensa de la obra de Torri, diciendo que una de las razones por la que Torri escribió poco fue su exigencia de calidad.

En 1990, José Luis Martínez publica otro artículo sobre Julio Torri, éste de índole impresionista, en él Martínez compara a Torri con San Antonio en el sentido de que resiste a las tentaciones, con la diferencia de que la tentación de Torri es la literatura, no cede a la tentación de abarcarlo todo, de explicarlo todo. Los rasgos que resalta de Torri son: su sesibilidad, mezcla de géneros, su humor y malicia “fina” y su atemporalidad.

2.4. Últimos estudios

En los últimos nueve años, la obra de Torri no ha pasado del todo desapercibida, su obra ha sido revalorada a la luz de nuevos enfoques, en la actualidad características como la brevedad, la hibridez, la ficción, la precisión del lenguaje entre otras son vistas como

⁷² Felipe Garrido. “Prólogo” a *Julio Torri de bolsillo*.p.7

paradigmas en la escritura posmoderna. Dentro de este panorama las prosas de Torri continúan siendo actuales, continúan, siendo prosas que nos dicen algo, aunque hayan pasado noventa años de ser publicadas. Comentarios como los de Emmanuel Carballo, o Serge I. Zaïtzeff sobre la modernidad de la obra de Torri, y su revalorización con el paso del tiempo no están tan alejados de la realidad.

De este modo, encontramos a nuevos críticos iniciados en la obra de Torri, algunos están comenzando su labor como investigadores, algunos otros, pasado el tiempo, han fijado la vista en Torri y otros más que no han dejado de encontrar nuevos caminos en su obra como; Emmanuel Carballo y Serge I. Zaïtzeff.

Tres aproximaciones a la obra de Julio Torri es una de las tesis que se escribió en el año 2000 por María del Carmen Gómez Pezuela Reyes, en esta tesis se habla sobre el humor y la ironía, así como de sus principales rasgos estilísticos, la actitud de Torri ante las convenciones de los géneros y el uso del arquetipo como método de creación. Este último rasgo es importante ya que hasta el momento nadie había hablado sobre los arquetipos en Torri, ni de los símbolos, a pesar de haber sido un amante de la escuela simbolista francesa. Los arquetipos que menciona la autora de la tesis son: el héroe, la caída de Eva, y algunos otros no muy determinados (la serpiente, los unicornios).

Un año después Jesús de León dedica un trabajo a Torri, titulado “Cómo hacer reír sin hacer el ridículo (o como Julio Torri perdió la cabeza).” En este trabajo el autor trata de mostrar las diferencias entre un escritor humorista y alguien que es chistoso. A Torri lo coloca como un autor eminentemente humorista y a Catón como ejemplo de un escritor chistoso, para hacer evidente dicha diferencia dice: “lo chistoso es superficial; el humorismo, sobre todo el [...] literario, de entrada nos puede hacer reír pero después pensar.”⁷³ El humorista, dice, tiende a ser de entrada humilde, se sabe un ser ordinario y se acepta como tal, así nos obliga a reconocernos, características, que encajan con la personalidad de Torri.

En el XVIII Coloquio de las Literaturas Mexicanas, llevado a cabo en la Universidad de Sonora, Marta Elena Murguía Zatarain presentó la ponencia “Entre lo lírico y lo narrativo: la

73 Jesús de León. “Cómo hacer reír sin hacer el ridículo (o como Julio Torri perdió la cabeza).” p. 233.

propuesta de Julio Torri”⁷⁴, en él Murguía Zaratain asume a Torri como un poeta, y hace un análisis de la entonación lírica en su obra. Otra cuestión importante que Murguía Zaratain señala es que Torri practicaba, además de los géneros que otros críticos han dicho, el fragmento. Zaratain explica que es mediante la mezcla de elementos como lo lírico, lo narrativo, la ironía y la escritura fragmentada que surge el sentido de la obra de Torri en el conflicto, pues mientras lo lírico requiere de un tiempo utópico, lo narrativo exige un anclaje en el tiempo, lo que le da esa particularidad a la obra de Torri.

Otro crítico que de pronto volvió la mirada a la obra de Torri fue Rafael Olea Franco, quien escribió el artículo “Un lujo mexicano: Julio Torri” en el 2002. El objetivo de este ensayo es el de demostrar que Julio Torri no sólo prefigura sino que abre una rica vertiente de la literatura mexicana del s.XX: la del arte que se vale de la alusión y la sugerencia. Para ello el autor habla de la brevedad y la ironía, elementos, que según Olea Franco, son innovadores en un escritor de principios del s.XX.

Zaïtzeff por su parte en apoyo a una edición que incluía textos de Torri, *Brevidades de Julio Torri* hace un texto titulado “Liminar”, por medio de éste trata de incitar a los jóvenes a leer la obra de Torri, para lograrlo Zaïtzeff habla de los rasgos que convierten a las prosas de Torri, en prosas actuales como: la brevedad, la hibridez, y la ironía y por qué estas características son adecuadas para que las nuevas generaciones lean a Torri.

Otro de los estudiosos que volvió a hablar de la obra de Torri, al igual que Zaïtzeff, es Emmanuel Carballo, esta vez con la clara intención de manifestar su afición y agrado por la obra de Torri, la nota “Julio Torri: innovador, corrosivo y elegante.” retoma algunos comentarios que Carballo ya había hecho, no deja de mencionar que “Torri es uno de nuestros escritores más significativos, deslumbrantes y osados.” Así, Carballo apuntala sus opiniones sobre nuestro autor, y lo coloca entre los escritores mexicanos raros pero de gran valor, cuyo corazón entregó a los demás y nadie se dio por aludido.⁷⁵

En años recientes se han realizado estudios de gran seriedad y que abordan la obra de Torri desde puntos de vista diferentes, entre dichas investigaciones encontramos los trabajos

74 Marta Elena Murguía Zaratain. “Entre lo lírico y lo narrativo: la propuesta de Julio Torri” en Memoria XVIII Coloquio de las literaturas mexicanas. Universidad de Sonora.

75 Emmanuel Carballo. “Julio Torri: innovador, corrosivo y elegante.” en La voz invitada de *El Universal*. 31 de marzo de 2004.

realizados por Nely Maldonado Escoto, Azucena Rodríguez Torres, Armando Pereira y María Elena Madrigal.

El trabajo de Nely Maldonado Escoto⁷⁶ habla de la brevedad en Julio Torri, no obstante lo aborda desde un punto de vista distinto, el de la posmodernidad. Con éste trabajo Maldonado Escoto busca situar la figura de Torri dentro de la escritura moderna, para ello se vale de la comparación de éste con autores de nuestra época. Para Nely Maldonado, Torri es un “anticipador, precursor y *parteaguas*” entre la novela y la minificción y anticipa a los escritores que en la actualidad utilizan la brevedad, la hibridez y el humor como paradigmas de su escritura. No obstante, Maldonado Escoto, admite que sería un anacronismo ubicar a Torri como un escritor posmoderno, dice que quizás sí haya sido en cambio “un escritor moderno.”

Otros trabajos recientes y de gran relevancia son los de Azucena Rodríguez Torres y Armando Pereira, ambos publicados en la revista literaria del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, *Literatura Mexicana*, el primero publicado en 2005 y el segundo en 2007.

En su artículo Azucena Rodríguez Torres hace un análisis de personaje en la obra Torri, lo cual es algo inusual puesto que la crítica literaria se había limitado a describir los componentes estilísticos en su obra, tales como la brevedad, la ironía, la musicalidad, los rasgos líricos, o a hablar de los temas que normalmente ocupan a Torri; las mujeres, la escritura, la vida cotidiana, etcétera. Pero Rodríguez Torres es la primera que señala la preponderancia de un personaje en la obra de Torri; el del héroe.

Rodríguez Torres señala que la razón de que Torri retome a este personaje, se debe a su contexto social, contexto en el que “el antiguo paradigma del héroe [...] se revela inoperante.”⁷⁷ Por eso el tratamiento héroe en la obra de Torri es contrario al que se le ha dado en la tradición clásica, y un elemento que sirve para lograr dicho propósito –señala– es la ironía. Mediante el uso de la ironía Torri, logra que el héroe nunca logre sus objetivos, termine siendo el personaje de historias inacabadas, como señala Olea Franco “a cambio

76 Nely Maldonado Escoto. “En la brevedad está el gusto”. Ponencia presentada en el V Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana. <http://www.cuentosymas.com.ar/cuento.php?idstory=225>

77 Azucena Rodríguez Torres. “Fascinación y caída del héroe en la obra de Julio Torri.” p.66

proveyó al personaje de una complejidad psicológica poco común hasta entonces.”⁷⁸

El tratamiento innovador que Torri hace sobre el personaje le vale, a la autora de este artículo, para decir que: “uno de los méritos poco reconocidos en Torri es el de vincular tempranamente la literatura mexicana con un fenómeno característico del s.XX, el cuestionamiento de la figura del héroe hasta su desaparición.”⁷⁹

Por su parte Armando Pereira en su artículo “Julio Torri: entre la brevedad y la ironía” , retoma lo ya dicho por Rodríguez Torres y lo analiza a partir de la ironía, la importancia de este artículo radica en la reformulación que hace Pereira en torno a la temática en la obra de Torri: “el antihéroe, la vocación por el fracaso, el autorretrato, el mal gusto por el éxito, la otra cara del mito o la leyenda, la mujer, la relación entre la vida y el arte.”⁸⁰ Pereira niega la existencia del tema de lo mexicano⁸¹ en Torri, “Todos estos temas —lo social, lo político, la Revolución Mexicana, ‘lo mexicano’— tan acuciantes e incisivos para otros miembros de su generación, están casi por completo ausentes de la obra que Julio Torri publicó.”⁸² A su vez, nos dice que ninguno de estos temas le interesaban, “lo que a él [Torri] le interesaba era [...]: explorar el universo interior del hombre [...] para descubrir conductas y comportamientos que hacen del individuo y de la sociedad sujetos risibles”.⁸³

Asimismo, Pereira resalta un aspecto poco visto e interesante en la obra de Torri: “Frente al carácter insulso y bobalicón del éxito, el escritor coahuilense elabora el elogio a la ‘pérdida irreparable’, al ‘fracaso’, como una condición esencial de la vida y sin la cual la vida carecería de sentido.”⁸⁴ Y concluye: “El fracaso pone en marcha la razón, la reflexión, el conocimiento de lo que somos y lo que hacemos, la conciencia de nosotros mismos y de lo que somos.”⁸⁵

Como se podrá observar estos últimos estudios, fijan la vista en un personaje: El héroe (la caída del héroe) o el antihéroe, ambos desde enfoques distintos, estos estudios son los que

78 *ibidem*.

79 *ibidem*.

80 Armando Pereira. “Julio Torri entre la brevedad y la ironía” p. 120

81 Algunas clasificaciones en las que se incluía este tema fueron las de Zaitzeff, Espejo entre otros.

82 Armando Pereira. *Op cit.* p.119

83 *Ibidem*.

84 *Ibidem*. p 125

85 *Ibidem*.

han dado más claridad al presente estudio y que abren la brecha para reformular la figura del personaje en la obra de Torri. No obstante, éste se hará a partir de enfoques distintos a los utilizados por Pereira y Rodríguez Torres, aunque sus estudios serán tomados como piedra angular de esta tesis. No deja de llamar la atención que noventa y dos años después la crítica literaria continúe formulando hipótesis acerca de las prosas de Torri, que aunque sigue siendo un escritor poco conocido continúa sin perder vigencia, razón demás para la existencia de este trabajo.

Por último en 2009 María Elena Madrigal escribió una tesis de doctorado en letras titulada: *Del licántropo que aúlla con gran perfección: la poética de Julio Torri desde el Ateneo y el esteticismo*. En esta tesis analiza desde el esteticismo las siguientes prosas: “Del epígrafe”, “Saudade”, “La balada de las hojas más altas”, “La oposición del temperamento oratorio y artístico”, “De una benéfica institución”, “La conquista de la luna”, “Era un país pobre”, “El héroe”, “El mal actor de sus emociones” y “A Circe” con lo cual contribuye a la crítica torrística y sobre todo a la apertura a otras posibilidades de estudio.

De este modo se concluye este apartado sobre la crítica literaria torrística, que sin el afán de ser pretencioso, busca dar una vista generalizada sobre las opiniones que se han vertido en torno a la obra de Torri durante los últimos 90 años. Cabe destacar que no se ha abarcado la totalidad de la crítica literaria, aún existen muchos artículos que no han sido mencionados en este apartado, como una justificación diremos que no es el objetivo de este estudio hacer un análisis de la crítica literaria “torrística” y que este punto puede ser tema suficiente para otro tipo de estudio, mientras tanto en este trabajo continuaremos con los que nos concierne; el Antihéroe como símbolo literario.

Capítulo III

La narración: algunos apuntes sobre el estructuralismo y la narratología.

En el presente estudio se utilizará un enfoque estructuralista para poder observar con mayor claridad la función del personaje dentro del relato así como las relaciones que mantiene con los distintos elementos del mismo, ello nos permitirá analizar su función como Antihéroe y como símbolo.

El Estructuralismo y, por lo tanto, la Narratología toman sus bases del formalismo ruso. El Formalismo Ruso nació de una búsqueda de objetividad para lo cual separó el contenido y la forma en el cuento, “un principio adoptado desde el comienzo por los formalistas es el de colocar la obra de en el centro de sus preocupaciones; rehuyen el enfoque psicológico, filosófico o sociológico que regía entonces la crítica rusa”.¹ Otra idea importante es la de “el arte como artificio”. Los formalistas rusos sostienen que todo arte no es meramente un producto de la inspiración, sino que surge de un razonamiento complejo que tratan de describir como una serie de procedimientos técnicos. Así, el arte es fabricado. Posteriormente en sus últimos escritos es posible notar una distinción entre forma y función del elemento literario, el cual puede identificarse claramente con la dicotomía planteada por Saussure entre significante y significado ambos parten del signo lingüístico. En sus últimos postulados el Formalismo Ruso se acercará mucho a lo que se denominaría la escuela Estructuralista.

Así, el Estructuralismo, apoyado en el Formalismo y en los postulados de Ferdinand de Saussure, partía de la lingüística para analizar, no evaluar, la obra literaria independientemente de su valor cultural. La escuela lingüística de Praga ayudó a la transición del formalismo al estructuralismo ya que conjugó las ideas de los formalistas con las de la lingüística, lo que dio pie a uno de los conceptos fundamentales del estructuralismo; la obra literaria está conformada por “estructuras funcionales’ en las cuales los significantes y

¹ Tzvetan Todorov, edit. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. p.12

los ‘significados’ se rigen por un sólo conjunto complejo de relaciones. Los signos han de ser estudiados por propio derecho y no como reflejos de una realidad externa.”²

En este sentido el principal postulado del Estructuralismo es que “la unidades individuales de cualquier sistema tienen significado sólo en virtud de sus relaciones mutuas”.³ Uno de los personajes que tuvo mayor influencia sobre el Estructuralismo fue Roman Jakobson, pues gracias a él se estudió la función poética del lenguaje, pero quién dio inicio al análisis estructuralista y por lo tanto al método del mismo fue Claude Lévi-Strauss.

La narratología surgió a partir del estructuralismo, pero enfocada al estudio del relato o texto narrativo. “Definiremos la narratología, en un primer momento, como el conjunto de estudios y propuestas teóricas que sobre el relato se han venido realizando desde los formalistas rusos, y en especial, desde el trabajo seminal de Propp[...] sobre los cuentos populares rusos.”⁴

Pimentel en esta cita nos habla de un estudio muy importante que abrió paso al surgimiento de la narratología y al estructuralismo; *Morfología del cuento* de Vladimir Propp, este estudio establece los primeros conceptos que definirán el rumbo de la teoría del relato, entre los cuales se encuentra el de *función*. Más adelante Pimentel abunda sobre el concepto de narratología: “con frecuencia la narratología se ha descrito simplemente como la ‘teoría de los textos narrativos’, o en palabras de Gerald Prince, como ‘el estudio de la forma y el funcionamiento de la narrativa’”.⁵

En otro estudio Alberto Paredes menciona que: tomando en cuenta “la totalidad del fenómeno narrativo es necesario realizar un *análisis narratológico*, es decir, estudiar la obra narrativa como un sistema comunicativo, con su código propio, que hace dialogar a los participantes.”⁶ Ello implica tanto a los distintos personajes que se encuentran en el relato y la manera en la que se relacionan, como al narrador y al lector; aunque en lo que respecta al análisis estructural del relato y al papel de los personajes y su función dentro del mismo, es

2 Terry Eagleton. *Una introducción a la teoría literaria*. p.123

3 *ibidem*. p.118.

4 Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva...* p.8

5 *ibidem*.

6 Alberto paredes. *Las voces del relato*. p.30

decir, en cuanto a la narratología tenemos que hablar necesariamente de Propp y Souriau. Aunque de ellos nos ocuparemos más tarde.

3.1 El relato

Dentro de la narratología el relato se ha definido de distintas formas y su importancia radica en que –como señala Barthes– puede ser transmitido por diversos medios, ya sea por el lenguaje oral o escrito, la imagen fija o móvil, el gesto o por la combinación de estos. Su universalidad es, precisamente, lo que atrajo a los estructuralistas, ya que se encuentra inmerso en las distintas formas de manifestación del lenguaje: desde el mito, la leyenda, la novela, el drama, hasta el cuadro pintado, la foto, el cine, las tiras cómicas, la conversación misma. El relato ha estado presente desde el inicio de la comunicación humana. Por ello en un primer momento el relato supondría el siguiente problema:

...o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos, en cuyo caso sólo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio del relator(autor) [...], o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis por mucha paciencia que requiera poder enunciarla; pues hay un abismo entre lo aleatorio más complejo y la combinatoria más simple, y nadie puede combinar(producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y reglas.⁷

Así los teóricos estructuralistas comenzaron a hacer una búsqueda de las partes constitutivas del relato, y de la forma en que éstas se combinan, es decir, buscaban una estructura general propia del relato a partir de la cual pudieran hacer el análisis de cualquier relato independientemente de su contenido, por ello toman como modelo la lingüística.

Es conveniente en estas líneas hablar en términos generales de lo que el relato es para los estructuralistas, de las partes que lo conforman y de ese modo dar paso a la concepción de personaje que hay dentro del estructuralismo.

Propp, quien fue uno de los primeros estudiosos que se dedicó al análisis del relato, observó que las partes constitutivas del relato eran:

1. Las funciones de los personajes.

⁷ Este dilema fue planteado por Claude Lévi-Strauss y Propp. Barthes Roland et al. *Análisis estructural del relato*. p.8

2. Los elementos de unión.
3. Las motivaciones.
4. Las formas de irrupción en escena de los personajes.
5. Los elementos o accesorios atributivos.⁸

Aunque él aclaró que podían ser exclusivas, no de todos los relatos, sino únicamente del cuento folklórico ruso.

Este fue el inicio de la búsqueda de lo que el relato es y cómo está constituido, años después Gérard Genette diría, a propósito del concepto de relato: “Si aceptamos, por convención, atenemos al campo de la expresión literaria, definiremos sin dificultad el relato como la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito.”⁹ No obstante Genette aclara que esta definición “positiva” aunque evidente y simple, tiene otro inconveniente y es que no señala sus fronteras ni las condiciones de su ejercicio, es decir, que simplifica tanto la idea de relato que no evidencia su “artificialidad”, ni los procesos que son necesarios para constituirlo.

Claude Bremond, por su parte, menciona que:

Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión, no hay relato sino, por ejemplo, descripción[...]. Donde no hay integración en la unidad de acción, tampoco hay relato, sino *cronología*, enunciación de una sucesión de hechos no coordinados. Donde, por último, no hay implicación de interés humano[...], no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada.¹⁰

De este modo tenemos que el relato tiene que tener *sucesión*, una *unidad de acción*, y un tema de *interés humano*, esto en cuanto al ciclo narrativo propio de un relato, Todorov retoma el concepto de Bremond y puntualiza “todos los relatos del mundo estarían constituidos, según esta concepción, por diferentes combinaciones de una decena de microrelatos de

8. cit. por Luisa Puig. *La estructura del relato y los conceptos de actante y función* p.18

9 Gérard Genette. “Fronteras del relato” en *Análisis estructural del relato*. p.199

10 Claude Bremond. “La lógica de los posibles narrativos” en *Análisis estructural del relato*. p.102

estructura estable, que corresponderían a un pequeño número de situaciones de la vida; podríamos distinguirlos con términos como ‘engaño’, ‘contrato’, ‘protección’, etc.”¹¹ Es decir, todo relato consta de lo que se conocerá como *secuencia*, las secuencias son microrrelatos que constan de tres(en ocasiones dos) elementos cuya presencia es obligatoria. Estos elementos son: situación inicial, transformación o complicación y situación final. Este es en sí el modo en que se sucede un relato. El relato puede estar constituido por un cúmulo de microrrelatos o simplemente por los elementos antes mencionados.

Con base en lo ya mencionado Gerald Prince define sencillamente al relato como “la representación de por lo menos dos acontecimientos o situaciones reales o ficcionales en una secuencia temporal”.¹² Luz Aurora Pimentel retoma la definición de Prince y la de Jonathan Culler y define al relato como “la construcción progresiva, por mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”¹³. Pimentel aclara que aunque en las fábulas los protagonistas son animales éstos no dejan de tener un referente humano, pues es, precisamente, a la humanidad a quien están dirigidos estos textos.

En síntesis como señala Helena Beristáin: “los *relatos* son textos literarios: incluyen los dramas(obras de teatro) y las narraciones (novelas, mitos, leyendas, epopeyas y cuentos): es decir, son las obras que relatan historias. El hecho de que contiene series de acciones ligadas temporal y causalmente y ejecutadas por personajes es lo que tiene en común todos los relatos.”¹⁴

Ninguna de las definiciones anteriores se contradicen, antes bien se complementan, empero en este estudio se tomará como base la de Luz Aurora Pimentel en combinación con la de Helena Beristáin ya que resulta más pertinente para este estudio, así pues Relato es “una construcción progresiva, por mediación de un narrador, de un mundo de acción secuencial e interacción de personajes, cuyo referente puede ser real o ficticio”. Es preciso señalar que debido a que ha habido múltiples discusiones sobre el género al que pertenecen

11 Tzvetan Todorov. “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*. p.165

12 Luz Aurora Pimentel. *op. cit.* p.8

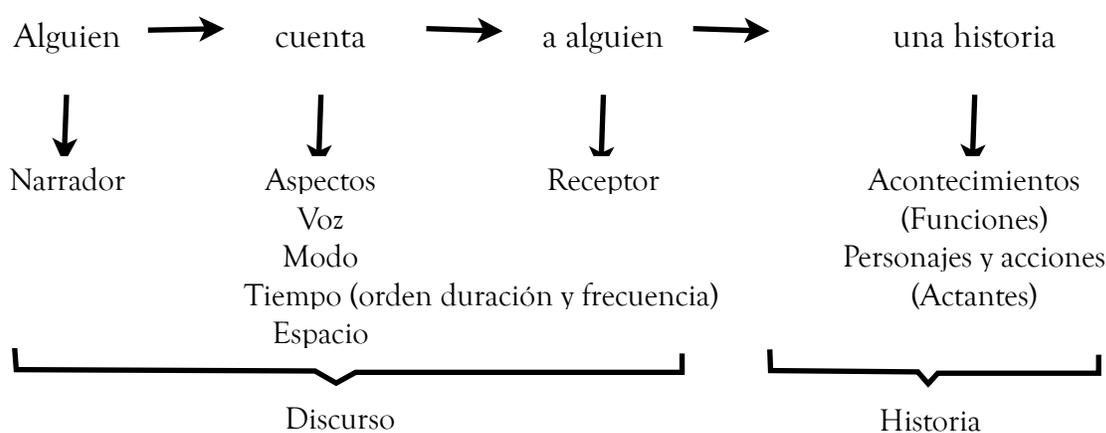
13 *ibidem.* p.10

14 Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario*.p.16

los escritos de Torri nosotros preferiremos no entrar en esa discusión y tomaremos sus textos como relatos (siempre y cuando cumplan con la estructura) esto por razones de simplicidad y porque como se ha visto el relato es una estructura universal.

3.1.1 Niveles del Relato

Con la finalidad de aclarar más cuáles son los elementos que constituyen al relato recurrimos al cuadro que Miguel Angel García Peinado presenta en *Hacia una teoría general de la novela*:¹⁵



Este cuadro sintetiza de forma simple las partes constituyentes del relato y nos permite adentrarnos en los autores que hicieron posible la concepción de este esquema. Es necesario señalar que para estudiar el relato fue necesario, al igual que en la lingüística, distinguir los distintos niveles de descripción que permiten clasificar los elementos compositivos del relato.

Ya la retórica clásica había señalado dos planos descriptivos en el discurso: la *inventio* y la *dispositio*, los formalistas rusos de igual modo sustrajeron dos conceptos que les permitirían hablar de los niveles del relato: *fábula* (lo que realmente ocurrió) y *tema* (el modo en el que el lector toma conciencia de ella). Todorov, en cambio, prefiere definirlos como: *historia* y *discurso* respectivamente.

La obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido,

¹⁵ Miguel A. García Peinado. *Hacia una teoría general de la novela*. p. 368

personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida [...] Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer. ¹⁶

En el cuadro anterior (fig.1) podemos observar ambos niveles marcados en la parte inferior .

Para abundar en ambos términos Beristáin nos dice que el análisis del relato va “del plano de la historia, es decir, del más profundo, con sus dos niveles, el de las *funciones* y el de las *acciones*, al plano (superficial) del *discurso* del que forman parte la *espacialidad*, la *temporalidad*, la *perspectiva* del relato.”¹⁷

El relato entonces puede ser descrito en dos niveles; el de la historia y el del discurso. En el de la historia encontramos dos niveles operacionales, los que ya mencionó Beristáin; el de las funciones y el de las acciones y en el discurso hay un tercero que es el de la narración, Barthes es el que hace esta distinción.

Todos estos niveles cobran sentido sólo en función de los demás, es decir, “una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código.”¹⁸

Por su parte Luz Aurora Pimentel nos dice “desde [...] el *modo de narración* el relato puede dividirse, analíticamente, en un narrador y un mundo narrado, desde la perspectiva del relato como *texto* -oral o escrito- podrían aislarse tres aspectos fundamentales de la compleja realidad narrativa: la historia, el discurso o texto narrativo, y el acto de la narración.”¹⁹ Pimentel menciona tres niveles; el de la *historia* que corresponde a los “acontecimientos inscritos en un universo espacio temporal”²⁰; a los sucesos. El *discurso* corresponde al modo en que se cuentan dichos sucesos, a la organización que se le da a la historia. Por último el *acto de la narración* en dónde convergen el narrador, el universo diegético, y el lector

16 Tzvetan Todorov. “Las categorías del relato literario”. en *Análisis estructural del relato* p.161.

17 Helena Beristáin. *op.cit.* p.21

18 Roland Barthes. “Introducción al análisis estructural de relatos” en *Análisis estructural del relato*.p.12

19 Luz Aurora Pimentel. *op.cit.* p.11

20 *ibidem*.

corresponde a la situación de enunciación. De este modo tenemos tres niveles correspondientes al relato; el mundo que se narra (historia), el modo en que se narra ese mundo (discurso) y el contexto en que es narrado por un narrador (acto de la narración). Este último pertenece a un nivel extralingüístico por ello nos evocaremos solamente a los dos primeros niveles el de la historia y el discurso, de los cuales el de mayor importancia para este estudio es el de la historia.

3.1.1.1 Historia; funciones y acciones

Como ya hemos mencionado la historia corresponde a los sucesos acontecidos en la diégesis e involucra dos niveles operacionales; el de las funciones y el de las acciones.

3.1.1.1.1 Funciones

Al inicio de este apartado se mencionó a Propp y Souriau, ambos precursores de la narratología, cuya importancia radica en la introducción de los conceptos de *función* y *acción*, a continuación se hablará brevemente del trabajo de ambos.

Como ya hemos mencionado, Propp era parte de los estudiosos que impulsaban al formalismo ruso, quien, en su afán por observar lo folklórico en los cuentos maravillosos rusos, escribió *Morfología del cuento*²¹. Como menciona Luisa Puig “para los formalistas, el proceso de creación literaria es susceptible de una descripción técnica, es decir, tomando en cuenta los elementos constantes siempre presentes en el acto de creación”²² por ello Propp buscó en el cuento los valores constantes que le permitieran hacer un estudio más objetivo: en todos los cuentos “ hay valores constantes y valores variables. Lo que cambian son los nombres de los personajes; lo que permanece constante son sus acciones, o funciones. De donde se puede concluir que el cuento atribuye frecuentemente las mismas acciones a personajes diferentes.”²³

21 Propp había propuesto un nombre más específico, sin embargo el editor propuso este nombre para atraer a más personas, no obstante Propp no habla del cuento en general sino del cuento maravilloso ruso.

22 Luisa Puig. *op.cit* p.11

23 Vladimir Propp. *Morfología del cuento*. p.30

A través del análisis del desarrollo de los cuentos maravillosos rusos, Propp observó que uno de los elementos que permanece constante dentro de estos es la función, para él la función es la parte “mínima constitutiva del cuento”²⁴ desde un punto de vista formal. “Por función entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga.”²⁵

Así, en su estudio, Propp señala un número limitado de funciones que caracterizan al cuento ruso. Por el contrario, los personajes pueden ser muy numerosos. Las funciones del cuento popular ruso son treinta y una. Éstas están regidas a su vez por un orden, es decir, no puede haber un “castigo al agresor” sin que se haya primero “cometido una fechoría”; hay una lógica de las acciones. Por lo que la sucesión de las funciones siempre es la misma, entre ellas existe una relación de causalidad. No obstante, ello no implica que todas las funciones deban estar incluidas en un mismo relato. “No todos los cuentos presentan, ni mucho menos, todas las funciones. Lo que no modifica en absoluto, por otra parte, la ley de sucesión.”²⁶

Otro elemento importante que Propp observó, éste concerniente a los personajes, es que las funciones se agrupaban en lo que él denominó “esferas de acción”, éstas son siete: la de *agresor*, *donante*, *auxiliar*, *princesa-padre*, *mandatario*, *héroe*, *falso héroe*.²⁷ Las funciones se agrupaban dependiendo del personaje que las realizara. Éstas pueden distribuirse de tres formas: a) la esfera de acción puede corresponder a un personaje; b) varias esferas de acción están ocupadas por un solo personaje; c) una única esfera de acción está compartida por varios personajes.²⁸

Etienne Souriau escribió casi a la par que Propp *Le deux mille situations dramatiques*, este estudio buscó analizar la composición dramática y señala como partes importantes: la *acción*, y las *fuerzas* que la llevan a cabo, éstas últimas corresponden al concepto de *las esferas de*

24 *ibidem*. p.32

25 *ibidem*. p.32

26 *ibidem*. p.33

27 *ibidem*. pp.105-107

28 *ibidem*.pp.107-108

acción de Propp. Souriau señala seis fuerzas y las simboliza mediante signos zodiacales y astronómicos.²⁹

1. El león o la fuerza temática
2. El sol o el representante del bien o valor deseado por el león.
3. El astro receptor, la tierra, o el obtenedor del bien deseado por el león (aquél por el cual trabaja el león).
4. Marte o el oponente.
5. La balanza, o árbitro de la situación (el atribuidor del bien).
6. La luna o el espejo de la fuerza (el ayudante).

Resumiendo, las funciones son, entonces, las unidades narrativas mínimas que conforman el relato, por ello se les denominó también *unidades de sentido*, éstas se identifican en el plano sintáctico de la lingüística con las proposiciones u oraciones simples.³⁰

Barthes define función de la siguiente forma “la función es, evidentemente, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido: es ‘lo que quiere decir’ un enunciado lo que lo constituye en unidad formal y no la forma en la que está dicho.”³¹ Aunque todo en un relato puede ser funcional, no todas las funciones son iguales; hay distintos tipos de funciones dado que hay muchas correlaciones. Así, las funciones pueden clasificarse según su grado de afectación en el relato como *motivos dinámicos* y *estáticos*, dependiendo de si cambian o no una situación dentro del relato, también pueden clasificarse desde el punto de vista de sus correlaciones en *motivos asociados* o *unidades distribucionales* porque se relacionan en un mismo nivel, y en *motivos libres* o *unidades integrativas*, pues se relacionan de nivel a nivel, es decir, paradigmáticamente.³²

Las unidades distribucionales, como las llamaron Barthes y Benveniste, corresponden propiamente a las *funciones* de Propp y Bremond; sin embargo son vistas de un modo más

²⁹ cit. pos., Norma Roman Calvo. *El modelo actancial*. p.52

³⁰ cit. pos. Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario*.

³¹ Roland Barthes. “Introducción al análisis estructural de relatos” en *Análisis estructural del relato*.p 13

³² Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario*. p.30

detallado: “Las unidades distribucionales son los ‘encadenamientos’ constituyen el ‘hilo narrativo’, ‘remiten a una operación’, es decir a un ‘acto complementario y consecuente’”. Son de naturaleza sintagmática, porque “su sanción está más allá”, es decir, adelante, en unidades subsecuentes. Estas unidades [...] se relacionan con otras (su correlato) dentro de su mismo nivel, por esa causa su relación es de carácter *distribucional*. La consecuencia es que al relacionarse constituyen el eje sintagmático del relato...”³³

Éstas a su vez se dividen en dos tipos: *nudos* y *catálisis*. En este apartado sólo hablaremos de los nudos pues las catálisis se inscriben dentro del *discurso*. Los nudos son unidades que afectan al nivel de la acción, y son los que realmente se han realizado, su supresión alteraría la sucesión temporal y causal de la historia puesto que constituyen el esqueleto del relato. “El conjunto de los motivos que rompen la inmovilidad de la situación inicial y que desencadenan la acción se llama el nudo.”³⁴ Al enlazarse dos o tres nudos se produce una *secuencia* que se desarrolla de la siguiente forma:

- Apertura de posibilidad
- Realización
- Clausura con obtención de resultado³⁵

La secuencia también es conocida como unidad narrativa, macro estructura o microrrelato. “La secuencia está constituida por la sucesión lógico-temporal”³⁶, es decir, cada secuencia implica a la que le precede y a la que le sucede, esto no pasa necesariamente con los nudos, pues como explica Bremond, en el segundo nudo de la secuencia esta realización puede ser sólo virtual y no llegar a una clausura³⁷. La secuencia narrativa reducida a su estructura mínima está compuesta por un *planteamiento*, *nudo*, y *desenlace* o, como ya mencionamos en la sección del relato, por una *situación inicial*, *transformación o complicación* y *situación final*. En el libro *Lingüística de los textos narrativos* encontramos la siguiente

33 *ibidem*.

34 Boris Tomashevski. “La elección del tema” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. p.207

35 Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario*. p.52

36 *ibidem*. p.35.

37 Claude Bremond. “La lógica de los posibles narrativos” en *Análisis estructural del relato*. pp.99-100

definición, quizás más apropiada para este estudio: la “secuencia se presenta, por una parte como una red de relaciones jerárquicas —puede descomponerse en partes (oraciones) unidas entre ellas (proposiciones) y unidas al todo que constituyen (secuencia)— y, por otra parte, como una entidad relativamente autónoma. Está dotada de organización interna propia y mantiene una relación de dependencia/ independencia con el conjunto más amplio del que forma parte: el texto.”³⁸

Las secuencias pueden ser simples y complejas, las simples constan de los elementos que ya mencionamos, y las complejas se forman a partir de secuencias simples.

3.1.1.1.2 Acciones

Las acciones están determinadas por los personajes que las realizan, esta fusión de acción-personaje, dio pie al concepto de *actante*. El término actante fue “tomado de Lucien Tesnière [...] sirve para denominar al participante (persona, animal o cosa) en un acto, tanto si lo ejecuta como si sufre pasivamente sus consecuencias, considerando cada oración como un minidrama en cuyo proceso aparecen actores y circunstancias representados por actantes (sustantivos) y circunstanciales (adverbios). Actantes y circunstanciales (sustantivos y adverbios) están subordinados a verbos.”³⁹ Esta definición funciona en una concepción sintáctica, pero en el estudio del relato es más preciso definir al actante como “una amplia clase que agrupa en una sola función los diversos papeles de un mismo tipo: héroe, adversario, etc.”⁴⁰

Los actantes son en términos generales las esferas de acción de Propp pero más sintéticos, cada actante define una clase de actores, una estructura de actantes definiría un género, en cambio una de actores constituiría un cuento. Los actantes son seis; *sujeto*, *objeto*, *destinador*, *destinatario*, *adyuvante* y *oponente*. Greimas fue quien a partir de los estudios de Propp y Souriau definió estos seis actantes, tal y como se muestra en el cuadro de Helena Beristáin.⁴¹

38 J. M. Adam y C. L. Lorda. *Lingüística de los textos narrativos*. p. 62.

39 Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. p.5

40 *ibidem*.

41 *ibidem*.p.6

Propp (Esferas de acción)	Soriau (Fuerzas)	Greimas (categoría actancial)
1. Héroe	Fuerza temática orientada	Sujeto
2. Bien amado o deseado	Representante del bien deseado, del Valor orientante	Objeto
3. Donador o Proveedor	Árbitro atribuidor del Bien	Destinador
4. Mandador	Obtenedor virtual del Bien (Aquél para quien trabaja el Héroe)	Destinatario
5. Ayudante	Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas.	Adyuvante
6. Villano o agresor	Oponente	Oponente
7. Traidor o Falso Héroe	~~~~~	~~~~~

fig. 2

A partir de estos Greimas construyó un modelo de análisis; la matriz actancial, que permite describir el universo diegético.

3.1.1.1.2.1 La Matriz Actancial

Greimas observó que los actantes; *sujeto*, *objeto*, *destinador*, *destinatario*, *adyuvante* y *oponente* están regidos por tres ejes semánticos: el del deseo, la comunicación y la lucha o poder, de tal modo que conforman tres categorías actanciales; *sujeto* → *objeto*, *destinador* → *destinatario* y el de *adyuvante* vs *oponente*, cada una definida por los predicados: desear, comunicar, poder, y por los actantes en una relación de oposición.

Entonces, el modelo actancial de Greimas se configura del siguiente modo:

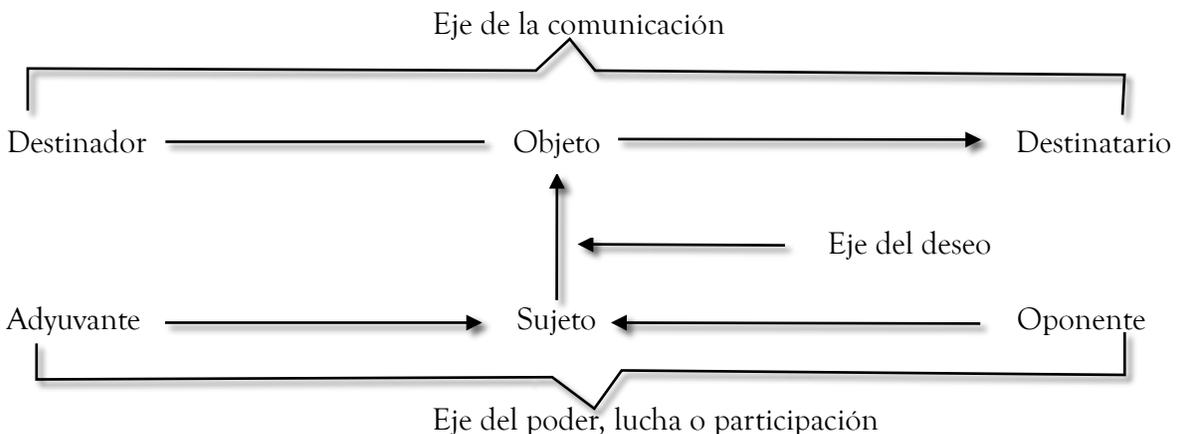


fig.3

Haciendo la correspondencia entre los actantes principales y las categorías gramaticales encontraríamos que el *Sujeto* se identifica con el sujeto de la oración, el *Objeto* sería el *Objeto directo*. El *adyuvante* y el *oponente* corresponden al complemento circunstancial gramatical. En cuanto al *destinador* y el *destinatario* ambos se homologan de acuerdo a los factores de la comunicación, planteados por Jakobson; al *emisor* y al *receptor* respectivamente. De este modo Greimas dice “podemos considerar el modelo actancial propuesto como un óptimum de descripción, reductible a una estructura archiactancial más simple, pero también extensible (dentro de unos límites que es difícil a primera vista precisar, pero que ciertamente no son considerables), debido a la posible articulación de los actantes en estructuras hipotácticas simples.”⁴²

Esto es en cuanto a los distintos tipos de relaciones que puede haber entre los personajes, y en cuanto a los niveles en que éstas se manifiestan, no obstante, es importante aclarar otra cuestión en torno a los actantes y es que, como ya se mencionó, son una “clase que agrupa en una sola función los diversos papeles de un mismo tipo” de personaje, es decir, no debemos confundir al personaje con el actante, ni mucho menos al actor con el mismo. El actante incluye al actor y al personaje, sin equivaler a ninguno de los dos. Norma Román Calvo aclara esta situación: “*Actante*: es el elemento de una estructura sintáctica que puede ser común a muchos textos. Es una entidad general, no antropomorfa y no figurativa[...] Tiene solamente una existencia teórica y lógica en el sistema de acción.”⁴³

El actante sólo existe en un nivel de estructura profunda, de abstracción, en la sintaxis del relato, el personaje existe como una estructura narrativa en la que lo que lo define son sus acciones.

3.1.1.2 Discurso; espacialidad y temporalidad

El segundo nivel del relato es el discurso Todorov lo define del siguiente modo: “palabra real dirigida por el narrador al lector”.⁴⁴ En este nivel las formas narrativas anteriores van a

42 Algirdas Julien Greimas. *Semántica estructural*. p.283

43 Norma Román Calvo. *El modelo actancial y su aplicación*. p.88

44 Tzvetan Todorov. “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*. p.177

costrar su último sentido y significación. Más allá de este nivel se encuentra el nivel extralingüístico.

El análisis de este nivel nos llevaría a “investigar los modos que adopta la exposición de la historia en el relato.”⁴⁵ En el discurso observamos dos procedimientos la *temporalidad* y la *espacialidad*. El tiempo comprende; *orden, duración y frecuencia*. Existen dos temporalidades en el relato; el tiempo real de los acontecimientos y el tiempo de la narración, el espacio se caracteriza por los aspectos y modos del relato. Los aspectos son la manera en que la historia es percibida por el narrador y los modos son los recursos que utiliza el narrador para dar a conocer el relato.

Al igual que en la *historia*, en el discurso también existen *funciones* aunque éstas no implicarán *acción*; estas son las *catálisis*, que se clasifican, como ya vimos, como *unidades distribucionales*, y los *índices* y *las informaciones* que se clasifican como *unidades integrativas* porque son de naturaleza paradigmática; su sentido sólo se comprende en un nivel arriba, que puede ser el de las *acciones*.

Las *catálisis* se encuentran entre nudo y nudo, representan acciones hipotéticas (que no se realizan o tienen la posibilidad de realizarse) se constituyen a partir de verbos que impliquen cualidad o estado.⁴⁶ Su supresión alteraría al nivel del discurso mas no al de la historia pues “aceleran, retardan, dan nuevo impulso al discurso, resumen, anticipan a veces incluso despistan: puesto que lo anotado aparece siempre como notable, las *catálisis* despiertan sin cesar la tensión semántica del discurso,[...] la función constante de las *catálisis* es[...] *fática*”.

⁴⁷Las *catálisis* afectan la temporalidad del relato, por ello, existen distintos tipos de *catálisis*:

Son por una parte, *reductivas*, cuando resumen la temporalidad de la historia dentro del discurso[...]. Por otra parte, [...] [pueden ser] *expansivas* cuando el discurso ocupa un espacio mayor que el equivalente a la temporalidad de la historia[...], este tipo de *catálisis* puede afectar:

a la *duración* en el caso de la *pausa*, que consiste en una *suspensión* de la historia como en el caso de las descripciones o en una *desaceleración* de la misma cuando se narran una gran cantidad de acciones menudas que constituyen los detalles de otras acciones.[...]

⁴⁵ Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario*. p.85

⁴⁶ *ibidem* p.31

⁴⁷ Roland Barthes. *op. cit.* p.16

Puede afectar también al *orden* como ocurre en la *analepsis* o restrospección y la *prolepsis* o anticipación.[...]

Puede afectar, en fin, a la *frecuencia*, como en el caso de l relato *repetitivo* que cuenta X número de veces lo ocurrido una sola vez.[...]

[Otras catálisis anisocrónicas son] la *escena* (identidad convencionalmente aceptada de ambas temporalidades en el momento del diálogo), el *resumen* (reducción discursiva) y la *elipsis* (supresión del discurso que se acompaña con la posibilidad de deducir la historia a partir del contexto), [pues se traducen en un desfaseamiento de temporalidades en el momento del diálogo].⁴⁸

Los *índices* son unidades semánticas pues detallan características de los personajes, del espacio y del tiempo, son las que producen la ilusión de realidad. Estos son aquellos que indican las características de los personajes dentro del relato, físicas o psicológicas, en palabras de Barthes “remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo de sospecha), a una filosofía.”⁴⁹

Las informaciones en cambio sirven para ubicar a los personajes, objetos, acciones en un tiempo y espacio determinados. En síntesis “los indicios tienen, pues, siempre significados implícitos; los informantes, por el contrario, no los tienen, al menos al nivel de la historia: son datos puros, inmediatamente significantes.”⁵⁰

3.1.2 Otros elementos que integran el relato; el personaje y el narrador.

Aunque bien podríamos ubicar al personaje y al narrador en los niveles del relato hemos decidido no integrarlos a estos, pues ambas entidades se configuran en los dos niveles; el personaje no sólo realiza acciones; no es sólo un *actante*, sino que tiene una caracterización que surge de los *índices*, lo mismo sucede con el narrador pues no sólo participa del acto enunciativo sino que también participa, cuando es personaje, de la acción del relato. Por ello hemos decidido colocarlos en una sección distinta.

48 Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario...*pp.36-37

49 Roland Barthes. *op. cit.* p.16

50 *ibidem*.

3.1.2.1 El Personaje

Como ya se ha visto desde el punto de vista estructural, el personaje es analizado a través de las categorías actanciales, salvo que cuando hablamos de personaje tenemos que hacer hincapié en las características que lo conforman pues de lo contrario podríamos confundirlo con la persona, esto es factible debido a que el personaje es una representación de ésta última, que está destinado a crear un efecto de realidad; un “efecto persona”, mas el personaje a diferencia de la persona existe sólo en un mundo ficcional, ya sea; literario, filmico, teatral, etc.

Otra característica que distingue al personaje de la persona es que ésta se encuentra en constante construcción, es decir, su dimensión es infinita, mientras que el personaje sólo existe de acuerdo al texto en el que se desarrolla. Así, “el personaje [...] es una construcción verbal destinada, generalmente, a representar a una persona. El personaje se compone de todo lo que el texto dice de él y sólo de eso. Así como una persona tiene una dimensión infinita y nunca se puede llegar a conocer del todo, al contrario un personaje [...] es la suma de lo que de él dice la novela: descripciones, acciones, discurso, relaciones con los otros elementos textuales.”⁵¹

Entonces partimos de que el personaje es *un efecto de sentido*, es construido y se encuentra sometido a las leyes del texto al que pertenece. En el DRAE encontramos que la segunda definición es la más apropiada para este estudio:

“Personaje: Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc., que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica.”⁵²

Es decir, como mencionaba al inicio de este apartado, el personaje pertenece a un mundo ficticio. Al revisar el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin descubrimos que la entrada de personaje remite a la de actor y aquí encontramos lo siguiente: “El estatuto de cada personaje depende de sus atributos y circunstancias, tales como su aspecto exterior, sus

51 Milagros Ezquerro. “La paradoja del personaje” en *El personaje novelesco*. p.14.

52 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22.ª edición. En internet <http://buscon.rae.es/drae/>. 12 de mayo de 2010.

actos gestuales y actos de habla, su entrada en escena, su hábitat y la nomenclatura que lo designa.”⁵³

Dentro del estructuralismo, el personaje –como ya hemos visto– se encuentra subordinado a la acción; a las distintas funciones, aunque de acuerdo a otras perspectivas, el personaje es el elemento sobre el cual se construye todo el relato, es decir, tanto el tiempo, el espacio, así como las distintas acciones. “La significación del personaje articula el valor de la articulación del relato, es su fundamento y su eje semántico.”⁵⁴ Para estos otros teóricos el personaje es el punto de donde surge el significado total del relato; el contexto del personaje dependerá de las características de éste, así como el tiempo.

El personaje es una imagen antropocéntrica que otorga acaso[...] el máximo de inteligibilidad a la comunicación humana que se establece a través de una narración; en un plano muy arraigado, por lo menos hasta ahora, sólo porque hay un “personaje” la narración se entiende como tal, es decir como una estructuración munida de significación: el personaje es como el puente que liga una capacidad —la del lector— con un conjunto de significaciones que, como se ha dicho ya, desbordan al personaje pues constituyen la finalidad que procura el relato entendido como signo.⁵⁵

Prada Oropeza lo sintetiza del siguiente modo:

El personaje es muchas veces el elemento narrativo mediante el cual se constituye el revestimiento final de los demás elementos discursivos literarios (espacio, tiempo, acción), caracterizándolos mediante la voz narrativa, la focalización y el punto de vista; en este último caso, el personaje adquiere además el estatuto semiótico del narrador explícito, aunque en el nivel de las relaciones de enunciación-enunciado.⁵⁶

El personaje, aún dentro de esta visión, no deja de ser un artificio y como tal consta de ciertos elementos que permiten que logre el efecto de sentido, que le permiten ser único. Tal como menciona Pimentel, uno de estos elementos es el nombre. “Punto de partida para la individualización y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el nombre. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus

53 Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. p.17

54 Noé Jitrik. *El no existente caballero*. p.17

55 *ibidem* p.27-28

56 Renato Prada Oropeza. *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario I*. p.151-152

actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones.”⁵⁷ Incluso la falta de un nombre tendría una significación importante dentro del relato, un deseo de no particularizar, de no individualizar. Del nombre depende incluso el grado de coherencia e inteligibilidad del relato, pues es a través de él que los demás elementos que se encuentran ligados a él cobran sentido. La identidad del personaje, de igual modo, está fuertemente relacionada con el nombre, el nombre está en sí mismo pleno de significado y es el punto de partida desde el cuál el personaje se desarrolla. La identidad del personaje es fundamental para distinguirlo de los demás, es decir, el personaje es lo que los otros por oposición le permiten ser, es él porque los demás personajes no son él, su función dentro del relato lo convierte en un elemento indispensable en la narración, pues brinda cohesión al relato. Pimentel es más clara en este aspecto:

El personaje, dotado de un nombre, es y actúa frente a otros personajes a los que se opone, complementa o equivale, o para decirlo parafraseando a Forster, los personajes son independientes, ejercen unos sobre otros una constante y vigilante restricción, lo cual no les permite expandirse de manera arbitraria, ni ser “autónomos”; de hecho dependen no sólo unos de otros sino del universo ficcional que les ha dado vida.⁵⁸

Pimentel menciona otro elemento que está íntimamente asociado al personaje, el entorno o espacio ficcional, si bien este elemento es en cierto grado independiente a éste. Tanto el personaje como el espacio están interrelacionados, el espacio depende de las características del personaje, de sus acciones y de su visión para configurarse coherentemente y lo mismo pasa a la inversa. “El personaje [...] necesita un escenario en dónde llevar a cabo su representación. ¿Representación de qué? De sí mismo, de lo que es él de lo que los demás le hacen ser.”⁵⁹ Luz Aurora Pimentel es más específica en este aspecto y hace hincapié en la relación tan estrecha que existe entre el personaje y su entorno. “El entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje[...] el entorno, si no pre-destina el ser y el hacer del

57 Luz Aurora Pimentel. *op.cit.* p.63

58 *ibidem.* p.68

59 Carlos Castilla del Pino. “Introducción” en *Teoría del personaje.* p.13

personaje, sí constituye una indicación sobre su destino posible.”⁶⁰ Todos estos elementos constituyen el *retrato* en donde se integran las características del personaje, su aspecto físico, intelectual, emocional, todo aquello que logra dar el efecto de realidad, que nos permite, como lectores identificarnos o no, con el personaje. Para conocer el retrato de un personaje el autor se vale de la focalización, de esto hablaremos más adelante, dicho retrato nos puede ser dado de modo directo por un narrador, por otro personaje, por el mismo personaje o por las circunstancias descritas dentro del relato.

La “imagen” física que tenemos de un personaje proviene, generalmente, de la información que nos pueda ofrecer un narrador o del discurso de otros personajes. La forma de presentación más usual es la directa, en una descripción más o menos continua, más o menos discontinua, y que tiende a un alto grado de codificación retórica. La retórica tradicional conoce esta forma descriptiva de la caracterización como “retrato”.⁶¹

Es importante señalar, además, que debido a su importancia el personaje es un punto en el que confluyen los distintos niveles de los que ya hemos hablado (véase fig.4). Por eso Noé Jitrik señala que el personaje, al encontrarse en una posición tan privilegiada, es visto “como el punto de contacto con el exterior —la mirada del lector— y con su interior —la mirada, que es escritura, del autor.”⁶² La relación personaje-lector está subordinada al paradigma de aceptación o rechazo, asimismo, en el relato moderno encontramos que la función del lector va más allá de la de ser un simple espectador, el lector también participa dentro del acto creador, por lo tanto, el lector también otorga, desde esta perspectiva, significado al personaje.

En cuanto a la relación personaje-autor debemos decir que el personaje surge de una *proyección* del escritor, y que no implica que el significado del personaje, en su totalidad, sea conocido por su creador, tampoco se puede hablar en todos los casos de una relación armoniosa entrambos, pues ésta también puede ser conflictiva. Como señala Bajtín cada reacción del personaje frente a un objeto es, en cierto sentido, dada por el autor. Es el escritor el que determina en todo momento los rasgos, y características del personaje. Es

60 Luz Aurora Pimentel. *op.cit.* p. 79

61 *ibidem.* p. 71

62 Noé Jitrik. *El no existente caballero.* p.17

decir, podemos hablar de que esa reacción pertenece asimismo al autor, mas no debemos confundir en ningún caso al autor con el personaje o con el narrador, ya que éstos existen en distintos niveles, el escritor pertenece a la realidad mientras que el personaje es sólo algo ficcional.

La construcción del personaje es para el autor como un revestimiento semántico de un concepto. Debido a la relación intrínseca que el personaje mantiene tanto con el espacio como con el tiempo del relato el autor es incapaz de crear libremente al personaje, pues depende de estos otros paradigmas. “...el personaje se construye en armonía con todos los elementos que componen la novela es solidario a la vez de los otros personajes, de la acción, del tiempo y del espacio dentro de los cuales evoluciona.”⁶³ Por ello el personaje al depender de estas variantes debe someterse a la lógica del relato. Bajtín menciona además que: “La vida del personaje es para el autor una vivencia dentro de las categorías valorativas muy diferentes a las de su propia vida y las de otras personas que viven a su lado y que participan de un modo real en el acontecer abierto, único y éticamente evaluable de la existencia, mientras que la vida de su personaje se llena de sentido en un contexto de valores absolutamente distinto.”⁶⁴ Es decir, pese a que el personaje es una proyección del autor, es también un ente completamente independiente a su creador.

Una vez señaladas las principales características del personaje, y partiendo de la idea del personaje como eje estructurador y fundamental del relato, haremos un breve repaso de la evolución del personaje, para aterrizar en una tipología del personaje.

El papel del personaje dentro de la narración ha ido transformándose a lo largo del tiempo, incluso se define a partir del género en el cuál se encuentre (si es que éste es posible de definir) ya sea novela, cuento, poesía, teatro, ensayo, etcétera. Así encontramos que dentro de la literatura griega el personaje no es otra cosa que un actor, pues al ser la literatura un arte dramático el personaje sólo es caracterizado por sus acciones, ya Aristóteles lo observa en su *Poética* en dónde el personaje no es una parte fundamental sino secundaria dentro de las fábulas, y su función está totalmente sometida a la de acción.⁶⁵ Esto se aclara si

63 Milagros Ezquerro. “La paradoja del personaje” en *El personaje novelesco*. p.16

64 Mijail Bajtín. *Estética de la creación verbal*. p.22

65 cit. pos. Roland Barthes. “Introducción al análisis estructural de los relatos ” en *Análisis estructural del relato*.

tomamos en cuenta que las obras como *Edipo Rey* son profundamente arquetípicas, es decir muestran un modelo a seguir o a no seguir, por lo tanto, lo importante no es el pensamiento del personaje sino la trascendencia de sus acciones.

Dentro del plano arquetípico, encontramos a los personajes que impregnan los siglos XVII y XVIII. “Los personajes en la gran novela burguesa de los siglos XVII y XVIII rozaban lo arquetípico, eran herederos de una retórica y servían como soportes convencionales para las intenciones narrativas del autor”⁶⁶. El personaje cobrará mayores dimensiones en el siglo XIX cuando aparece en el mapa el llamado realismo, dejará de ser únicamente el agente de una acción y cobrará una conciencia psicológica, convirtiéndose así en un individuo, un ser que pese a no hacer nada era, sentía y vivía, es ahí cuando el personaje dejó de estar subordinado a la acción, lo cual dio paso al personaje “tipo”.

Ante la obstinación de la crítica por analizar al personaje desde un enfoque psicológico, e incluso ante la confusión de personaje-persona, los formalistas se dieron a la tarea de separar estos dos últimos y de analizar al personaje, únicamente en cuanto a su función narrativa, por ello Tomashevski afirmó que el personaje sólo funcionaba como “un hilo conductor que permite orientarse en la maraña de motivos y funciona como recurso auxiliar destinado a clasificar y ordenar los motivos particulares”⁶⁷ llegó al punto de negar al personaje toda importancia narrativa “el protagonista no es prácticamente necesario para la trama, que, como sistema de motivos, puede prescindir enteramente de él y de sus rasgos característicos.”⁶⁸

Más tarde Propp, como ya hemos visto subordinará a los personajes al concepto de función, pero aclarará que sin personajes o agentes el relato no podría existir. De este modo el estructuralismo define al personaje como un participante.

El personaje psicológico derivó en una fragmentación del mismo, a una destrucción de cualquier posible creencia en su unidad personal. Con la proclamación de “la muerte de Dios” de Nietzsche, en la literatura el autor dejó de ser el dueño del personaje, y así encontramos al personaje que reniega de su condición como ente construido, de su yo

66 Manuel Vázquez Montalbán. “La deshumanización del personaje” en *El personaje novelesco*. p.69

67 Boris Tomashevski. “Temática” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*.p. 222

68 *ibidem*. p.224

íntimo. El personaje huérfano, el que no tenía creador, pronto se transformó en el personaje rebelde que buscaba mejoras sociales, de este modo, el personaje colectivo se convierte en el nuevo porta voz, el porta voz de las masas, el personaje sin nombre.

En las etapas más cercanas a nosotros del personaje, nos encontramos con que las líneas entre personaje y narrador se han desdibujado. El personaje que nosotros conocemos se encuentra limitado por su propia visión, y por la visión de los demás, de ahí que la *focalización* en la novela actual sea un punto central.⁶⁹

Esta evolución del personaje, tan ligada a su contexto histórico social, nos permite hablar de una tipología del personaje, en dónde se clasifica al personaje de acuerdo a su momento histórico; de este modo tendríamos al personaje *arquetípico*, al *tipo*, al *psicológico*, al *colectivo*, al *personaje-narrador* entre otros.

György Lúkacs en un intento por ubicar al personaje propio de la literatura realista habla en términos generalizados de una tipología del personaje; de este modo tenemos que en la tragedia griega el personaje que predomina es el *abstracto*, en el movimiento romántico encabezado entre otros por Schiller hay una necesidad de construir personajes *generalizantes* que correspondan a los ideales románticos; el superhombre. Mientras que el naturalismo utiliza como personaje al *hombre medio*, en donde predomina la decadencia del personaje sobre la situación social. El personaje dentro de la concepción realista es considerado como *tipo*. El *tipo*, contrario a lo que se puede pensar no es una abstracción generalizada, para Lúkacs es una síntesis de “lo general, lo especial, y lo individual en una unidad movida”⁷⁰. Para ser más específicos; “La figura poética sólo puede ser significativa y típica cuando el artista logra poner al descubierto los enlaces múltiples entre los rasgos individuales de sus héroes y los problemas objetivos generales de la época, cuando la figura experimenta directamente ante nuestros ojos las cuestiones más abstractas de su época como sus propias cuestiones individuales, vitales para ella.”⁷¹

69 cit. pos. Joan Oleza. *La emancipación de las criaturas: el personaje literario y la novela contemporánea*. Passim

70 György Lukács. “Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels” en *Sociología de la literatura*. p.220

71 idem. “La fisonomía intelectual de las figuras artísticas” en *Problemas del Realismo*.p 130

Nos parece importante retomar en este capítulo la tipología que hace Luis Alonso de Santos en *La escritura dramática* que si bien está enfocado al arte dramático, puede aportar claridad a la figura del personaje en general.

La clasificación que Luis Alonso de Santos hizo del personaje dramático es muy similar a la que ya hemos mencionado aunque el enfoque es distinto. En ella encontramos al personaje *arquetípico*, *tipo*, *alegórico*, *carácter*, *rol*, e *individuo*⁷².

Para Luis Alonso de Santos el personaje *arquetípico* es en el que se “tipifican aspectos y características más amplias que el tipo, excediendo el terreno de lo puramente individual. Un arquetipo encarna aspectos de carácter cultural, procede, según Jung, del inconsciente colectivo, y se configura en personaje-mito: Prometeo, Edipo, Don Juan, Fausto, etc.”⁷³

El *tipo*, a diferencia de la concepción de Lukács, es “un personaje en el que predomina unos pocos rasgos elementales, que en su origen eran estereotipados o tópicos, pero que con el tiempo han configurado una tradición literaria: el esclavo, el soldado fanfarrón o el viejo en la Comedia Plautina; Polichinela, Scaramouche o Arlequín en la Commedia d’Arte; el caballero, el gracioso o el villano en la Comedia Española, etcétera.”⁷⁴

El *alegórico*, corresponde a la figura retórica, es una “plasmación metafórica de un concepto abstracto, o de una fuerza de la naturaleza: la Violencia, la Luna, la Muerte, los siete Pecados Capitales, etc.”⁷⁵

El personaje *carácter* se encuentra definido por un elemento en particular. Éste “sólo hace aquello que debe, y que sabemos por anticipado; o lo contrario, como la otra cara de la misma moneda, lo que le define aún más por contraste con su línea principal.”⁷⁶ Es decir, este personaje carácter es fácilmente identificable por el espectador (lector) ya que actúa de acuerdo a lo que su caracterización implica; el hipócrita, el avaro, el mentiroso, el ingenuo, etc.

72 Luis Alonso de Santo . *La escritura dramática...*p.250

73 *ibidem*.

74 *ibidem*. p.252

75 *ibidem*.

76 *ibidem*.

El *rol* “se define,[...] por una serie de variables que configuran una situación o un papel social”⁷⁷. Norma Román Calvo abunda en este término; “es una entidad figurativa animada, pero que está vinculada a una situación o una conducta general y ejemplar. No posee ninguna característica individual, pero reúne en cambio varias propiedades tradicionales y típicas de un comportamiento o de una clase social.”⁷⁸

El último personaje que Luis Alonso de Santos identifica es el *individuo* que corresponde al personaje psicológico de la primera tipología y al hombre medio de Lukács. Éste está “construido de forma compleja, definido psicológicamente con arreglo a los conocimientos generales sobre el comportamiento diferencial humano que se posee en el momento de escribir la obra.”⁷⁹

Por último un personaje que nos ha faltado mencionar y que está relacionado con el personaje *arquetípico* es el personaje *simbólico*. Para hablar del personaje simbólico nos apoyaremos en Julia Kristeva.

Primero hablaremos brevemente de lo que es un símbolo⁸⁰; “El símbolo se distingue esencialmente del signo en que éste es una convención arbitraria que deja el significante y el significado ajenos uno de otro, es decir, que el símbolo presupone ‘homogeneidad del significante y del significado en el sentido de un dinamismo organizador.’”⁸¹

Julia Kristeva menciona que “en el símbolo, el objeto significado está representado a través de una relación en función de restricción por la unidad significante; mientras que el signo [...] simula no asumir esta relación que es, por lo demás, una relación debilitada que puede ser considerado, en rigor, como arbitraria”⁸².

Por su parte, Saussure dice que: “El símbolo tiene por carácter no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío: hay un rudimento de vínculo natural entre el significante y el significado.”⁸³

77 *ibidem*. p.253

78 Norma Román Calvo. *op. cit.*p.88

79 Luis Alonso de Santos. *op. cit.*p.254

80 Recordemos que este concepto se abordó ampliamente en la “Introducción” de este estudio. pp. viii-xxiv

81 Jean Chevalier. *op. cit.* p.19

82 Julia Kristeva. *El texto de la novela*.p.34-35

83 Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. p. 131

En síntesis podemos decir que un símbolo es una estructura mental propia del hombre, de carácter universal, es decir, no es una convención, en el cual la relación entre lo *simbolizante* y lo *simbolizado* es completamente motivada, y que se refiere a lo desconocido, pertenece al plano del *ser* como menciona Cassirer, y no tiene un significado unívoco, pues de lo contrario hablaríamos de un *signo*.

De igual modo el modelo simbólico dentro de la literatura fue, como menciona Kristeva: “una práctica semiótica cosmogónica: sus elementos (los símbolos) remiten a una (de las) transcendencia(s) universal(es) irrepresentable(s) e incognoscible(s); conexiones unívocas unen estas transcendencias a las unidades que las evocan; el símbolo no ‘se parece’ al objeto que simboliza: ambos espacios(simbolizado-simbolizante), separados e incomunicados.”⁸⁴

En el símbolo lo simbolizado no puede ser reducido a lo simbolizante, por ello la función del símbolo, en este sentido, es la de *restricción*, ya que no nos muestra la totalidad de lo simbolizado. Otra función que encontramos en el nivel de las unidades significantes entre sí es la *antiparadójica* pues “en su ‘lógica’ se excluyen mutuamente dos unidades oposicionales.”⁸⁵ Por lo cual dentro del símbolo no hay paradojas, los contrarios (sígnicos) conviven armónicamente en una unidad.

Es decir, un personaje *simbólico* sería, entonces, aquel que remite al lado más profundo del hombre, a su lado incognoscible, es de carácter universal, es decir, supera lo individual, busca una conexión trascendental más allá de lo puramente material; razón por la cual, en él las contradicciones se conjugan en armonía como parte de una unidad. Esta última clasificación será capital para el presente estudio, ya que como observaremos más adelante el personaje que predomina en las prosas de Torri es el personaje simbólico.

Otro modo de clasificar a los personajes, es la de Edward Morgan Forster. Forster divide al personaje en personajes planos y redondos. “A los personajes planos se los llamaba estereotipos, caricaturas. En su forma más pura se los construye en torno a una sola idea o cualidad.”⁸⁶ Los personajes redondos, en cambio son aquellos que se transforman en el transcurso del relato, “la prueba de que un personaje es redondo está en su capacidad para

84 *ibidem*. p.35

85 Julia Kristeva. *op. cit.* p.36.

86 Edward Morgan Forster. *Aspectos de la novela*. p.63

sorprender de una manera convincente.”⁸⁷ En resumen esta clasificación se basa en la dicotomía simplicidad-complejidad.

Desde el punto de vista estructuralista podemos clasificar al personaje de acuerdo a su grado participación en la historia; así tenemos al *personaje principal*, *secundario*, *incidental*, y *testigo*. En esta parte nos basaremos principalmente en Alberto Paredes y su libro *Las voces del relato*.

El personaje *principal* es aquel en quien se centra el relato, todas las acciones, que ocurren dentro de la narración, le afectan de un modo u otro, y el desarrollo del suceso depende completamente de él, pues, es quien tiene un mayor grado de participación en el relato

El *secundario* es el que participa sólo en algunas acciones y su presencia es necesaria para que la historia del protagonista sea. “El personaje secundario puede ser un antagonista, un ayudante o el objeto del deseo del protagonista”.⁸⁸

El personaje *incidental* se distingue del *secundario* en que tiene una participación mínima en el relato, sus acciones sólo afectan a la trama de forma subsidiaria.

El último personaje es el *testigo*, este personaje no interviene directamente en la acción del relato, suele ser aquél al que le refieren la historia, o el que solamente está como observador, sin efectuar ninguna acción.

La clasificación de los personajes a partir de su participación en el relato, también es importante para este trabajo debido a que en la obra de Torri predomina la utilización de un tipo de personaje principal; el antihéroe.

Estas tipologías han sido construidas, como ya se mencionó, con la idea de que el personaje es el elemento sobre el cual todos los demás constituyentes del relato tienen coherencia, cohesión y significado; de ahí que la evolución del relato en general vaya de la mano con los tipos de personajes. En estas tipologías también observamos que el personaje y el contexto histórico social en el que nacen están íntimamente ligados, y que la función del personaje depende de éste último. Sin embargo, existen distintos modos de clasificar a los personajes, como observamos en los últimos casos, en los que la tipología se da sólo con respecto a la participación o a su focalización en el relato.

⁸⁷ *ibidem*.p.64

⁸⁸ Alberto paredes. *Las voces del relato*.p 24

3.1.2.2 El Narrador

De igual modo que en el caso de los personajes, en el narrador también hay una confusión de la misma índole que es importante esclarecer; la de autor/narrador. Decimos que es de la misma índole que en el caso de los personajes porque el autor pertenece a la realidad, mientras que el narrador pertenece a la ficción igual que en el caso personaje-persona. Para ser más específicos “el autor es una persona concreta que existe o ha existido; el narrador es una figura que el autor se inventa y que representa, en la mayoría de los casos, al propio autor en el interior de la narración, sólo durante el tiempo en que éste escribe su relato, en que cuenta su historia.”⁸⁹ Beristáin señala que “El narrador es el sujeto de enunciación del discurso” que no se identifica plenamente con el autor, ni en los casos en los que se utiliza la primera persona, el narrador es, más bien, “un personaje más, [aunque] *sui generis* [pues] se mueve en un plano distinto al de los demás protagonistas, y que puede participar en alguna medida, mostrando o disfrazando su voz, o diferentes voces, dentro de su creación: el discurso narrativo.” Para ser más precisos el narrador es “el sujeto de enunciación narrativa, cuya voz cumple las funciones de describir el espacio, el desarrollo del tiempo, los personajes [...] y sus acciones”.⁹⁰

Dependiendo del nivel de participación y conocimiento del narrador se puede dividir en varios tipos.

Narrador *heterodiegético*: “el narrador es ajeno al relato que se nos cuenta,⁹¹” es un narrador que no tiene representatividad en el relato.

Narrador *extradiegético*: “el autor se expresa fuera del relato mediante, prólogos, prefacios advertencias”⁹² Este narrador se presenta en tercera persona y pueden distinguirse tres tipos de narrador, dependiendo de su grado de conocimiento del discurso, puede ser narrador *omnisciente* cuando conoce todo lo que acontece; narrador *testigo* es parte de la narración

89 Miguel García Peinado. *Hacia una teoría general de la novela*. p.164-165

90 *ibidem*. p.165

91 *ibidem*.

92 *ibidem*.

pero sólo cuenta lo que observa y no participa de la acción; narrador *equisciente* sólo narra lo que le ocurre al personaje principal, y desconoce lo que le ocurre a los demás personajes; narrador *deficiente* desconoce los pensamientos de todos los personajes y sólo narra lo que puede ser visto y oído; es un tipo de narrador utilizado en las notas periodísticas.

Narrador *diegético* o *intradiegético*: el narrador es uno más de los personajes, también puede ser llamado *homodiegético* cuando es el protagonista de su propia narración.⁹³ Así como el narrador *extradiegético* este tipo de narrador también puede dividirse en otros tipos de narradores dependiendo de su conocimiento del relato. El narrador *protagonista* que cuenta su historia en primera persona y el narrador *testigo* quien es uno más de los personajes del relato y cuenta lo que observa.

Esto es en cuanto al narrador de un modo muy general, no pretendemos con esto decir que el estudio del narrador es limitado al contrario hablar del narrador es tema suficiente para escribir un estudio entero dedicado a él, empero los rasgos que se mencionaron en este apartado nos parecieron pertinentes y concisos.

3.1.2.3 El Héroe

Para hablar del antihéroe es necesario hablar del héroe. En una primera aproximación en el *Diccionario de la Real Academia Española* encontramos las siguientes acepciones para héroe:

(Del lat. *heros*, *-ōis*, y este del gr. *ἥρωζ*).

1. m. Varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes.
2. m. Hombre que lleva a cabo una acción heroica.
3. m. Personaje principal de un poema o relato en que se representa una acción, y especialmente del épico.
4. m. Personaje de carácter elevado en la epopeya.
- m. En la mitología antigua, el nacido de un dios o una diosa y de una persona humana, por lo cual le reputaban más que hombre y menos que dios; como Hércules, Aquiles, Eneas, etc.⁹⁴

⁹³ *ibidem*.

⁹⁴ Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. 22.^a edición. En internet http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=H%E9roe 27 de mayo de 2010

De hecho todas estas acepciones muestran cómo el héroe ha ido perdiendo su estatuto sagrado, y se ha vuelto más cercano al hombre mortal. Como bien menciona Hugo Francisco Bauzá “al margen de la superioridad en tal o cual empresa, lo que el mundo antiguo más ha valorado en los héroes es *el móvil ético de su acción*, fundado éste en un principio de solidaridad y justicia social.”⁹⁵ El héroe es una entidad superior al hombre común y corriente, ésta superioridad puede ser en distintos ámbitos. Para ser un héroe se necesita cumplir con ciertas características, aunque éstas hayan ido modificándose con el paso del tiempo.

Los héroes tienen en común el hecho de ser *transgresores*, de encaminar sus acciones a traspasar el umbral de lo prohibido, de ir más allá de los límites impuestos por la sociedad; participan también de la circunstancia promisoría de estar regidos por la ilusión —por lo general de naturaleza utópica— de querer ordenar un mundo desarmónico y de lanzarse para ello [...] a una aventura [...] hacia lo ignoto.⁹⁶

Es decir, el héroe busca recomponer al mundo desarmónico y para ello emprende un viaje que le permita devolverle el orden al mundo, el héroe es *transgresor* porque realiza acciones que van más allá de los límites del hombre común. En este sentido, en la época antigua, el héroe desea transgredir su carácter mortal impuesto por los dioses, y va en busca de la *inmortalidad*. No obstante como señala Bauzá, “fracasa en este cometido porque su naturaleza, al tener los límites que le impone su condición necesariamente mortal, le impide alcanzarla; con todo estos seres excepcionales alcanzan a percibir el espejismo de un cierto tipo de inmortalidad;[...] la fama, también perecedera, por cierto”.⁹⁷ Esta búsqueda de la inmortalidad surge, sobre todo, de las primeras concepciones de héroe en donde héroe es aquel que nace de un dios y un mortal, situación que le hace desear al héroe la inmortalidad, tal como sucede con Herácles.

Uno de los aspectos que es más destacable de la figura del héroe es “*el móvil ético de su acción orientada siempre a construir un mundo mejor*.”⁹⁸ Esta es la razón por la que un héroe es

95 Hugo Francisco Bauzá. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. p.5

96 *ibidem*.

97 *ibidem*. p.6

98 *ibidem*. p.7

sacralizado dentro de la sociedad. No obstante, en la mayoría de los casos, la *transgresión*; la búsqueda de lo utópico es lo que lo lleva irremediabilmente a una muerte trágica; ésta ocurre de un modo prematuro, en dónde la vejez aún no ha hecho estragos en los ideales del héroe.

Otro aspecto que es importante resaltar de la figura del héroe es su carácter *agónico*; pues en el convergen fuerzas contrarias. “Ser héroe es estar en permanente conflicto entre dos mundos”.⁹⁹

El héroe en el campo narrativo “manifiesta una exaltación de los alcances del personaje, es el superpersonaje y en esta pretensión indica que se ha producido un trasvasamiento de la significación de la primitiva ‘función’ hacia un campo de valores.”¹⁰⁰ Su función, en cuanto personaje narrativo, se manifiesta tanto en el lector como en el autor. En el primero fungirá como un factor modelador, el héroe es un modelo idealizado a seguir, el autor, a través del héroe, manifiesta las virtudes de los modelos sociales.¹⁰¹

El personaje principal y el héroe están tan estrechamente relacionados; que inclusive la tipología del personaje parte de una evolución del héroe, aunque éste último pertenezca a un nivel menos abstracto que el personaje en general. Por ello de igual modo la transformación del héroe está ligada a la del relato. “El héroe no deja de ser un ejercicio de estilo, que nos invita a considerarle como figura retórica, acorde con una época determinada y con un sitio —¿de privilegio?— en las poéticas diversas que se han ido sucediendo en el devenir histórico de la ‘res literaria.’”¹⁰²

Así, el héroe experimenta una evolución de acuerdo al tipo de literatura a la que pertenece, y de acuerdo a su contexto histórico-social. Northorp Frye en *Anatomía de la crítica* esboza una teoría, basada en Aristóteles, en la que dependiendo del nivel de acción del héroe, se puede hablar de una clasificación del mismo a partir de los modos de la ficción:

99 *ibidem*. p.8

100 Noé Jitrik. *op. cit.*p.34

101 *cit. pos. ibidem*.

102 José María Fernández Cardo. El héroe como categoría de la trascendencia textual. p.74 En internet. <http://revistas.ucm.es/fl/11399368/articulos/THL0000110069A.PDF> 27 de mayo de 2010

1. El héroe *mítico* es “superior en *clase*, tanto a los demás hombres como al medio ambiente de otros hombres,[...] es un ser divino.”¹⁰³

2. El héroe del *romance* “es superior en *grado* a los demás hombres y al propio medio ambiente, [sus] acciones son maravillosas, pero él mismo se identifica como ser humano”.¹⁰⁴

3. El héroe del modo *mimético elevado* “es superior en grado, a los demás hombres pero no al propio medio ambiente natural, el héroe es un jefe. Tiene autoridad, pasiones y poderes de expresión mucho mayores que los nuestros, pero lo que hace está sujeto a la crítica social como al orden de la naturaleza.”¹⁰⁵ El héroe del modo *mimético bajo* “no es superior a los demás ni al propio medio ambiente, el héroe es uno de nosotros: respondemos a un sentido de su común humanidad y exigimos del poeta los mismos cánones de probabilidad que descubrimos en nuestra propia experiencia”.¹⁰⁶

4. El héroe *irónico* “es inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos de modo que nos parece estar contemplando una escena de servidumbre, frustración o absurdo.”¹⁰⁷

El héroe en la mitología griega, entonces, tiene un origen divino, busca la inmortalidad aunque, en la mayoría de los casos, no logre obtenerla, es un héroe utópico, idealizado. El héroe épico es una exageración del héroe mítico, ya que no es capaz de percibir sus debilidades ante su realidad, como respuesta a este tipo de modelo que no corresponde a la realidad social del siglo XIX “el caballero de la Edad Media se ha convertido en aventurero y la plaga de guerras y epidemias que sufre Europa no dejan lugar a una galantería fingida sino a estómagos hambrientos que encuentran ayuda entre sus congéneres.”¹⁰⁸ De forma contestaria surgió otro tipo de héroe que actuaba totalmente distinto al héroe épico, temeroso, egoísta y charlatán este héroe es clasificado propiamente, por la crítica, como antihéroe, pues sus características son irónicas, éste intenta desesperadamente lograr un

103 Northrop Frye. *Anatomía de la crítica*.p.53

104 *ibidem*. p.54

105 *ibidem*.

106 *ibidem*.

107 *ibidem*.

108 Miguel García Peinado.*op.cit.* p104

objetivo de orden bajo, aunque las circunstancias le impiden lograr inclusive este objetivo. El personaje propio de este tipo de novela es el Pícaro.

Estoico, cínico, vividor, trapisondista, cuchillero y golpeado, mal comido y bien bebido, sufridor de la adversa fortuna y buen aprovechador de todo resquicio para la holganza, el pícaro viene a ser el antihéroe, la contrafigura del santo, del conquistador, del capitán o del misionero que por esos mismos siglos de la picardía campante dieron la nota suprema en el panorama de la castellanía o de la hombría española.¹⁰⁹

En cambio el héroe en la época renacentista “es una aspiración histórica de otro contenido; se trata aquí del ‘genio’ que en su poder exalta una cualidad superior que se está descubriendo, la de la razón, más alta que la del riesgo físico y las grandes empresas guerreras.”¹¹⁰

Este tipo de personaje suscitará la aparición del héroe *burgués* propio del Siglo de las Luces, en donde lo preponderante será; la razón. Éste héroe representará la lucha del individuo contra los estereotipos impuestos por la sociedad, y su necesidad de sobresalir. “El tema prioritario será la promoción social, con sus avatares, sus éxitos y sus fracasos.”¹¹¹

El héroe *romántico*, preconiza la exaltación de una sociedad que progresa. Uno de los rasgos más importantes de este tipo de héroe es su *soledad*, es un héroe exiliado pues no es comprendido por la sociedad. El viaje que emprende se enmarca en la escritura, es un viaje de auto-conocimiento, de índole ontológico.¹¹² Abundaremos en la figura de este héroe pues es fundamental en la concepción del Antihéroe. El héroe romántico no sólo se siente excluido de la sociedad también se siente superior a ésta, de igual modo no se siente identificado con su época; es un exiliado. “Impotente ante el curso de la Historia, cuyo rumbo reprueba, al romántico sólo le queda el desdén y la autoconciencia”¹¹³ asimismo el héroe romántico “sabe que la escalera de la vida asciende y desciende con mágica simultaneidad, y que nunca es posible alcanzar la mayor altura sin llegar al punto más

109 Calos E. Mesa. *Divagaciones sobre la literatura picaresca*. p.607. En internet http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/26/TH_26_003_083_0.pdf 27 de mayo de 2010.

110 Noé Jitrik. *op. cit.* p.36

111 Miguel García Peinado. *op.cit.* p.117

112 *Apud. ibidem.* p122

113 Rafael Arfullol. *El héroe y el único; el espíritu trágico del romanticismo*. Acanalado. Barcelona; 2008. p.401

hondo.”¹¹⁴ De ahí que el héroe romántico se acerque al Antihéroe, pues todos los caminos románticos llevan a la autodestrucción, ya sea espiritual o física.

El héroe *fragmentario* surge como una necesidad de reflejar al hombre desde su interior, nace de la idea de que los hombres no tenemos un pensamiento lineal sino fragmentario. Este tipo de héroe explora sus impresiones y se esfuerza por integrarlas a su afectividad y a su experiencia del mundo real. Este personaje es héroe dentro de su individualidad.

En una última etapa aparece el héroe del *absurdo* que son aquellos que definen su heroicidad a través del suicidio, pues así afirman su no creencia en Dios y su rebelión contra Él.

Pese a que la figura del héroe ha sido estudiada a través de la evolución del relato, es preciso señalar que la utilización de los distintos tipos de héroes no está limitada a su momento histórico, pues entonces limitaríamos la actividad creadora. Claro ejemplo es la utilización de la figura del antihéroe en la modernidad.

3.1.2.4 El Antihéroe

No es el antagonista del héroe, es, de igual modo un héroe que no logra serlo, al menos desde el estereotipo de lo que un héroe debe ser. En el Diccionario de la Real Academia encontramos la siguiente definición: “Antihéroe. 1.m. En una obra de ficción, personaje que, aunque desempeña las funciones narrativas propias del héroe tradicional, difiere en su apariencia y valores.”¹¹⁵

El antihéroe denota una inversión de los valores originales del héroe. Es decir sus acciones pueden ser anti-éticas pero su objetivo heroico, o sus aspiraciones pueden ser de índole heroico, pero sus condiciones no le permiten lograr su objetivo. El antihéroe no tiene en modo alguno un origen divino, es inclusive más humano que nosotros. Nicolás Casariego nos dice: “Al antihéroe lo siento cercano porque siempre seguirá bajo el yugo del triunfo. Será un extranjero de su tiempo y se puede permitir el error. Supongo que nacerá de la

114 Rafael Arfullol. *El héroe y el único; el espíritu trágico del romanticismo*. p.407.

115 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22.^a edición. En internet http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=antih%E9roe 27 de mayo de 2010

tensión entre los valores locales y supranacionales entre la incapacidad de asimilación y el deseo de conocer y que nos hablará de lo de siempre con una voz original con la que reinventará el mundo.”¹¹⁶

El antihéroe como menciona Casariego surge en un momento de crisis, en el que los valores ideales se han perdido. “El nombre antitético, la categoría del antihéroe, campa por sus fueros[los de la desaparición del héroe ideal]y acampa entre la crítica literaria para designar a los protagonistas de la literatura en un tiempo sin esperanza, en un tiempo que ha perdido la fe en el progreso indefinido de la aventura.”¹¹⁷ Casariego denota dos tipos de antihéroes “el hombre anónimo que defiende su posición a muerte para proteger su memoria y futuro, y que sólo se mueve para acceder a lo que es capaz de asimilar , enfrentando a una sociedad despersonalizada cuya velocidad de evolución margina al individuo.”¹¹⁸ El otro tipo es “un hombre anónimo y paradójico que se lanza al vacío del futuro con una sonrisa prudente, armado de escepticismo y cuya mirada irradia una luz de esperanza de la que [se desconoce] la causa.”¹¹⁹

Dentro de la clasificación de Northrop Frye, ubicaríamos al antihéroe en el último nivel, pues es un ser que no es superior a nosotros y su construcción está basada en la ironía, ya que muestra las debilidades del héroe. “La categoría antitética del antihéroe participa del mismo carácter jerárquico, pero por la vía, en la mayor parte de los casos, de la parodia irónica, o sea allí donde la ironía es el único poder que todavía le queda a la jerarquía.”¹²⁰

En conclusión el antihéroe posee muchas de las características del héroe, no obstante, algunas no corresponden al estereotipo heroico, su origen no es divino, ni superior al de cualquier persona, muchas de sus características corresponden a un plano antiético, en ocasiones es completamente anónimo, y está, en la mayoría de los casos, condenado al fracaso, cuando no sucede así y obtiene el triunfo lo hará por medios que no serían propios de un héroe. El antihéroe refleja una época en crisis.

116 Nicolas Casariego. *Héroes y antihéroes en la literatura*.p.106

117 José María Fernández Cardo.*op.cit*.p.71

118 Nicolas Casariego. *loc.cit*.

119 *ibidem*.

120 José María Fernández Cardos.*op.cit*.p.72 En cuanto a jerarquía se refiere a su posición como personaje principal, al igual que el héroe.

Capítulo IV

En busca del Antihéroe en los relatos de Torri

Con base en los elementos anteriores se procederá a hacer el análisis de las siguientes prosas: “A Circe”, “El mal actor de sus emociones”, “De funerales”, “Xenias”, “El Raptor”, “Para aumentar la cifra de accidentes”, “La humildad premiada”, “El héroe”, “Los Unicornios” y “El vagabundo”, pues son textos que tienen una estructura de relato, y en ellos existen algunos rasgos que nos hacen pensar en la existencia de un personaje: el Antihéroe. Para ello seguiremos el siguiente método:

1. Ubicar el texto en la obra de Torri.
2. Señalar de qué trata la prosa en cuestión.
3. Señalar los nudos, catálisis, índices e informaciones.
4. Hacer un cuadro de causa-consecuencia de las acciones de los relatos.
5. Deducir la secuencia narrativa de cada relato.
6. Describir la secuencia narrativa.
7. Hacer la matriz actancial correspondiente a la secuencia narrativa.
8. Describir la matriz actancial.
9. Relacionar símbolos literarios con las categorías actanciales: destinador, objeto, destinatario, ayudante, sujeto y oponente y con el personaje principal.
10. Señalar las características del personaje principal.
11. Señalar cómo se configura el Antihéroe.
12. Explicar cómo funciona el símbolo del Antihéroe dentro del relato.

Con el cual pretendemos, no sólo señalar, en dichos relatos, la existencia del Antihéroe sino también su función simbólica. Para facilitar la lectura de este análisis se incluye el relato que se analiza.

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.¹

Esta prosa es con la que inicia el libro *Ensayos y Poemas*(1917), primer libro de Julio Torri, y será con la que principie, de igual modo su último libro: *Tres libros* (1964). Es importante señalar esto, pues aunque el propio Torri señaló en entrevista con Carmen Galindo que el orden era un tanto azaroso, no podemos dejar a un lado la necesidad de perfección que tenía nuestro autor, por ello el hecho de que sea ésta y no otra prosa la iniciadora de la obra literaria de Torri, tiene gran significado, pues es en sí la carta de presentación del estilo de Torri; sugerente, complejo y simple a la vez.

Este relato trata sobre un marinero que un día decide, pese a las advertencias de Circe, perderse en el canto de las sirenas, y para el cual, aunque no se hace amarrar al mástil como le indica Circe, las sirenas no cantan

La extensión de esta prosa es corta, está narrado en 1ª persona, se trata, pues, de un narrador intradieético-protagonista.

El tiempo en el que sucede la narración es desconocido, mas sabemos por deducción que está ubicado en un tiempo remoto, en donde se cree aún en los Dioses y existen los seres mitológicos. El espacio donde se desarrolla la acción es el mar.

Para ser más precisos en cuanto a la estructura de este texto hablaremos de la secuencia narrativa² que está conformada por los siguientes nudos³:

1. Un marinero(yo) ha seguido puntualmente los avisos de Circe.
2. El marinero no se hace amarrar al mástil cuando lo indica Circe.
3. Las sirenas no cantan para él.

1 Julio Torri. *Tres libros*. p. 9

2 Véase capítulo III. pp. 60 y 66.

3 Véase capítulo III. p.66.

La historia está narrada en retrospectiva por lo que existe una analepsis; el narrador intradiegetico-protagonista nos relata algo que ya sucedió. Por ello sabemos que el protagonista de este relato no cumplió con su objetivo; perderse con el canto de las sirenas, ya que se encuentra contando la historia a Circe.

Otros elementos que son importantes son los índices y las informaciones, ya que, estos son los que ayudan a conformar el mundo diegético. Así, observamos que los índices son los siguientes:

1. ¡Circe, diosa venerable!
2. iba resuelto a perderme
3. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. (Información de lugar acompañada de un índice)
4. (La pradera fatal) Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.
5. ¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos!
6. Mi destino es cruel.
7. Como iba resuelto a perderme.

Una vez señalados estos elementos, es necesario relacionarlos de manera causal para deducir la secuencia, tal y como se muestra en la figura de abajo:

Cuadro de relación causa-consecuencia en el relato “A Circe”

Causa	Consecuencia
Un marinero(yo) ha seguido los avisos de Circe.	El marinero no se ha perdido.
El marinero no se ha perdido.	El marinero quiere perderse al escuchar a las sirenas.
El marinero quiere perderse al escuchar a las sirenas.	El marinero no se hace amarrar al mástil como se lo indica Circe.
El marinero no se hace amarrar al mástil como se lo indica Circe.	Las sirenas no cantan para él.

Causa	Consecuencia
Las sirenas no cantan para él.	El marinero no se pierde y se lo cuenta a Circe.

fig. 1

De esta relación tenemos que la estructura de este relato está constituida en la secuencia narrativa siguiente:

S.I	Trans/Complicación	S.F
Un marinero no se ha perdido porque ha seguido puntualmente los avisos de Circe.	El marinero quiere perderse con el canto de las sirenas, no obedece a Circe; no se hace atar al mástil.	Las sirenas no cantan para él por eso no se pierde y se lo cuenta a Circe

fig. 2

En esta secuencia narrativa el sujeto fijo es un marinero puesto que es el actor principal de los nudos. La moralidad es el destino, ya que la verdadera razón por la que no cantan las sirenas es porque su destino ya está fijado por los dioses, y no puede rebelarse a él.

Como podremos observar los índices y las informaciones son de vital importancia pues ayudan a afianzar y a justificar el devenir de la acción de la secuencia. En este caso el yo lírico comienza por apostrofar a Circe, (C1) este índice nos señala las características de Circe quien es venerable, es decir, digna de respeto y devoción, esto porque según los mitos griegos, es astuta y engañosa. Lo que nos indica que es muy probable que el protagonista de esta narración no salga victorioso puesto que depende de Circe; la bruja, la hechicera. Es debido a la condición de superioridad de Circe que el yo lírico sigue puntualmente sus avisos. Mas, pese a este status de inferioridad del marinero, éste se rebela y no se hace amarrar al mástil como lo indica Circe. El índice 2 señala el carácter rebelde del narrador-protagonista y su

valentía al tomar esta decisión, misma que unida al nudo 2 conforma la complicación de la narración como se podrá observar en la fig. 2.

El siguiente índice (3) en conjunción con la información de lugar, prefiguran el desenlace de la narración y tiene que ver con la caracterización del lugar donde se encuentran las sirenas. “En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal”⁴. El adjetivo silencioso nos hace pensar en la ausencia de las sirenas e inclusive en la quietud del mar, la frase pradera fatal⁵ nos sugiere que será el lugar en el que el protagonista encuentre la muerte y/o su verdadero destino, también nos indica que es un lugar inevitable. El índice 4 abunda en la descripción de la pradera fatal, la cual no es más que un cargamento de violetas errante por las aguas, esta oración le quita fuerza al adjetivo fatal, puesto que se trata únicamente de un cargamento de flores y no sólo eso sino que además es errante, adjetivo que se opone completamente al adjetivo fatal, pues si es errante significa que no hay ninguna certidumbre en su posición y que inclusive es evitable. Lo cual va dibujando el final del relato. Estos índices e informaciones conforman una catálisis de pausa, ya que detienen el ritmo de la historia a través de la descripción.

En el índice 5 el narrador-protagonista vuelve a apostrofar a Circe “la noble diosa de los hermosos cabellos”⁶ a quien le cuenta la historia. A esta le sigue un índice (6) que habla de las características del destino del marinero, “mi destino es cruel”⁷ éste señala que su destino es implacable y riguroso y que no pudo pese a su rebeldía y valentía, enfrentarse a los designios de los dioses, este índice también anticipa el final.

El narrador cierra el relato con la unión del índice 7 y el nudo 3 en una relación de causa-consecuencia. “Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí”⁸. Con lo que se trata de señalar que si el protagonista no se hubiera rebelado quizás las sirenas habrían cantado, aunque la verdadera razón por la que no cantan es porque el destino del marinero

4 Julio Torri. *Loc. cit.*

5 Fatal: del latín fatallis, adj. fijado por el destino// Funesto, aciago.// Inevitable, que debe suceder// Muy malo, lamentable// Que trae malas consecuencias//Mortal. Ramón Pelayo-García y Gross. *Diccionario práctico: Español Moderno*. p. 235

6 Julio Torri. *Loc. cit.*

7 Cruel: adj. Aficionado a hacer sufrir// Que indica crueldad//Implacable, riguroso.// Que causa gran sufrimiento. Ramón Pelayo-García y Gross. *Diccionario práctico: Español Moderno*. p.133

8 *ibidem*.

es otro; el que los Dioses ya le han designado, y éste es cruel, en el sentido de que no puede ser transformado.

Esto lo podemos explicar con mayor claridad a través de la matriz actancial:

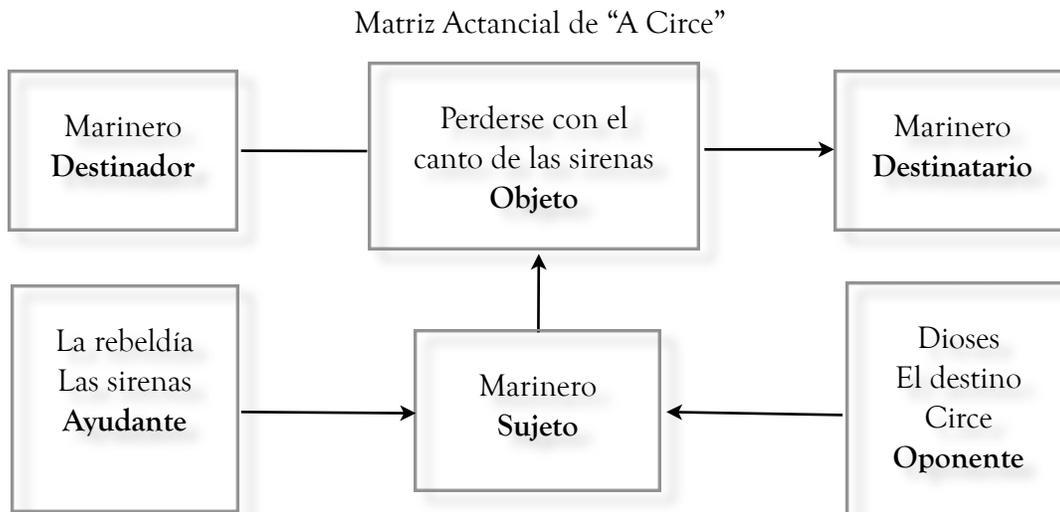


Fig.3

En la matriz actancial podemos observar con mayor claridad cuál es el objeto del deseo del protagonista: el motor de la historia; el marinero desea perderse con el canto de las sirenas. El destinador y el destinatario son al mismo tiempo el sujeto; el marinero, pues, quien lo impulsa a desear “Perderse con el canto de las sirenas” es su propia voluntad y quien se beneficiaría de esta obtención sería únicamente él mismo, lo que denota un fin puramente individualista; no hay un pueblo ni una sociedad, ni un ente ajeno a él que se beneficie de esta acción.

Por otro lado, lo que le ayuda es su rebeldía ante las imposiciones, pero ésta no es suficiente para conseguir el objeto del deseo, ya que necesita de las sirenas quienes son la fuente para que él consiga perderse. Ahora bien en el relato sólo se manifiesta la rebeldía del marinero y el canto de las sirenas no, pues no aparecen, de tal modo que el ayudante queda invalidado y sólo queda el marinero con su rebeldía y su deseo.

El opositor son el destino, Circe y los Dioses, los cuales son de por sí imposibles de superar, pues aunque se trate de evitar el destino éste es ineludible pues tarde o temprano se cumplirá –recordemos a Edipo– y el marinero por su simple condición de mortal no puede enfrentarse ni a Circe ni a cualquier otro Dios. Lo que convierte a su empresa en algo

destinado al fracaso, pues el marinero se enfrenta a fuerzas irreductibles. No tiene la ayuda de nadie para lograr vencerlas y de este modo lograr perderse en el canto de las sirenas.

Ahora bien, ¿por qué el marinero desea perderse en el canto de las sirenas, si sabemos que esto puede tener como consecuencia la muerte? ¿por qué rebelarse a su destino? ¿por qué no preferir preservar la vida como todos los hombres? para responder a estas preguntas haremos uso de los símbolos literarios⁹, en este relato se pueden observar principalmente tres símbolos: las sirenas, el viaje, y el mar. Como notaremos el símbolo de las sirenas se encuentra inmerso en el objeto del deseo del marinero y su definición nos ayudará a entender las razones que tiene el marinero para querer perderse con el canto de éstas. En el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier encontramos que el significado de las *sirenas* es el siguiente:

Sirena: *serena*, monstruos marinos, con cabeza y pecho de mujer, y el resto del cuerpo de pájaro, o bien de pez, según leyendas más tardías y de origen nórdico seducen a los navegantes por la belleza de su cara y por la melodía de sus cantos, luego los arrastran a la muerte para devorarlos. Son la imagen de la muerte, representan los peligros de la navegación marina. Son el alma de los difuntos por influencia de Egipto. Seducción mortal. Las sirenas representan las emboscadas nacidas de los deseos y las pasiones.

Simbolizan la autodestrucción del deseo, al cual la imaginación pervertida no presenta más que un sueño insensato, en lugar de un objeto real y de una acción realizable. Es preciso aferrarse como Ulises a la dura realidad del mástil, que está en el centro del navío, que es el eje vital del espíritu, para huir de las ilusiones de la pasión.¹⁰

Entonces, las sirenas no sólo significan la muerte, sino también la seducción, la belleza, la pasión, significan la muerte a través de la belleza, a través del deseo. El protagonista de este relato no desea aferrarse como Ulises(Odiseo) a la realidad, prefiere perderse en las ilusiones de la pasión, mas ese deseo no se ve cumplido. El deseo de este marinero es encontrarse con la belleza, perderse en la pasión aunque ello le cueste la vida, pero ese no es su destino, su destino es continuar con el destino trazado por los Dioses. Entonces su deseo de buscar a las sirenas; de perderse en su canto, cobra sentido, no es únicamente el intento suicida de un

⁹ Véase en la "Introducción" de este estudio. pp. iii-xviii

¹⁰ Jean Chevalier. *Diccionario de los símbolos*.pp.948-949

marinero, es la búsqueda de la trascendencia de un marinero a través de la belleza. Otro símbolo que refuerza esta idea es el viaje:

Viaje: Es la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, es la búsqueda y el descubrimiento de un centro espiritual.

El viaje expresa un profundo deseo de cambio interior, una necesidad de experiencias nuevas, más aún que de desplazamiento local. Según Jung, es testimonio de una insatisfacción que impele a la búsqueda y al descubrimiento de nuevos horizontes.

Los viajes como los de Ulises, Hércules, Menelao, Salaaad, y otros tantos son interpretados como búsqueda de orden místico y psíquico.

A través de todas las literaturas, el viaje simboliza pues una aventura y una búsqueda, se trate de un tesoro o de un simple conocimiento, concreto o espiritual. Pero semejante busca no es en el fondo más que una demanda y, por lo general, una huida de sí. “Los verdaderos viajeros son solamente quienes parten para partir”, dice Baudelaire. Siempre insatisfechos, sueñan con lo desconocido más o menos inaccesible.

Baudelaire:

Aquellos cuyos deseos tienen la
forma de las nubes.
Y que sueñan, así como un recluta
el cañón,
Con vastas voluptuosidades, cambiantes,
y cuyo nombre la mente humana nunca supo.
Pero ellos no encuentran jamás aquello de
lo que han querido huir: a sí mismos.
¡Amargo saber el que sacamos del viaje!
El mundo, monótono y pequeño, hoy,
Ayer, mañana y siempre, nos hace ver nuestra
imagen.
¡Un oasis de horror en un desierto de
aburrimiento!

En este sentido el viaje se convierte en el signo y en el símbolo de un perpetuo rechazo de sí mismo, de la distracción referida por Pascal, y habría que concluir que el único viaje válido es aquel que realiza el hombre en el interior de sí mismo.¹¹

Por lo tanto, el viaje implica en sí una búsqueda, lo que refuerza la idea anterior, el marinero busca la belleza, la pasión y la muerte a través de las sirenas. Es un deseo por lo desconocido y lo inaccesible. El melodioso canto de las sirenas no puede ser escuchado por el marinero puesto que se rebela, y con ello pierde la oportunidad de acceder a lo bello.

11 *ibidem*. pp.1065-1066

Otro rasgo importante que debemos rescatar es la necesidad de emprender el verdadero viaje, pues este marinero no tenía la intención de llegar a alguna parte, únicamente deseaba partir y no volver, por ello deseaba perderse en el canto de las sirenas. También, podemos hablar de una huida de sí mismo puesto que no quiere aceptar el destino cruel que los dioses le han trazado. La tragedia sobreviene cuando las sirenas no cantan, y el marinero tiene que continuar con el viaje, el viaje monótono y conocido, el aburrido, el que no tiene ninguna variante. Se convierte, entonces, en un falso viajero, uno que no trasciende. Y he aquí que la insatisfacción conduce al marinero a contarle lo sucedido a Circe como otro acto de rebeldía, pues no le esconde su acto transgresor.

Otro símbolo importante es el mar, pues es el escenario en el que se desarrolla el viaje y la historia.

Mar: Símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él. Lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y la muerte. Entre los místicos el mar simboliza el mundo y el corazón humano en cuanto sede de las pasiones.¹²

Nuevamente nos encontramos con la incertidumbre, el mar como símbolo de la vida intensifica la tragedia del marinero, ya que para él el mar, aunque en un inicio puede representar el lugar en que se libere del yugo de su destino, se convierte en el camino que lo llevará a éste. Por otro lado, se observa que el mar de este relato es silencioso, quieto, por lo tanto en la narración no existe una transformación, no hay un cambio de ruta. El marinero desea romper con lo cotidiano, pero no lo logra, el mar para él no sirve como medio de transformación sino como un lugar que reafirma la crueldad de su destino. El mar deja de ser la posibilidad y se vuelve una realidad formal; la realidad es que no se puede luchar contra el destino.

Todos estos símbolos, ayudan a esclarecer un tanto la importancia y el significado de este relato, pues como hemos visto no es sólo el relato de un marinero que no consigue escuchar

¹² *ibidem*. pp. 689-690

el canto de las sirenas, es la tragedia de un marinero, la tragedia de no poder cumplir con su deseo. De este modo vemos cómo se va configurando la imagen de un personaje, uno que no es un simple marinero. Esta idea se intensifica si hablamos de la intertextualidad que existe entre este relato y la rapsodia XII de la *Odisea* “El canto de las sirenas”, pues notaremos las diferencias que existen entre Odiseo y el personaje-narrador(marinero) del relato “A Circe”.

Recordemos que Odiseo después de varios años de haberse ausentado de su natal Itaca intenta regresar a esta, en su travesía conoce a la diosa Circe quien, después de haber sido vencida por la astucia de Odiseo, se enamora de éste y le ayuda a encontrar el camino de vuelta a Itaca, es así que Circe se convierte en la guía que permitirá que Odiseo regrese a su tierra.

En la rapsodia XII Circe le habla a Odiseo para advertirle sobre el peligro de la isla de las sirenas:

Primero, encontrarás a las Sirenas, quienes encantan a todos los hombres que se les aproximan, pero está perdido aquel que, imprudentemente, escuche su canto y jamás su mujer ni sus hijos volverán a verlo en su morada ni a regocijarse con su vuelta.

“Las Sirenas los hechizan con su canto armoniosos, reclinadas en una pradera al lado de un enorme montón de osamentas de hombres y de pieles en putrefacción. Navega rápidamente al otro lado y tapa las orejas de tus compañeros con cera blanda, para evitar que alguno las escuche. En cuanto a ti escúchalas si te place, pero que tus compañeros te aten en la nave ligera a lo largo del mástil, con ayuda de cuerdas, por los pies y por las manos antes de que escuches con gran delicia la voz de las Sirenas. Si suplicas, si ordenas a tus compañeros que te desaten que redoblen las ligaduras.”¹³

Odiseo sigue puntualmente las advertencias de Circe pues su objetivo consiste no sólo en regresar a salvo a Itaca, sino, también, proteger a su tripulación, para ello les pide que tapen sus oídos con cera, aquí viene un dato importante, ¿por qué sólo se le permite a Odiseo escuchar el canto de las Sirenas? y la respuesta es simple, si hablamos de jerarquías, en la cumbre de la mitología griega se encuentran los Dioses, y sobre esta Zeus, bajo estos los héroes, quienes se supone son hijos de un dios y un humano, y luego los hombres. El canto de las Sirenas, como ya vimos, es hermoso y representa la belleza; lo sublime, y por ello sólo puede ser escuchado por los dioses sin que esto les traiga consecuencias irremediables, pues

13 Homero. *La Odisea*. p.118

los dioses son inmortales. Es por ello, por la condición de héroe de Odiseo, que se le permite escuchar a las sirenas pues es semimortal. De este modo, Odiseo no cae bajo los hechizos de las sirenas continúa con su travesía y cumple con su destino, el cual favorece al pueblo de Itaca, a Penélope y a Telémaco.

En contraste tenemos al narrador-personaje(marinero) de “A Circe” quien en vez de comportarse como Odiseo, prudente e ingenioso, hace caso omiso de los avisos de Circe y decide que quiere perderse con el canto de las sirenas. Se podría decir que este es un héroe romántico¹⁴ puesto que busca, desde el principio, lograr una empresa que de por sí lo conducirá al fracaso. Su lucha en contra del destino mismo lo convierten en un héroe romántico por excelencia, así como su objetivo; la belleza, la pasión y veladamente la libertad, puesto que busca liberarse de su destino. Este deseo es de por sí imposible, pero aún así el marinero está dispuesto a dar su vida con tal de lograrlo; es valiente como Odiseo pero no consigue hacer realidad lo que desea, ya que, es imprudente, y tampoco tiene la capacidad para vencer a su destino, pues no es dios, ni semidios sino es un simple mortal. Además, en oposición a Odiseo, este personaje no tiene un nombre, es decir, no hay una individualización mediante el nombre¹⁵, este personaje puede ser cualquiera, lo que lo caracteriza son el espacio y sus acciones. El espacio; el mar, lo define como un viajero y sus acciones; no aferrarse al mástil, es decir, no aferrarse al espíritu, ni a la razón, si no querer dejarse llevar por la pasión y ser partícipe de la belleza a través del canto de las sirenas, convierten al marinero en un héroe romántico y el no querer ser héroe como Odiseo lo convierte en un Antihéroe,¹⁶ pues su objetivo no tiene el grado de importancia que tiene el de Odiseo, su fin, como ya vimos, es puramente individualista, y es bajo, puesto que perderse en la pasión, no es algo que beneficie a los demás. Asimismo, la rebeldía lo convierte en un ser marginal pues no logra acceder a lo bello, como sí lo logra Odiseo y, aún así, cumple forzosamente con su función de héroe. Es un Antihéroe porque se opone al modelo del héroe clásico -no significa que sea un villano o su antagonista- y porque el modo de lograr su objetivo no es el común; que un héroe dé su vida sin oponer resistencia no es común,

14 Véase capítulo III. p.90

15 Véase Aurora Pimentel capítulo III. p.77

16 Véase capítulo III. p.91

aunque es común que arriesgue su vida. Éste desea ser un héroe que pase desapercibido, uno que no tenga honores y fama como Odiseo. No es un héroe al estilo convencional, lo es por atreverse pese a las imposiciones, pese a que su empresa está de por sí condenada al fracaso, a ser él mismo, a desear lo indeseable y en este sentido es un héroe mucho más congruente que Odiseo.

Así tenemos que la tragedia del personaje-narrador(marinero) es no poder rebelarse a su destino porque es mortal; no poder acceder a la belleza por su imprudencia; no poder hacer el viaje verdadero, ni ser, por lo tanto un verdadero viajero, y tampoco ser su propio héroe, si no ser un héroe clásico como Odiseo.

El Antihéroe también representa un símbolo, puesto que en él convergen, se oponen y se reconcilian dos términos contrarios; algunos elementos de la heroicidad clásica y la degradación del héroe.

Como ya se mencionó el Antihéroe es propio de momentos de crisis, en este caso el antihéroe es un llamado a la individualidad, a la libertad, pues el marinero trata de ser él mismo a toda costa, aunque los Dioses y hombres esperan que cumpla con su cometido en beneficio de todos.

Es un signo universal puesto que explora al hombre y los deseos más íntimos de éste; todos en algún momento hemos querido alejarnos de las imposiciones no sólo divinas-religiosas, sino también de las sociales. En este caso el antihéroe fracasa individualmente pero triunfa socialmente, al no cumplir con los cánones de heroicidad establecidas por las multitudes y no ser el héroe de su propia historia. Así, el fracaso se ve reivindicado, pues si el marinero hubiera conseguido su cometido, quizás no habríamos entendido el valor de éste, pues es sólo, a través de la paradoja, que podemos comprender que perderse en el canto de las sirenas no significa fracasar, sino es un acto heroico, ya que, significa rebelarse en contra de lo establecido.

EL MAL ACTOR DE SUS EMOCIONES

Y LLEGÓ a la montaña donde moraba el anciano. Sus pies estaban ensangrentados de los guijarros del camino, y empañado el fulgor de sus ojos por el desaliento y el cansancio.

—Señor, siete años ha que vine a pedirte consejo. Los varones de los más remotos países alababan tu santidad y tu sabiduría. Lleno de fe escuché tus palabras: “Oye tu propio corazón, y el amor que tengas a tus hermanos no lo celes.” Y desde entonces no encubría mis pasiones a los hombres. Mi corazón fue para ellos como guija en agua clara. Mas la gracia de Dios no descendió sobre mí. Las muestras de amor que hice a mis hermanos las tuvieron por fingimiento. Y he aquí que la soledad oscureció mi camino.

El ermitaño le besó tres veces en la frente; una leve sonrisa alumbró su semblante, y dijo:

—Encubre a tus hermanos el amor que les tengas y disimula tus pasiones ante los hombres, porque eres, hijo mío, un mal actor de tus emociones.¹⁷

Este relato es el tercero que integra tanto el libro de *Ensayos y Poemas* (1917) como el de *Tres Libros* (1964). Su posición en este caso tiene una interpretación simbólica como veremos más adelante.

El relato trata de un Hombre que un día va a la montaña a pedir consejo a un Ermitaño, éste le aconseja que no cele el amor que le tiene a sus hermanos. El Hombre sigue el consejo y les muestra sus verdaderos sentimientos, empero sus hermanos no le creen y se alejan. Al verse solo el Hombre vuelve a la montaña a pedir consejo, entonces el Ermitaño le aconseja que oculte sus sentimientos pues es un mal actor de sus emociones.

Este relato se encuentra narrado en tercera persona, es decir, el narrador es extradiegético omnisciente quien nos cuenta el diálogo en forma directa entre el Hombre y el Ermitaño, en el cual el Hombre asume el rol de narrador intradieético protagonista.

La narración comienza *in media res*, el tiempo en el que se desarrolla es desconocido y el lugar es la montaña; hogar del Ermitaño. Esta narración consta de dos secuencias, ambas se realizan en distintos tiempos; una en el presente y tiene como participantes al Hombre y al Ermitaño y la otra en el pasado, en ella participan, el Hombre, los Hermanos y el Ermitaño. Ésta última se encuentra inmersa en la secuencia que se realiza en el presente por ello es complicado distinguir una de otra. En primer lugar hablaremos de la que se realiza en el

17 Julio Torri, *op.cit.* p.11

pasado porque sin ella la comprensión de la secuencia que se realiza en el presente es confusa. A continuación enumeraremos los nudos que conforman ésta secuencia:

1. El Hombre pidió consejo al Ermitaño
2. El Hombre escuchó las palabras del Ermitaño lleno de fe.
3. El Ermitaño le aconsejó escuchar a su corazón y no celar el amor que le tenía a sus hermanos.
4. El Hombre sigue el consejo del Ermitaño; muestra sus verdaderos sentimientos a sus hermanos.
5. La gracia de Dios no descende sobre el Hombre
6. Los hermanos toman por fingimiento las muestras de amor del Hombre.
7. La soledad obscureció el camino del Hombre.

En esta secuencia hay dos catálisis una reductiva “siete años ha”¹⁸ se trata de una elipsis y la siguiente de orden, la cual es una retrospección o analepsis pues el hombre recuerda por qué está solo:

...vine a pedirte consejo. Los varones de los más remotos países alababan tu santidad y tu sabiduría. Lleno de fe escuché tus palabras: ‘Oye tu propio corazón, y el amor que tengas a tus hermanos no lo celes.’ Y desde entonces no encubría mis pasiones a los hombres. Mi corazón fue para ellos como guija en agua clara. Mas la gracia de Dios no descendió sobre mí. Las muestras de amor que hice a mis hermanos las tuvieron por fingimiento. Y he aquí que la soledad obscureció mi camino.¹⁹

Los siguientes elementos importantes son los índices, el primero tiene que ver con el Ermitaño: “Los varones de los más remotos países alababan tu santidad y tu sabiduría.”²⁰ Este indica que el Ermitaño es un hombre sabio y santo por lo cual el Hombre llega a pedirle consejo de acuerdo a sus expectativas que sobre la divinidad o lo que él piensa tienen que ver con ésta.

Los siguientes índices están relacionados con el Hombre. “Lleno de fe escuché tus palabras” El Hombre había encumbrado al Ermitaño como un santo por ello creyó lo que le

18 Julio Torri. *loc. cit.*

19 *ibidem.*

20 *ibidem.*

dijo como una verdad. El siguiente índice se refiere al corazón del Hombre, lugar en el que guarda sus sentimientos más íntimos, “Mi corazón fue para ellos como guija en agua clara”, es decir, todos podían observar lo que en su corazón guardaba.

El siguiente cuadro muestra las relaciones causa-consecuencia de las acciones involucradas en esta secuencia:

Causa	Consecuencia
El Hombre va a la montaña a pedir un consejo a un Ermitaño.	El Ermitaño le aconseja que no cele el amor que siente hacia sus hermanos.
El Ermitaño sabio le aconseja que no cele el amor que siente hacia sus hermanos.	El Hombre sigue el consejo del sabio y no encubre sus pasiones.
El Hombre sigue el consejo del sabio y no encubre sus pasiones.	Sus hermanos pensaron que el hombre mentía y se alejaron.
Sus hermanos pensaron que el Hombre mentía y se alejaron.	El Hombre está solo.

fig.1

Así tenemos que la secuencia narrativa es:

S.I	Trans/Complicación	S.F
Un hombre, por recomendación de otros, va a la montaña a pedir consejo a un Ermitaño.	El Ermitaño le aconseja que no cele el amor que siente hacia sus hermanos. El hombre sigue el consejo pero sus hermanos piensan que miente y se alejan.	El hombre está solo.

fig.2

El sujeto fijo en esta secuencia también es el hombre, y la moralidad es la desconfianza en sí mismo pues la situación inicial de esta secuencia es un hombre que va a pedir consejo, ya que “Los varones de los más remotos países alababan tu santidad y tu sabiduría.” Es decir, el Hombre buscaba a un hombre santo y sabio y se dejó guiar por los comentarios de otros, por ello, llega con el Ermitaño a pedirle un consejo que le indique cómo mejorar su vida.

La transformación o complicación se desencadena cuando el Hombre escucha al Ermitaño y toma lo que le dice como verdadero, no increpa el consejo del sabio, por ello lo sigue puntualmente pero no le funciona, pues, nadie cree que actúe honestamente, por lo tanto, el Hombre se queda solo, ya que, sin la confianza de los demás no puede convivir con ellos, y esta es la situación final de la segunda secuencia.

Esta segunda secuencia es en sí la situación inicial de la primera secuencia pues es la causa por la cual el Hombre vuelve a la montaña; es su soledad la que lo impulsa, después de siete años, a volver en busca del anciano de la montaña.

Los nudos que integran la secuencia que se realiza en el presente son los siguientes:

1. El Hombre llega a la montaña.
2. El Hombre inquiere al Ermitaño.
3. El Ermitaño le contesta con tres besos en la frente, un consejo y una revelación.

A lo largo de la narración se encuentran varios índices que acompañan los nudos. El primer índice tiene que ver con la caracterización del Hombre; el protagonista del relato: “Sus pies estaban ensangrentados de los guijarros del camino, y empañado el fulgor de sus ojos por el desaliento y el cansancio”²¹ este índice señala el trabajo que le costó al hombre llegar a la cima, la perseverancia que implicó y el dolor, asimismo, que el fulgor de sus ojos esté empañado, implica cierta desilusión y desgaste por el viaje emprendido.

El segundo y el tercer índice tienen que ver con el Ermitaño el primero está en el nudo 1 “Y llegó a la montaña donde moraba el anciano.”²² Que señala que el Ermitaño es un Hombre de mucha edad y el segundo “una leve sonrisa alumbró su semblante”²³ implica la amabilidad del personaje, y, en este caso, el Ermitaño sonríe porque ha logrado su objetivo:

21 Julio Torri. *loc. cit.*

22 *ibimde.*

23 *ibidem.*

que el Hombre comprenda la verdad y de este modo le pueda hacer una revelación. Esto entraña que el Ermitaño está comprometido con su función como mediador de lo terrenal y lo divino.

El cuarto índice está en la conclusión, sirve, de igual modo, para caracterizar al Hombre y muestra la razón por la cual está solo “Encubre a tus hermanos el amor que les tengas y disimula tus pasiones ante los hombres, porque eres, hijo mío, un mal actor de tus emociones.”²⁴ El sustantivo actor denota que el Hombre no comprendió el primer consejo, que él había mostrado sus sentimientos sin tomar en cuenta que el mundo es un Teatro en el que es necesario actuar para no quedarse solo.

Otro elemento importante son las informaciones. En este caso las dos informaciones que se hallan en el relato son de lugar. La primera se encuentra inmersa en el nudo 1 “Y llegó a la montaña donde moraba el anciano.”²⁵ Esta indica el lugar donde se desarrolla la historia y la segunda indica cómo es el camino por el que transitó el hombre para llegar a la cumbre de la montaña “Sus pies estaban ensangrentados de los guijarros del camino”²⁶, es decir, en el camino había piedras; no se trata de una montaña de fácil acceso.

El cuadro causa-consecuencia muestra cómo se relacionan los nudos con los índices e informaciones y la secuencia de acciones:

Causa	Consecuencia
Un hombre está solo.	El hombre decide visitar nuevamente al Ermitaño de la montaña.
El hombre decide visitar nuevamente al Ermitaño de la montaña.	El hombre al llegar con el Ermitaño le dice que debido a un primer consejo suyo está solo y le cuenta lo que sucedió.

²⁴ *ibidem*.

²⁵ *ibidem*.

²⁶ *ibidem*.

Causa	Consecuencia
El hombre al llegar con el Ermitaño le dice que debido a un primer consejo suyo está solo y le cuenta lo que sucedió.	Le pide un consejo, nuevamente, para no estar solo.
Le pide un consejo, nuevamente, para no estar solo.	El hombre recibe un segundo consejo del Ermitaño: que oculte sus emociones porque es un mal actor de sus emociones.

Cuya secuencia narrativa es la siguiente:

S.I	Trans/Complicación	S.F
Un hombre está solo porque un día hace siete años fue a pedir consejo a un anciano sabio, lo siguió y la soledad obscureció su camino.	El hombre regresa a la montaña a pedir otro consejo y cuenta porqué está solo, duda de la sabiduría del ermitaño.	El hombre recibe un segundo consejo para que sus hermanos regresen: que oculte sus emociones porque es un mal actor de sus emociones.

Esta secuencia es la principal aunque ello no significa que pueda ser separada de la otra secuencia pues sin ésta carecería de sentido, de hecho es gracias a la segunda secuencia que el Ermitaño puede hacerle la revelación al Hombre.

El sujeto principal en esta secuencia es el hombre y la moralidad es la falsedad de la sociedad. La secuencia narrativa inicia con la soledad del hombre pues es por esta razón que el hombre vuelve a la montaña para hablar con el Ermitaño.

La complicación o la transformación se da con el viaje del Hombre a la montaña, en busca de una respuesta, y el diálogo que sostiene éste con el Ermitaño. En esta parte el hombre vuelve para inquirir al Ermitaño sobre la razón por la cual está solo, ahí se descubre que todo es consecuencia de un consejo que le dio el Ermitaño. Las frases: “los varones de los más remotos países alababan tu santidad y tu sabiduría. Lleno de fe escuché tus palabras”²⁷ denotan no sólo que el Hombre ha llegado con el Ermitaño por el consejo de los

²⁷ Julio Torri. *op. cit* p.11

varones, sino, también, cierto escepticismo pues se utiliza el verbo alabar en copretérito que aunque indica continuidad, está limitado por la ubicación temporal “siete años ha”²⁸ al inicio del diálogo, es decir, que antes se le alababa y ahora quizás ya no. El Hombre duda de la sabiduría del Ermitaño pues el primer consejo no funciona según sus expectativas; al fin terrenales. Esto es una complicación porque transforma la visión que el hombre tiene no sólo del Ermitaño, de lo que implica la sabiduría, también de la realidad, si el hombre no hubiese vuelto a inquirir al Ermitaño, éste no le habría hecho la revelación que le hace en la situación final.

La situación final invierte la concepción del Hombre pues el Ermitaño le revela la verdadera razón por la que está solo; no se trata de la sabiduría del Ermitaño sino de la actitud del Hombre y de la sociedad. El Hombre es un mal actor de sus emociones porque no ha comprendido que el mundo es un Teatro.

Integradas ambas secuencias, la secuencia general quedaría del siguiente modo:

S.I	Trans/Complicación	S.F
<p>Un hombre está solo porque un día hace siete años fue a pedir consejo a un anciano sabio, lo siguió y la soledad obscureció su camino.</p> <p>S.i Un hombre va a la montaña a pedir consejo a un anciano sabio.</p> <p>S.d. El ermitaño le aconseja que no cele el amor que siente hacia sus hermanos. reacción. Sigue el consejo y muestra sus verdaderos sentimientos.</p> <p>resolución. Sus hermanos piensan que mienten y se alejan.</p> <p>S.f. El hombre está solo.</p>	<p>El hombre regresa a la montaña a pedir otro consejo y cuenta porqué está solo, duda de la sabiduría del ermitaño.</p>	<p>El hombre recibe un segundo consejo para que sus hermanos regresen: que oculte sus emociones porque es un mal actor de sus emociones.</p>

fig.3

²⁸ *ibidem*.

En esta secuencia general podemos observar que la segunda secuencia conforma la situación inicial de la primera secuencia, ya que, en la segunda secuencia se explica porqué el Hombre va a la montaña.

De este modo, tenemos en la situación inicial: “un hombre está solo”. La transformación o complicación involucra al Hombre y al Ermitaño, pues el Hombre, ante la incomprensión de lo que le ha sucedido, regresa a inquirir al Ermitaño sobre su sabiduría, ya que, el primer consejo que le dio el Ermitaño no le funciona; no cubre sus expectativas. El Hombre esperaba que este consejo fungiera para él como una conexión con lo divino y con el conocimiento para, de este modo, lograr lo que todo hombre desea: la felicidad; mas ocurre lo contrario el Hombre no consigue la felicidad pero sí la soledad. Esto provoca que después de siete años el hombre vuelva a inquirir al Anciano y dude de su sabiduría. En la situación final, contrario a la reacción que el lector pueda inferir que tendrá el Ermitaño, éste besa tres veces en la frente al Hombre, símbolo de que ha comprendido, le aconseja que no siga más su primer consejo, lo cual es una paradoja pues para el Hombre implicaría que el Ermitaño se ha equivocado, pero la revelación que le hace al Hombre indica lo contrario. Ya que denota que todo lo que ha vivido el hombre ha sido pensado por el Ermitaño y que si el Hombre no se hubiera descubierto solo jamás habría estado capacitado para lo que el Ermitaño le iba a revelar: que él es un mal actor de sus emociones.

Una vez señalado el modo en el que se integran las secuencias en este relato, hablemos de las relaciones que existen entre los personajes mediante la matriz actancial de Greimas.

Los personajes que integran el relato son: el Hombre, el Ermitaño, los Hermanos.

Matriz Actancial de “El mal actor de sus emociones”



fig.4

Se observa que los actantes destinador, sujeto y destinatario están investidos en un solo personaje que es el Hombre, lo cual refleja, como ya hemos mencionado, un fin individualista, ya que nadie más que el Hombre se beneficia de la obtención del objeto del deseo.

En primera instancia se podría pensar que lo que desea el Hombre es únicamente no estar solo, pues vuelve a la montaña en busca del Ermitaño por esta razón, pero lo que suscita la complicación es la polisemia que existe en la frase “la gracia de Dios”. Mientras que para el Hombre la gracia de Dios implica el bienestar en sociedad, para el Ermitaño implica el bienestar en cuanto a sí mismo, por ello para el Ermitaño la soledad no es ninguna desgracia. El primer consejo que recibió el Hombre lo iba a ayudar a encontrar la gracia de Dios a través de la honestidad y el autoconocimiento, pero en la concepción del Hombre esto no implica la gracia de Dios si no hay una aceptación social, para comprender el verdadero significado de la frase “la gracia de Dios” el Hombre tiene que volver a la montaña.

El Hombre tampoco desea únicamente “la gracia de Dios” pues si supiera el verdadero significado de ésta no volvería a la montaña, por ello el objeto del deseo del Hombre es tener “la gracia de Dios” no estando solo. Lo que le ayudaría a obtener ésta son: la sociedad, la mentira, la actuación, los Hermanos, pues para no estar solo se necesita de alguien más, en este caso la sociedad y los Hermanos, pero para que estos no se alejen, el Hombre debe hacer

uso de la mentira y de la actuación, ya que, en sociedad no es permisible ser honesto y verdadero. Como se puede observar, el actante de ayudante está investido en dos elementos negativos: la mentira y la actuación, lo que implica que para obtener este objeto del deseo no se necesita tener acceso a lo divino o al conocimiento, pues estos dos implican verdad. En oposición se encuentran: la soledad, la verdad, la honestidad, el Ermitaño, de los cuales, el único que puede tener rasgos negativos es la soledad, aunque no se trata de una palabra propiamente negativa, esto sólo depende de la interpretación que le dé cada individuo, si el Hombre conociera el verdadero significado de lo que implica la divinidad preferiría la soledad a la convivencia con los hombres, pues esto último es más mundano. Esto se aclara si hacemos uso de los símbolos principales que se encuentran en este relato en este caso son: el Ermitaño, el anciano, los pies, la sangre, los ojos, el corazón, el amor, el siete, el tres, los guijarros y la montaña.

Todos estos símbolos tienen en común su relación con lo divino. El Ermitaño, y el anciano están íntimamente relacionados, pues, ambos son adjetivos que califican al hombre que habita en la montaña. En el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot el Anciano significa:

Anciano: En la Cábala, símbolo del principio oculto, como también el palacio sagrado o de plata. En la actual simbología se considera al anciano como una personificación del saber ancestral de la humanidad o inconsciente colectivo. Los ancianos del Apocalipsis son los doce profetas y los doce apóstoles. Según Jung, el anciano, especialmente cuando surge revestido de poderes especiales, resplandor o prestigio, es el símbolo de la personalidad mana, o componente espiritual que tiene lugar cuando la conciencia experimenta una carga excesiva de contenidos del inconsciente, aclarados, comprendidos y asimilados.²⁹

²⁹ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos* p.80, en el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier, en la entrada de Anciano dice:

Lo anciano, lo ancestral, lo antiguo reviste carácter sagrado cualquiera que sea el objeto o la persona así cualificados. El solo hecho de haber envejecido, sin desaparecer enteramente, evoca ya una suerte de vínculo con las fuerzas supratemporales de conservación. Que un ser haya resistido al desgaste del tiempo se siente como una prueba de solidez, de autenticidad, de verdad. Alcanza así en las profundidades misteriosas lo que está en la fuente de la existencia y de la cual participa en medida privilegiada. p. 94

Es decir, Torri introduce al segundo personaje con una connotación mística, el anciano que mora en la montaña es la representación simbólica del saber ancestral que en conjunto con el significado del Ermitaño:

Ermitaño o Eremita: [...]novenno arcano mayor del Tarot. Este viejo sabio, un poco encorvado, se apoya en un bastón que simboliza su largo peregrinaje y a la vez su arma contra la injusticia o el error que encuentra. Un largo manto azul, de dobladillo amarillo, con capuchón rojo terminado en una bellota amarilla recubre su vestido rojo que tiene una gran mancha blanca. En la mano derecha, con una anilla blanca, sostiene a la altura de su rostro un farol de seis caras, de la que sólo tres son visibles: dos amarillas y una roja. Este farol, a buen seguro, hace pensar en el Diógenes buscando en pleno mediodía a un hombre por las calles de Atenas y encontrando sólo locos. Pero también simboliza como la lámpara de Hermes Trismegisto, la luz velada de la sabiduría, la que el Eremita cubre con su manto azul de iniciado. La iluminación debe permanecer en lo interior y es inútil cegar o deslumbra a aquel a quien no está destinada. La vía del Sabio es la de la prudencia y el Eremita "maestro secreto, trabaja en lo invisible, para condicionar el porvenir de gestación". Apartado del mundo y de sus pasiones, es el filósofo hermético por excelencia y la forma ortográfica de su nombre, con una H, que aparece en el Tarot de Marsella, subraya de manera indiscutible sus vínculos simbólicos con Hermes, maestro todopoderoso de los puros iniciados.³⁰

De este modo el Ermitaño es una figura que simboliza tanto el saber ancestral como la vía para acceder al saber oculto, como el Maestro que indicará el verdadero camino a la sabiduría, por lo tanto, será un iniciador para los que logren llegar a la cima de la montaña. El Ermitaño es el mediador de lo divino y lo terrenal, pues es poseedor del saber milenario de los hombres, y por este medio es un iniciador en el saber divino. Esta idea se ve reforzada por el símbolo numérico: siete que tanto en la tradición judeo-cristiana como en otras es símbolo de perfección.

Siete: siete días de la semana, a los siete planetas, a los siete grados de la perfección, a las siete esferas o niveles celestes, a los siete pétalos de la rosa, siete ramas del árbol cósmico y sacrificial del chamanismo. Ciclo completo, perfección dinámica. Culto a Apolo el séptimo día de cada mes.

Simboliza la totalidad del espacio y del tiempo. Asociando el número cuatro, que simboliza la tierra con sus cuatro puntos cardinales y el número tres que simboliza el cielo; el siete representa la totalidad del universo en movimiento.

³⁰ Jean Chevalier. *Diccionario de los símbolos*. p.452

El septenario resume también la totalidad de la vida moral, adicionando a las tres virtudes teologales: fe, esperanza y caridad las cuatro virtudes cardinales: prudencia, templanza, justicia y fortaleza.

Siete es el número, según se ha señalado en primer lugar, del acabamiento cíclico y de su renovación. El número siete es casi universalmente el símbolo de la totalidad, pero de una totalidad en movimiento o de un dinamismo total. Siete es la clave del Apocalipsis. El número siete es frecuentemente empleado en la Biblia. Por ejemplo: candelabro de siete brazos, siete espíritus reposando sobre la vara de Jesé. Siete implica, sin embargo una ansiedad por el hecho de que indica el paso de lo conocido a lo desconocido. Caracteriza siempre la perfección o la divinidad. Siete también es la cifra de Satán que se esfuerza en copiar a Dios.³¹

La utilización del siete como el periodo entre el cual se desarrolla la primera y la segunda secuencia implica la culminación de un ciclo, el paso de lo conocido a lo desconocido, tras el cual el aprendiz: el Hombre, puede recibir la sabiduría. Esto nos hace pensar que todo era parte del plan del Ermitaño para introducir al Hombre en el verdadero conocimiento, para iniciarlo pues, aunque el Hombre pudo no volver después de este período, volvió buscando respuestas, ya que, le resultaba incomprendible que el consejo de un hombre santo y sabio como el Ermitaño no funcionara como él esperaba y es que, como ya mencionamos, los deseos del Hombre y del Ermitaño son opuestos. Mientras el primero se ocupa de lo mundano, el segundo se ocupa de lo divino. Por ello el Ermitaño, no podía decirle al Hombre la primera vez que lo visitó que era un mal actor de sus emociones, porque no habría comprendido a qué se refería, se necesitaba de un periodo de siete años y de un primer consejo “Oye tu propio corazón, y el amor que tengas a tus hermanos no lo celes.”³² para mostrarle la verdadera cara de la sociedad, pues si el Hombre no hubiese sido rechazado por sus hermanos al ser honesto, no habría comprendido que la sociedad es un Teatro, que para convivir y tener la gracia de Dios entre los hombres era necesario traicionarse a sí mismo y actuar como lo hacen los demás, tampoco habría entendido que la gracia divina sólo sería posible de alcanzar mediante su disposición a la solitud y el rechazo de la sociedad. Por ello el período de siete años implica un transcurso de lo terrenal a lo divino.

La siguiente cifra simbólica es el número tres, éste está presente dos veces en el texto, una directamente y la otra indirectamente, cuando nos referimos a indirectamente queremos

³¹ *ibidem*. 941-942.

³² Julio Torri. Loc.cit

decir que no se menciona dentro del texto, esta repetición del número tres tiene que ver más con la posición del relato; no debe ser considerado azaroso que un texto que tiene reminiscencias bíblicas esté en la posición número tres de la totalidad de la obra de Torri. El tres en el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier significa:

Tres: número fundamental. Expresa una orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre. Sintetizada la trinidad del ser vivo que resulta de la conjunción del 1 y del 2, y es producto de la unión del Cielo y la Tierra. Es el acabamiento de la manifestación: el Hombre hijo del Cielo y la Tierra, completa la gran triada. Es por otra parte, para los cristianos, el acabamiento de la unidad divina. Dios es uno en tres personas.

En el dominio ético la cifra tres cobra igualmente una importancia particular; las cosas que destruyen la fe del hombre son tres: la mentira, la impudicia, y el sarcasmo. Las que llevan al infierno son también tres: la calumnia, la falta de sensibilidad y el odio.

Tres cosas, por el contrario, guían al hombre hacia la fe: el pudor, la atenta cortesía y el miedo al día del juicio final.³³

Esta interpretación está íntimamente ligada a la tradición judeo-cristiana, y nos ha parecido apropiada debido a que es la más cercana a nuestro autor y a su contexto. El número tres, entonces, significa la trinidad del espíritu; el hombre es padre, hijo y espíritu. Cuando el Ermitaño besa tres veces la frente del Hombre se funden en él no sólo lo terrenal, también lo divino. Es interesante señalar que en una interpretación más general podemos decir que “la gracia de Dio” representa al Espíritu, el Ermitaño al Padre y el Hombre al Hijo, se funden así el Cielo y la Tierra a través del Ermitaño.

Ahora bien, extrapolando este significado al porqué este relato ocupa la posición tres dentro de la obra de Torri, podemos decir que en este relato en particular se funden elementos profanos con divinos; el Cielo y la Tierra, representa así la Trinidad del hombre; la unión de lo terrenal a través del conocimiento con lo sagrado. Otro elemento que refuerza esta idea son los símbolos que tienen que ver con el Hombre. En las líneas “Sus pies estaban ensangrentados de los guijarros del camino, y empañado el fulgor de sus ojos por el desaliento y el cansancio.” En las cuales, hay índices que muestran la condición del Hombre, se encuentran cuatro elementos simbólicos, tres de los cuales tienen que ver con el Hombre y

³³ Jean Chevalier. Op. cit. pp.1016-1017

uno con el lugar en el que se realiza la acción; los tres que tienen que ver con el Hombre son: los pies, la sangre y los ojos y el que tiene que ver con el lugar son los guijarros.

Pie-Pierna: Órgano del andar, la pierna es un símbolo del vínculo social. Permite las relaciones, favorece los contactos, suprime las distancias: reviste pues una importancia de orden social.[...]. El pie, que es la prolongación de la pierna tiene un simbolismo complementario: la primera crea los lazos sociales, el segundo es el maestro y la llave. ³⁴

En este relato los pies –conexión con lo terrenal– están ensangrentados; lastimados, y de acuerdo al simbolismo del pie significa que se ha roto o fracturado el vínculo social, además del evidente significado de sacrificio, éste último sentido se ve complementado si observamos el simbolismo de la sangre.

Sangre: La sangre simboliza todos los valores solidarios del fuego, del calor y de la vida, que se emparentan con el sol. A estos valores se les asocia todo lo que es bello, noble, generoso y elevado. Participa también de la simbólica del rojo.

1. La sangre se considera universalmente como el vehículo de la vida. La sangre es la vida, se dice a la manera bíblica. A veces se toma incluso como el principio de la generación.[...]

La sangre corresponde también al calor vital y corporal, opuesto a la luz, que corresponde al aliento y al espíritu. En la misma perspectiva, la sangre, principio corporal, es el vehículo de las pasiones. ³⁵

Ya que la sangre simboliza la vida, y la vida es lo más valioso que posee el hombre, pues implica belleza, nobleza, generosidad y todo lo elevado, es el mejor elemento para ofrecer a los Dioses o a Dios, es decir, mediante el ascenso del Hombre se ofrece un sacrificio; su sangre y su vínculo social para poder tener acceso a lo Sagrado. El último elemento que complementa esta idea son los guijarros que son piedras modeladas circularmente por los elementos naturales; agua, tierra y aire, razón por la cual implican a la divinidad, y son un elemento utilizado para construir templos y altares, ya que como señala el Exodo 20:

Altar de tierra harás para mí, y sacrificarás sobre él tus holocaustos y tus pacíficos, tus ovejas y tus vacas: en cualquier lugar donde yo hiciere que esté la memoria de mi nombre, vendré a ti y te bendeciré.

³⁴ Jean Chevalier. Op. cit. p. 834

³⁵ *ibidem*. pp. 909-910

Y si me hicieras altar de piedras, no las labres de cantería; porque si alzares tu pico sobre él, tú lo profanarás.

Y no subirás por gradas a mi altar porque tu desnudez no sea junto a él descubierta.³⁶

Con estos elementos podemos decir que el Hombre realiza un ritual y cumple con un sacrificio en la ascensión a la montaña, pues los guijarros representan el altar de Dios. Ahora bien, el otro elemento: los ojos, representa, al contrario de los pies, la conexión con lo espiritual. “**Ojos:** El ojo, órgano de la percepción sensible, es naturalmente y casi universalmente símbolo de la percepción intelectual...”³⁷

La intelección es simbolizada por los ojos que en este relato están empañados, lo que muestra que la percepción del Hombre está deformada, pues no ve con claridad, y es precisamente a través del Ermitaño que aclarará su percepción sobre la vida.

Otros elementos simbólicos que involucran al Hombre son el corazón y el amor. Estos se mencionan en el primer consejo que el Ermitaño le da al Hombre. ‘Oye tu propio corazón, y el amor que tengas a tus hermanos no lo celes’.³⁸

El simbolismo del corazón según el *Diccionario de símbolos* de Chevalier es el siguiente:

Corazón: El corazón, órgano central del individuo, corresponde de manera muy general a la noción de centro. Si Occidente hace de él la sede de los sentimientos, todas las culturas tradicionales localizan ahí por el contrario la inteligencia y la intuición: ocurre quizás que el centro de la personalidad se ha desplazado, de la intelectualidad a la afectividad.[...]

El corazón es efectivamente el centro vital del ser humano, en cuanto asegura la circulación de la sangre. Por esta razón se ha formado como símbolo –y no por supuesto como sede afectiva– de las funciones intelectuales.

[...] En el vocabulario del cristiano, se dice que el corazón contiene el Reino de Dios, es que este centro de la individualidad, hacia el cual retorna la persona en su andadura espiritual, representa el estado primordial, y por tanto, el *lugar* de la actividad divina. [...] Si la iglesia cruciforme se identifica con el cuerpo de Cristo, el emplazamiento del corazón está ocupado por el altar. El Santo de los Santos se dice que es el corazón del Templo de Jerusalén, corazón de Sión, que es, como todo centro espiritual, un corazón del mundo.

En la tradición bíblica, el corazón simboliza el hombre interior, su vida afectiva, la sede de la inteligencia y la sabiduría. El corazón es al hombre interior lo que el cuerpo es al hombre exterior. Es en el corazón donde se encuentra el principio del mal; el hombre se arriesga

36 Santa Biblia. “Éxodo 20” (24,25 y 26)

37 Jean Chevalier, *op.cit.* pp. 770-771

38 Julio Torri, *op. cit.* p.11

siempre a seguir su corazón malvado: *sherirut léb*. La perversión del corazón proviene de la carne y de la sangre. El corazón está asociado al espíritu.³⁹

El consejo que le da el Ermitaño al Hombre, tiene que ver, entonces, con la iniciación de este último en los misterios de lo divino, ‘oye tu propio corazón’ le dice, pues a través de él escuchará a Dios, al verdadero ser que es, pues en él se encuentran sus verdaderas facultades intelectuales que distan mucho de la intelección racional y que tienen que ver con el conocimiento universal, pues el corazón involucra no sólo al mundo emocional, o racional sino a ambos y al mundo sagrado. Nuevamente tenemos la presencia del mundo terrenal y del sagrado fundidos en la trinidad.

El amor es otro símbolo que implica la unión de los contrarios, el amor es el concepto en el cuál se trascienden las diferencias, amar al prójimo implica amar virtudes y defectos pues ambos son los que conforman al ser.

Amor. El amor pertenece a la simbólica general de la unión de los opuestos, *coincidentia contrariorum*. Es la pulsión fundamental del ser, la libido que empuja toda existencia a realizarse en la acción. Es él quien actualiza las virtualidades del ser. Pero este paso al acto sólo se produce por el contacto con el otro, por una serie de intercambios materiales, sensibles, espirituales, que son otros tantos choques. El amor tiende a superar esos antagonismos, a asimilar fuerzas diferentes, a integrarlas en una misma unidad. En este sentido está simbolizado por la cruz, síntesis de las corrientes verticales y las corrientes horizontales. [...] El amor es el alma del símbolo, porque éste es la reunión de dos partes separadas del conocimiento y del ser. El error capital del amor es que una parte se tome por el todo.⁴⁰

El amor, dentro del consejo del Ermitaño debe ser mostrado, ya que, el amor es el medio por el cual se funden, nuevamente, lo terrenal y lo sagrado, es el sentimiento en el que el hombre participa de lo divino, del conocimiento. Con todo éste es rechazado por los hermanos del Hombre, lo que implica que éstos no participan de la esfera sagrada.

El último símbolo tiene que ver con el lugar en el que se desarrolla el relato y une todos los significados anteriores con el concepto de lo divino: la montaña. “**Montaña:** Trascendencia, manifestación. Es así el encuentro del cielo y la tierra, la morada de los dioses

³⁹ Jean Chevalier, *op.cit.* pp. 341-342.

⁴⁰ *ibidem.* p 91-92

y el término de la ascensión humana, ya que implica altura y centro. Representa el progreso hacia el conocimiento.”⁴¹

El símbolo de la montaña refuerza la idea de trascendencia puesto que en este lugar convergen el cielo y la tierra; idea que también simboliza el número tres.

Así, el Hombre asciende hacia el conocimiento, tanto divino como humano. La montaña es el lugar en el que habita el Ermitaño, ser que permite la comunicación entre lo sagrado y lo terrenal y que le muestra el camino al Hombre para acceder al conocimiento ancestral y divino, el ascenso es el lugar donde se realiza el sacrificio del Hombre para trascender. Por ello, la montaña es el lugar en donde confluyen los símbolos que se han expuesto.

Ahora bien en el relato, la paradoja resulta cuando el Ermitaño hace la revelación, pues que el Hombre sea un mal actor de sus emociones implica que lo que se necesita para convivir con los demás es actuar, ser deshonesto, no escuchar al corazón, a lo divino, pues se utiliza la palabra “actor” misma que involucra que la vida social es un Teatro. Entonces, la verdadera “gracia de Dios” sí ha caído sobre el Hombre, ésta se manifiesta a través de la soledad y del corazón, símbolo también de la individualidad, aunque, el Hombre no se ha dado cuenta porque en el mundo terrenal la “gracia de Dios” implica la compañía y aceptación de los otros, y para lograr esto es necesario fingir. Así, la soledad se convierte en la “gracia de Dios” otro elemento que apuntala esta idea es que el hombre “santo y sabio” es el Ermitaño, ser que se aleja de la sociedad para encontrar al verdadero de yo y, a través de éste, la voz divina.

En cuanto a la presencia del Antihéroe en este relato, debemos decir que si bien, no existe su configuración total en un solo personaje; el Hombre por ejemplo, sí la hay en la fusión de dos con la divinidad, es decir, el número tres nos indica que en un nivel simbólico se funden “la gracia de Dios”, el Ermitaño y el Hombre y que es en este nivel, donde toma forma el Antihéroe, pues podemos observar rasgos de éste en los tres elementos mencionados.

En el Hombre el fracaso y el medio por el que pretende lograr sus objetivos lo convierten en una parte del Antihéroe. Fracasa porque no obtiene lo que tenía previsto en sus expectativas: “la gracia de Dios a través de la aceptación social”, aunque ésta era una tarea de

41 *ibidem*. p.722

antemano perdida, ya que, como hemos visto la “gracia de Dios” se da a través de la aceptación individual, según el relato. Ahora bien, el Hombre llega a la montaña con una percepción distorsionada pues piensa que lo sagrado y la sociedad tienen una relación estrecha, por ello recurre al Ermitaño, éste sí conectado con la divinidad, el hombre se autoengaña pensando que su objeto del deseo es la “gracia de Dios” y el conocimiento, cuando, en realidad; su objetivo es no estar solo, lo que convierten a su hazaña en una búsqueda terrenal y no divina. Ahora bien, su objetivo y su falta de convicción lo convierten en un hombre común, y en cierto sentido en un Héroe clásico, ya que éste sí busca la aceptación social y sigue las instrucciones o los mandatos de los seres que son superiores a él, no va en contra de su destino. De igual modo, el Hombre se deja influir por la opinión de los varones primero y después del Ermitaño, por ello no podemos decir que el Hombre sea la configuración total del Antihéroe. Es un Antihéroe en cuanto a lo sagrado.

En el Ermitaño, en cambio, sí hay convicción y certidumbre, los rasgos que en él se observan del Antihéroe son precisamente esta convicción; pues decide alejarse de las leyes e imposiciones del hombre para acceder a lo divino, pues él se convierte en el puente entre lo sagrado y lo humano. También se observa en los medios que utiliza para iniciar a los hombres en el misterio de lo sagrado, ya que los aparta de la sociedad, y revela los errores de ésta, aunque tampoco ayuda a su mejoramiento, ni siquiera al del Hombre pues no lo impulsa para que tenga un cambio verdadero, simplemente le muestra la tragedia del mundo, y es que su base es la deshonestidad pues se trata de un Teatro, en el cual, para convivir y tener buenas relaciones sociales hay que ser un buen actor. Este personaje es un Antihéroe en cuanto a la sociedad pues no busca el beneficio de ésta, pero no lo es en el sentido divino pues se mantiene acorde a lo que éste implica.

Finalmente tenemos la “gracia de Dios”, que no es la que todos esperamos; el amor y la convivencia, en este relato es la soledad unida al amor, pues es mediante ésta que es posible ser uno mismo -rasgo elemental del Antihéroe- mientras que la sociedad sirve para vivir en la falsedad.

Así tenemos que el Antihéroe toma forma en los tres niveles, ya que contradice los ideales del Héroe clásico, pues ensalza la soledad como medio para obtener la “gracia de Dios”, y se configura en contra de la sociedad en los dos últimos niveles (Ermitaño, gracia de Dios),

mientras, que en el primero (Hombre) muestra las debilidades de éste y el fracaso en la empresa que se ha empeñado en seguir por su percepción distorsionada.

Como se podrá observar la utilización de elementos divinos –judeo-cristianos– es irónica, ya que, sirven para emitir un mensaje blasfemo: el amor a la sociedad no está ligado con Dios sino únicamente con lo mundano, por el contrario la individualidad es el camino para obtener la gracia divina. En este relato el símbolo del Antihéroe sirve para mostrar las debilidades y los defectos de la sociedad.

DE FUNERALES

HOY asistí al entierro de un amigo mío. Me divertí poco, pues el panegirista estuvo muy torpe. Hasta parecía emocionado. Es inquietante el rumbo que lleva la oratoria fúnebre. En nuestros días se adereza un panegírico con lugares comunes sobre la muerte y ¡cosa increíble y absurda! con alabanzas para el difunto. El orador es casi siempre el mejor amigo del muerto, es decir, un sujeto compungido y tembloroso que nos mueve a risa con sus expresiones sinceras y sus afectos incomprensibles. Lo menos importante en un funeral es el pobre hombre que va en el ataúd. Y mientras las gentes no acepten estas ideas, continuaremos yendo a los entierros con tan pocas probabilidades de divertirnos como a un teatro.⁴²

“De funerales” es el décimo relato que integra tanto *Ensayos y Poemas* como *Tres Libros*. Su estructura es ensayística pero contiene un relato que sirve de pretexto al narrador para reflexionar sobre el modo en que se lleva a cabo el rito del funeral en la sociedad contemporánea.

El lugar en el que se desarrolla el relato es en un entierro, puede ser por inferencia un panteón, una iglesia o una funeraria, esto no se precisa. La única ubicación temporal que hay en el relato es “Hoy”. Está narrado en primera persona, se trata, pues, de un narrador intradieético-protagonista.

Esta narración trata de un hombre que asiste a un entierro en el que se divierte poco porque el panegirista es un mal orador.

Los nudos que integran la secuencia narrativa son :

1. Un Hombre asiste al entierro de un amigo.
2. El Hombre se divierte poco.
3. El Panegirista del funeral estuvo torpe.

Los personajes del relato son: el Hombre(Yo) y el Panegirista, por lo tanto los índices que se encuentran en la historia caracterizan a estos dos personajes.

Los índices que versan sobre el Hombre (Yo) son: “Me divertí poco”, este índice nos habla del carácter poco común del narrador, ya que, a los funerales no se asiste a divertirse, es un lugar en el que se observa tristeza, pues la muerte es un hecho doloroso. Este índice convierte al protagonista en un ser extraño e insensible ya que asiste al entierro de su amigo

⁴² Julio Torri, *op. cit.*, p23

para divertirse, es decir, la muerte de un ser a quien él llama amigo no le produce dolor, esto hace pensar que en realidad el amigo no era verdaderamente su amigo, o que este hombre tiene una razón poderosa para divertirse en los funerales. Así, este personaje invierte el rol común de los que asisten a los funerales y muestra cierta irreverencia ante un acto que es irreversible e inevitable como la muerte.

En cuanto a los índices sobre el panegirista podemos decir que son negativos: “el panegirista estuvo muy torpe. Hasta parecía emocionado.” Es decir, el panegirista no tuvo la destreza necesaria para pronunciar el discurso e incluso actuó como si realmente le importara la muerte del amigo.

En cuanto a las informaciones en la primera oración existen dos; la primera de tiempo y la segunda de lugar: “Hoy asistí al entierro de un amigo mío”. “Hoy” es una información de tiempo y “entierro de un amigo mío” es una información de lugar.

El cuadro de relación causa-consecuencia en el relato queda del siguiente modo:

Causa	Consecuencia
Un hombre asiste al entierro de un amigo con la intención de divertirse.	En el entierro hay un panegirista torpe.
En el entierro hay un panegirista torpe.	El hombre se divierte poco.

fig.1

Y la secuencia narrativa correspondiente al relato:

S.I	Trans/Complicación	S.F
Un hombre asiste al entierro de un amigo con la intención de divertirse.	En el entierro hay un panegirista torpe.	El hombre se divierte poco.

fig.2

El sujeto fijo es el Hombre(yo) y la moralidad son los estereotipos, ya que la complicación se da porque el panegirista no actúa como el hombre está acostumbrado a que los panegiristas actúen, éste en realidad no actúa, no ensaya el discurso y por eso en el momento de decirlo no lo dice apropiadamente sino que lo dice emocionado, perturbado verdaderamente, situación por la cual el Hombre (yo) quien no va a llorar al muerto sino a divertirse no al funeral, no encaja en el funeral, porque él sí es un actor.

En la secuencia se puede observar que la complicación sucede porque el panegirista no es hábil en su cometido, lo que provoca que el hombre se divierta poco (S.F). Esta secuencia resulta paradójica pues se desarrolla en un funeral, lugar o situación en la que la diversión no es permisible pues los funerales, como ya habíamos mencionado, son tristes por convención; la muerte no es algo de lo que pueda uno divertirse. Pero el hombre asiste al funeral no porque le cause tristeza la muerte de su amigo sino simplemente para divertirse, cosa que no consigue debido a la ineptitud del panegirista.

La matriz actancial nos ayudará a observar mejor la contradicción que existe en esta situación:

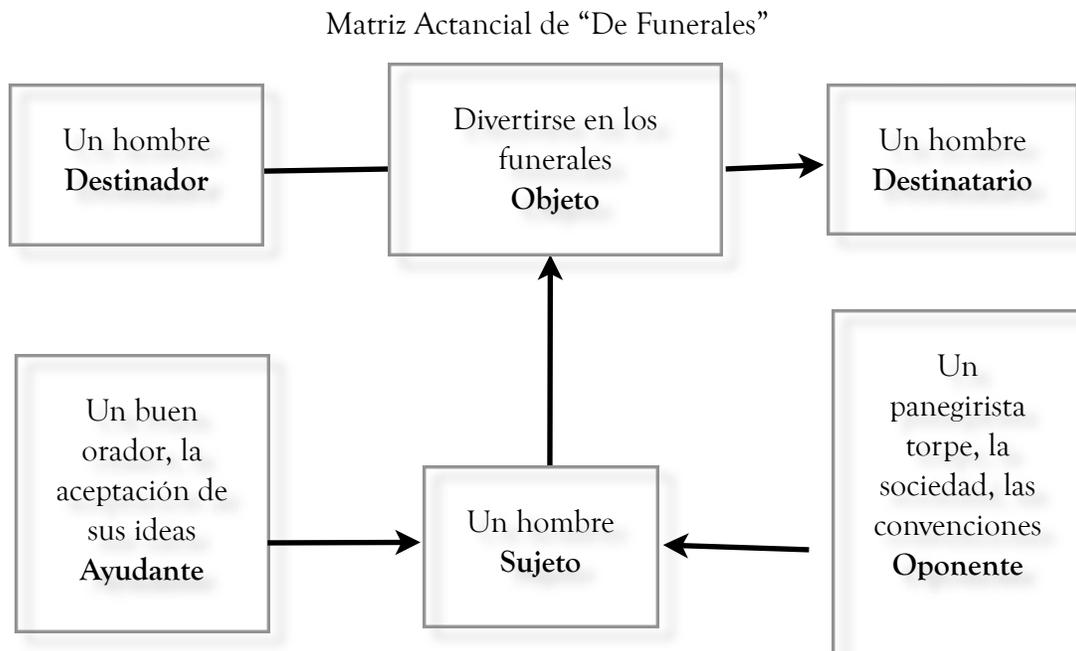


fig.3

Es interesante observar que el objeto del deseo es “divertirse en los funerales” y que sus oponentes son el panegirista torpe y la sociedad, mientras que se observa el carácter

individualista del deseo del hombre pues él funge como destinador, sujeto y destinatario, y lo que podría ayudar al hombre a conseguir su objeto del deseo; el buen orador y la aceptación de sus ideas, simplemente no aparecen o no son posibles.

Ahora bien, este relato no cobra su total significación si lo descontextualizamos de la reflexión que el narrador hace a partir del relato. Pues el relato sirve para hablar de cómo se llevan a cabo los funerales en la actualidad; los funerales son como teatros, es un evento social en el cual el menos importante es el muerto, lo importante son los sentimientos y emociones de los asistentes y no el hombre que va en el ataúd. Se trata, pues, de una reflexión que señala los defectos del ritual funerario, de la supuesta importancia que éste tiene aunque, en realidad, sólo sirva de ritual para los vivos, y para cumplir con una convención social. El que se lleva toda la atención en estos eventos, no es el muerto, si no el panegirista, y este evento social se ha vuelto tan inmanente a la muerte, aunque sea inútil, que vuelve a la muerte sujeto de risa. Él único que observa la inutilidad de los funerales, y que lo acepta como lo que es; un evento social, una obra de teatro, es el Hombre, y por ello va a estos en busca de diversión, no porque no le interese el muerto, sino porque reconoce la falsedad del evento y asume su rol como actor de éste. Esto toma consistencia si analizamos los símbolos literarios, que en este caso se tratan de dos: la muerte y el teatro.

La muerte es el motivo por el cuál se llevan a cabo los funerales, la muerte simboliza:

Muerte. La muerte designa el fin absoluto de algo positivo y vivo: un ser humano, un animal, una planta, una amistad, una alianza, la paz, una época. No se habla de la muerte de la tempestad y sí en cambio de la muerte de un hermoso día.

En cuanto a símbolo, la muerte es el aspecto percedero y destructor de la existencia. Indica lo que desaparece en la ineluctable evolución de las cosas: se relaciona con la simbólica de la Tierra.⁴³

En la cultura occidental la muerte tiene connotaciones negativas debido al racionalismo surgido del periodo positivista, ya que, se niega la existencia de Dios y con ello la existencia de un mundo después de la muerte, por ello la muerte es un tabú, ya que implica la desaparición completa del hombre, mas en un plano espiritual la muerte implica

43 Jean Chevalier. *Diccionario de los símbolos*. p.731-732

transformación, ya que, muere el cuerpo pero el espíritu es liberado para seguir su camino. No obstante el funeral es el ritual que se lleva a cabo en el entierro, éste es de carácter solemne y es un evento en el que se magnifica la negatividad de la muerte, al menos en occidente, pues ésta no es aceptada como un suceso natural de cambio, sino como una tragedia, en todo caso en un funeral, al ser más importantes los asistentes que el propio muerto, la muerte es vanalizada y deja de tener la importancia que tiene en cuanto a la trascendencia del espíritu, lo importante es la sociedad, lo mundano, lo terrenal y por ello el Hombre va con intenciones de divertirse al funeral, ya que, reconoce que éste evento no tiene la importancia que sí tiene la muerte.

El siguiente símbolo es el Teatro y este se relaciona con el deseo del hombre, ya que desea divertirse porque quiere que se asuma que los Funerales no son más que una obra teatral:

Teatro. De tendencia metafísica, y psicológica en occidente. [...] El hombre está en ese teatro del mundo, del que forma parte, de la misma manera que accede al mundo del teatro cuando asiste a una representación. El espectador se proyecta en efecto en el actor, se identifica con los personajes desempeñados y comparte los sentimientos expresados; o al menos es arrebatado por el diálogo y por el movimiento. Pero la propia expresión de las pasiones y el desarrollo de las situaciones lo liberan de lo que permanecía encerrado en él: se produce el fenómeno bien conocido de la *catarsis*. El espectador es purgado, purificado de aquello que lo esclavizaba. El teatro contribuye así a desanudar complejos.⁴⁴

Es decir, el hombre pretende que, asumiendo la idea de que los Funerales son un Teatro, haya más posibilidades de ser uno mismo, aunque, a diferencia de lo que simboliza el Teatro, en este relato tiene una significación negativa porque el Teatro se asume como la vida real, y por lo tanto, lo que desea el hombre es que todos acepten que no son honestos, que son actores y que como tales sólo fingen sentimientos y emociones para ser aceptados por la sociedad, si “las gentes” aceptaran estas ideas el hombre podría ir al Funeral sin ser juzgado por su actitud. Así que dentro del texto, el Teatro no funciona para los asistentes al funeral puesto que el teatro es la vida misma, pero sí funciona para los espectadores, es decir, para los lectores, que pueden, a través del actor principal (yo) asistir a funerales para divertirse; y purificarse, liberarse del tabú que implica el rito funerario y la convención social.

44 *ibidem*. 981-982

De este modo, la figura del Antihéroe se manifiesta en el Hombre porque éste desea algo que es imposible; divertirse en los funerales, que puede interpretarse como ser sincero y no sentir tristeza sólo por una convención o porque la sociedad así lo dicta. Aunque esto no lo logra porque no existe el buen orador, de acuerdo a lo que plantea en “El orador es casi siempre el mejor amigo del muerto, es decir, un sujeto compungido y tembloroso que nos mueve a risa con sus expresiones sinceras y sus efectos incomprensibles”, al menos no, en el funeral de su amigo, el panegirista no es un buen orador ya que no realiza su papel como es debido, “se veía emocionado”. Es importante señalar que el hombre no desea que los demás vayan con alegría a los funerales, sino que finjan bien para que él y los que son como él puedan divertirse. Salvo que esto es imposible, pues las normas de la sociedad son inquebrantables, y el panegirista no oculta sus emociones como debería. Entonces, el hombre está destinado al fracaso, pues su deseo es bajo, vulgar, e individualista; ya que tampoco desea que la sociedad cambie. Por ello, este personaje es un Antihéroe porque va en contra de las normas sociales, se rebela ante estas, pero no desea que éstas cambien, simplemente que se acepten sus ideas sobre la sociedad para que él pueda ser como es, sin embargo, está condenado al fracaso porque un individuo no puede cambiar la manera de pensar de las personas que integran a la sociedad, más si detrás de su idea sobre el ritual funerario está un concepto tabú como la muerte.

En este relato el símbolo del Antihéroe sirve para desenmascarar el Teatro de la vida, y para aceptar los más bajos deseos, como el de divertirse en un funeral, es un símbolo que ayuda a reconciliar conceptos opuestos; el rito funerario no como un acto solemne sino como un acto risible puesto que es sólo una convención social.

XENIAS

Las buenas frases son la verdad en números redondos.

El poeta sin genio ve correr las aguas del río. En vano se fatiga por una nueva imagen poética sobre el correr del agua. La frase no viene nunca y las ondas siguen implacables su curso.

El agua que pasa tiene una gran semejanza con su vida, no la relación secreta que inútilmente se esfuerza en discernir, sino ésta, que su vida pasa también adelante sin dejarle versos en las manos.

Una vez hubo un hombre que escribía acerca de todas las cosas; nada en el universo escapó a su terrible pluma, ni los rumbos de la rosa náutica y la vocación de los jóvenes, ni las edades del hombre y las estaciones del año, ni las manchas del sol y el valor de la irreverencia en la crítica literaria.

Su vida giró alrededor de este pensamiento: “Cuando muera se dirá que fui un genio, que pude escribir sobre todas las cosas. Se me citará —como a Goethe mismo— a propósito de todos sus asuntos.

Sin embargo, en sus funerales —que no fueron por cierto un brillante éxito social— nadie le comparó con Goethe. Hay además en su epitafio dos faltas de ortografía.⁴⁵

Este texto es el décimo séptimo que integra tanto *Ensayos y Poemas* como *Tres Libros*. El título alude a un comandante de los mercenarios de Parrasia en Arcadia que desertó del ejército del príncipe “Ciro el joven” durante un ataque que el príncipe perpetraba en contra de su hermano el Rey Artajerjes II y por lo tanto trata de un hombre fracasado pues es un desertor, para ambos para el Rey Artajerjes II como para Parrasia. Esto nos indica un poco el tema de las historias que integran a este relato.

El texto está integrado por dos microrelatos y un epígrafe. Esto es importante puesto que Torri tiene un ensayo que se llama “Del epígrafe” en el que dice “[el epígrafe] se justifica, pues, por la necesidad de expresar relaciones sutiles de las cosas”, “el epígrafe es como una lejana nota consonante de nuestra emoción”, lo que sugiere que el epígrafe aquí utilizado sirve como el sutil lazo que une los dos relatos.

“Las buenas frases son la verdad en números redondos” es un epígrafe que sugiere que no importa cuánto se escriba, lo realmente importante son “las buenas frases” ya que si realmente son buenas se harán verdaderas, serán obras completas (números redondos),

45 Julio Torri. *op.cit.*.p.42

aunque sólo sean “frases”, la genialidad en que ellas haya las hará perdurables y verdaderas. Esta idea se verá reflejada en ambos relatos.

El primer relato (A) está narrado en tercera persona, es decir, se trata de un narrador extradiegético-omnisciente. El lugar en el que se desarrolla es a las orillas de un río, y el tiempo es desconocido.

En el segundo relato (B) el narrador también es extradiegético-omnisciente. El lugar en el que se lleva a cabo la situación final es un funeral y el tiempo no se especifica.

Los nudos que integran la secuencia del primer relato son:

1. El poeta sin genio ve correr las aguas del río.
2. El poeta sin genio se fatiga en vano por una nueva imagen poética sobre el correr del agua.
3. La frase no viene nunca.

Los índices de este primer relato caracterizan al poeta, único personaje del relato, así, la frase “El poeta sin genio” señala que el hombre carece de originalidad, y de habilidad para hacer imágenes poéticas. Esta idea se refuerza con la siguiente frase “En vano se fatiga por una nueva imagen poética sobre el correr de las aguas”, es decir, esta carencia de genialidad, no es algo que pueda ser remediado con esfuerzo, sino que si se nace sin éste resulta en vano querer serlo, pues, el poeta tiene un destino, y es el ser un poeta sin genio, un poeta que se dedique a utilizar las frases poéticas que poetas geniales han hecho.

Hay otro índice al final de la reflexión del narrador con respecto a la vida del poeta: “su vida pasa también sin dejarle versos en las manos”, es decir, el poeta no logra hacer versos nuevos sobre el correr del agua, y mientras se esfuerza por lograrlo, su vida también se le va sin dejarle ni siquiera versos basados en las ideas de los poetas geniales, lo que lo convierten en un poeta no porque cumpla con esta función sino porque desea serlo.

En este relato se halla sólo una información de lugar “El poeta sin genio ve correr las aguas del río” pues, sugiere dónde se encuentra el poeta; cerca de un río.

Así el cuadro de relación causa-consecuencia en el relato (A) se configura como se observa en la tabla anexa:

Causa	Consecuencia
Un poeta ve las aguas del río de las cuales otros poetas ya han hecho frases poéticas.	El poeta no tiene genio.
El poeta no tiene genio.	El poeta se fatiga en vano por encontrar una nueva imagen poética sobre el río.
El poeta se fatiga en vano por encontrar una nueva imagen poética sobre el río.	El poeta no logra decir una frase poética sobre las aguas del río.
El poeta no logra decir una frase poética sobre las aguas del río.	El poeta continúa viendo el correr de las aguas del río.

fig.1

La secuencia narrativa correspondiente al relato (A) es el siguiente:

S.I	Trans/Complicación	S.F
Un poeta ve las aguas del río de las cuales otros poetas ya han hecho frases poéticas; no tiene genio.	El poeta sin genio desea encontrar una nueva frase poética sobre el correr de las aguas del río pero no lo consigue.	La vida del poeta también se va sin dejarle versos en las manos.

fig.2

El sujeto fijo en la secuencia es el poeta sin genio, la moralidad es la originalidad(el genio) ya que es esta condición la que impide que el poeta cree una nueva imagen poética.

En la situación inicial se aclara por qué el poeta no tiene genio, el término genio se refiere a la originalidad, por lo que desde el inicio del relato el poeta tiene una deficiencia. La transformación o complicación se da cuando este poeta sin genio intenta encontrar una nueva imagen sobre el correr de las aguas, pero no lo consigue porque todo ya está dicho. Él no es un genio porque ha nacido en un momento en que ya nada nuevo se puede decir sobre

el correr del agua, y mientras este poeta se fatiga por una situación o por un objetivo que no puede conseguir, su vida también transcurre sin que el poeta escriba o cree versos aunque en ellos no se diga nada nuevo, lo que lo convierte no sólo en un poeta sin genio, sino en un hombre común sin genio.

En la matriz actancial se observa mejor cómo actúan las diversas fuerzas para que el sujeto “el poeta sin genio” logre o no su empresa.



fig. 3

El objeto del deseo es una nueva frase sobre el correr del agua. Nuevamente el protagonista cubre la función de tres actantes: destinador, destinatario y el sujeto, lo que denota el fin individualista de sus acciones. El ayudante es hipotético; el genio. Debido a esta condición (la falta de genio) el protagonista está vedado de conseguir su objetivo, está condenado al fracaso. Sus oponentes son precisamente la falta de genio y el Destino pues éste es el que impidió que el poeta naciera con genio; que pudiera ser original como los primeros poetas.

El símbolo que hallamos en este relato, tiene que ver con el lugar en que se desarrolla; la orilla del río. El río simboliza: “El simbolismo del río, del flujo de las aguas expresa a la vez la

“posibilidad universal” y el “flujo de las formas” (F. Shwan), la fertilidad, la muerte y la renovación. La corriente es la vida y la muerte. El río ha tomado la significación del cuerpo mientras que el agua significa el alma.”⁴⁶

Unido al símbolo del río está el del agua por ello lo consignamos a continuación:

Agua. Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración.

En las tradiciones judías y cristianas el agua simboliza ante todo el origen de la creación. El men(M) hebreo simboliza el agua sensible: es madre y matriz. Fuente de todas las cosas, manifiesta lo trascendente y por ello debe considerarse como una hierotonía.

El agua es fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora. [...] Símbolo ante todo de vida o del espíritu.

El arroyo, el río, el mar representan el curso de la existencia humana y las fluctuaciones de los deseos y los sentimientos.⁴⁷

Es decir, el poeta no puede crear ni siquiera a partir de la fuente de vida; el lugar donde emerge la vida, y no es capaz de reconocer el verdadero símbolo que el narrador reconoce; el símil entre la vida y el correr de las aguas, que se señala en el significado simbólico. El poeta sin genio sólo observa el correr de las aguas pero no se introduce en ella por lo tanto no se sumerge, en una primera interpretación, en su alma, y en una segunda, en su propia vida, esto sucede porque no tiene genio para hacerlo. El poeta no se arriesga y permanece contemplando las aguas y la vida, pues el tiempo corre; la vida se le escapa e incluso quizás muera sin poder innovar.

El poeta es un Antihéroe porque desea algo que es imposible de conseguir, pues él no tiene lo necesario para conseguirlo; genio. Conseguirlo tampoco ayudaría a nadie más que a él mismo, aunque buscar una nueva frase poética implica una rebelión en contra de su destino, no puede crear nada nuevo, pues en sí mismo no es original, no obstante, el poeta se fatiga por conseguirla aunque la vida se le vaya en ello y renuncie a su status como poeta. Empero, como podemos notar, la imposibilidad de innovar sobre el correr del agua es revertida por el narrador, quien, aunque hace uso de un *leit motiv* como la analogía entre el correr del agua y la vida, reconfigura esta metáfora para mostrar que los poetas sin genio no

46 *ibidem.* p.885

47 *ibidem.* pp. 52-54

producen nada nuevo no porque no quieran sino porque su destino es ese, y que son, en este sentido, heroicos pues no se conforman con lo que ya está hecho por otros, pues no crean versos “refritos” aunque bien pudieran, por ello son verdaderos poetas. Es decir, hay una reivindicación del fracaso mediante la figura del Antihéroe, pues la empresa del poeta es tan poética y heroica como la de cualquier poeta genial, aunque, debido a las deficiencias impuestas por el destino, el poeta no puede lograr su objetivo.

Por otro lado los nudos que integran la secuencia del segundo relato son:

1. Un Hombre escribía acerca de todas las cosas
2. El Hombre actuó acorde a lo que para él era ser un genio.
3. El Hombre murió y nadie lo comparó con Goethe.

En esta minificción hay una catálisis de suspensión en “nada en el universo escapó a su terrible pluma, ni los rumbos de la rosa náutica y la vocación de los jóvenes, ni las edades del hombre y las estaciones del año, ni las manchas del sol y el valor de la irreverencia en la crítica literaria” pues la acción se detiene al ejemplificar cómo escribió de todo.

Los índices giran en torno al Hombre “un hombre que escribía acerca de todas las cosas; nada en el universo escapó a su terrible pluma” “Su vida giró alrededor de este pensamiento: ‘Cuando muera se dirá que fui un genio, que pude escribir sobre todas las cosas. Se me citará —como a Goethe mismo— a propósito de todos sus asuntos.’” En el primer índice se señala cómo actúa el Hombre; cuál es su actividad; escribió sobre todo, el adjetivo que califica a la pluma, señala que su pluma causaba terror, es decir, se trata de una metáfora que habla de lo mal que escribía de todo. En el siguiente índice se habla de su objetivo, quería ser citado como a Goethe, aunque él no escribiera con la misma calidad literaria. El Hombre confunde la genialidad con escribir mucho y no comprende que el genio nace, no se forma.

En cuanto a las informaciones encontramos dos; una de tiempo y otra de lugar. La de tiempo “Una vez hubo...” y la de lugar “en sus funerales”.

El cuadro de relación causa-consecuencia en el relato (B) queda del siguiente modo:

Causa	Consecuencia
Un hombre deseaba que cuando muriera lo consideraran un genio como Goethe.	Escribió de todas las cosas.
Escribió de todas las cosas.	Nada de lo que escribió el hombre fue tan genial como lo que escribió Goethe.
Nada de lo que escribió el hombre fue tan genial como lo que escribió Goethe.	Durante los funerales del hombre nadie lo comparó con Goethe.
Durante los funerales del hombre nadie lo comparó con Goethe.	En su epitafio hay dos faltas de ortografía.

fig. 4

Y la secuencia narrativa del relato (B) es la siguiente:

S.I	Trans/Complicación	S.F
Un hombre deseaba que cuando muriera lo consideraran un genio como Goethe por ello se dedicó a escribir sobre todas las cosas.	En los funerales del hombre nadie lo comparó con Goethe.	En su epitafio hay dos faltas de ortografía.

fig.5

El sujeto fijo de esta secuencia es el Hombre y la moralidad la originalidad. La transformación es que en los funerales del Hombre nadie lo comparó con Goethe pues este era su objeto del deseo, mas pese a que el Hombre hizo todo lo que estaba a su alcance no logró ser considerado un genio, y menos lo compararon con Goethe porque lo que escribía no tenía la calidad literaria de las obras de Goethe. El Hombre confunde la genialidad con la producción, es decir, piensa que por escribir de todo será considerado un genio, pero no

toma en cuenta que esta cualidad no es algo que se consigue mediante el acto de escribir, sino que procede de las habilidades del escritor.

La situación final es que en su epitafio se perpetua su falta de genialidad, y no pasa a la “inmortalidad” sólo como un hombre común, sino como un hombre denigrado, pues su epitafio no cumple ni siquiera con las normas ortográficas. En este caso, a diferencia del primer relato, el hombre sí posee un amplio repertorio de escritos, no obstante, esto no importa y tampoco sirve para que el hombre posea genio, en cambio lo denigra, no llega a ser ni siquiera un poeta como en el caso anterior.

De este modo tenemos que la matriz actancial se configura del modo siguiente:

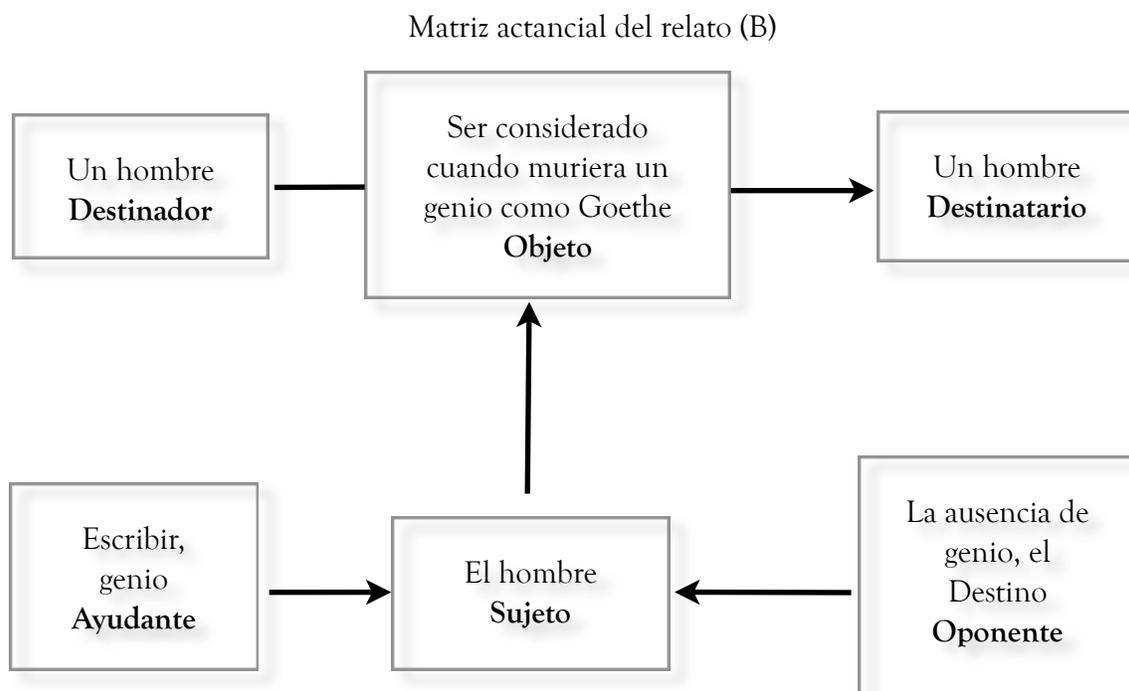


fig. 6

El objeto del deseo del sujeto es “Ser considerado cuando muriera un genio como Goethe”, asimismo, observamos que el fin individualista permanece, pues, el Hombre funge como destinador, destinatario y sujeto, de su acción no se beneficia nadie más que él mismo y aunque esta vez sí hay un ayudante; la escritura, éste no es el verdadero medio por el cual el Hombre va a ser considerado un genio, ya que, el verdadero ayudante es el genio que, nuevamente, el Hombre no posee, por esto su empresa está destinada al fracaso pues su opositor es la ausencia de genio y por extensión el Destino, no hay modo de que el Hombre

luche contra su destino y lo venza pues no tiene ningún ayudante, y tampoco conoce la verdadera razón por la que no puede ser un genio como Goethe. Al final el Hombre fracasa pues nadie lo considera un genio como Goethe e inclusive, después de la muerte será considerado como un hombre cualquiera pues en su epitafio hay dos faltas de ortografía.

Esto es interesante porque en el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier el número dos tiene el siguiente significado:

Dos. Símbolo de oposición, de conflicto y de reflexión, este número indica el equilibrio realizado o las amenazas latentes. Es la cifra de todas las ambivalencias y todos los desdoblamientos. Es la primera y más radical de las divisiones[...] de donde se deducen todas las demás.[...]

El dos expresa pues un antagonismo, primero latente y luego manifiesto; una rivalidad, una reciprocidad, tanto en el odio como en el amor; una oposición que puede ser contraria e incompatible, tanto como complementaria.⁴⁸

El dos representa la contradicción, y en el epitafio del hombre queda perpetuada esta contradicción, ya que, pese a que este hombre escribe y puede escribir sobre todo esto no lo convierte ni en escritor ni mucho menos en un genio, incluso en la única cosa que podía triunfar; su muerte como evento social, es disminuida con la frase “sus funerales –que por cierto no fueron un brillante éxito social–” por lo cual el Hombre es un doble fracasado, recordemos que este motivo ya fue tratado por Torri en “De funerales”. Es una doble contradicción, ya que, el dos representa esto y, que haya faltas de ortografía en su epitafio, también lo es pues se trataba de un hombre que aspiraba a ser un genio, y, por ello, es una burla explícita.

Todos los elementos que hemos visto convierten al Hombre en un Antihéroe pues su empresa está desde el inicio condenada al fracaso, ya que, no sólo no posee el genio necesario para ser considerado como Goethe, sino que además está confundido sobre el medio que le va a permitir acceder a la genialidad y por ello fracasa.

En conclusión, ambos relatos tiene como tema principal la originalidad; el genio. Pues si bien en el primero el poeta busca ser original pese a su falta de genio, y en el segundo el hombre confunde el medio para llegar a ser genio, ambos se enfrentan al destino. Un dato

48 *ibidem*. p.426

importante es que mientras en el primer relato el nombre del personaje es su profesión; ser poeta, en el segundo el nombre del personaje es simplemente; el hombre. Lo que revela que el primer personaje tiene una ventaja sobre el segundo, y es que el primero busca la genialidad por el medio correcto y el segundo no.

El epígrafe señala la relación entre los dos relatos pues ninguno de los dos personajes logra crear buenas frases. En ambos relatos la figura del Antihéroe se dibuja claramente, pues, sea cual sea sus situación el protagonista está destinado al fracaso, ya que, se enfrenta al destino y contra éste no hay arma suficiente.

EL RAPTOR

AMIGOS míos, ayudadme a robar una novia que tengo en el Real de Pozos. Tendremos que sacarla de su casa a viva fuerza. Por eso os pido ayuda, que si ella tuviera voluntad en seguirme...Iremos al galope de nuestros caballos por el camino real, en medio de la noche como almas en pena. Os pagaré con esplendidez. Os daré caballos, rifles, sillas de montar labradas con plata y oro. ¿Por qué vaciláis? ¿Para cuándo son los amigos? Estoy enamorado locamente de ella. Apenas sé si no desvarío. Tiene los ojos llenos de asombro, sus senos palpitantes perderían a cualquier santo. Cuando me ve se echa a temblar y si no fuera porque la amenazo con matarla si no me espera en la ventana a la noche siguiente, jamás la volvería a ver. Al hablarle se me enronquece la voz, y a ella le entra tanto miedo que no atina a decirme sino que me vaya y que la deje; que no me ha hecho mal ninguno; que lo haga por la Virgen Santísima...Sé bien que no me quiere; pero ¿qué importa? Ya me irá perdiendo el temor. Por ella me dejaría fusilar. Ayudadme, mis amigos. Tened compasión de un hombre enamorado, y mañana haced de mí lo que gustéis. Os obedeceré como un perro. Y si algo os pasa por ayudarme, la Sierra Madre no está lejos, y mi cinturón de cuero se halla repleto de oro.⁴⁹

“El Raptor” es la décimo novena narración tanto de *Ensayos y Poemas* como de *Tres Libros*. Se trata de un relato que tiene estructura de carta, aunque faltan datos propios de ésta como la fecha y el remitente, éste se infiere. Es en sí una petición, un deseo, ya que trata de un hombre que desea robar a una novia que no lo quiere y por ello pide ayuda a sus amigos. El desenlace lo desconocemos, solamente se sugiere, debido a que todo es una petición del hombre y aún no se sabe si se cumplirá o no.

Es un relato que está narrado en primera persona, por lo cual el narrador es intradieético-protagonista. Este relato tiene tres secuencias, una general en la que el tiempo es el presente en un modo imperativo y es de carácter elíptico, y dos secundarias; en la primera el tiempo es prospectivo, es decir, se utiliza el futuro y se llevará a cabo en medio de la noche, y en la segunda el tiempo es pasado y se realiza en la noche. El lugar en el que se desarrolla la secuencia principal es desconocido aunque se señala que está cercano a la Sierra Madre, la segunda y la tercera secuencia se desarrollan en el Real de Pozos. Cabe señalar que las dos secuencias secundarias integran la situación inicial de la secuencia principal, una implica el porqué la novia no está enamorada del Raptor; razón por la que deben raptarla, y la segunda cómo deberán raptarla, es decir, son el porqué y el cómo de la situación inicial.

49 Julio Torri. *op. cit.*p.44

La secuencia que integra el porqué la novia no está enamorada del Raptor tiene los siguientes nudos.

1. El Raptor está enamorado de una mujer.
2. El Raptor va a visitarla.
3. Ella tiembla cuando lo ve.
4. Él la amenaza para que lo espere cada noche en la ventana.
5. Ella le pide que se vaya.
6. Ella no lo quiere, le teme.
7. El Raptor pide ayuda a sus amigos para raptarla.

El cuadro de causa-consecuencia quedaría integrado el modo que se muestra a continuación:

Causa	Consecuencia
El Raptor está enamorado de una mujer.	Va a visitarla todas las noches.
Va a visitarla todas las noches.	La mujer tiembla al verlo llegar.
La mujer tiembla al verlo llegar.	Ella no quiere salir.
Ella no quiere salir.	Él la amenaza para que salga cada noche.
Él la amenaza para que salga cada noche.	Ella le teme.
Ella le teme.	Ella no lo quiere.
Ella no lo quiere.	El Raptor pide ayuda a sus “amigos” para raptarla.

fig.1

Esta secuencia narrativa se desarrolla como se puede ver a continuación:

S.I	Trans/Complicación	S.F
El Raptor está enamorado de una mujer por lo que la visita.	La mujer tiembla al verlo llegar, él la amenaza para que salga, ella sale pero temerosa.	Ella no lo quiere

fig.2

El sujeto fijo de esta secuencia es el Raptor y la moralidad es el amor obtenido a la fuerza, pues, la complicación surge porque a pesar de que la mujer no quiere al Raptor, éste continúa yéndola a buscar, e incluso hace uso de la violencia para que ella salga, situación que incrementa el temor y el desamor de la mujer hacia el Raptor. Esta secuencia es en sí una catálisis reductiva de resumen, pues por medio de una anécdota se cuenta una acción que se repite y tiene continuidad en un período largo de tiempo.

La siguiente secuencia es el cómo debe ser raptada la mujer y al igual que la secuencia anterior integra la situación inicial de la secuencia principal.

Esta secuencia es prospectiva, es un deseo del Raptor e indica el modo como deberá ser raptada la novia. Los nudos que conforman esta secuencia son:

1. La novia no tiene voluntad de seguir al Raptor.
2. El Raptor y los amigos tendrán que sacar a la novia a viva fuerza de su casa.
3. El Raptor y los amigos huirán a caballo como almas en pena con la novia.
4. El Raptor les pagará a los amigos con esplendidez.

Como se puede observar estos nudos están en futuro y no se sabe si realmente se realizarán pues esto depende de la respuesta de los amigos, la única certeza que se tiene es que la novia no tiene voluntad de seguir al Raptor. Esta secuencia implica en sí una catálisis que afecta el orden del discurso; una prolepsis, ya que, nos narra lo que puede pasar o lo que se deberá hacer.

El cuadro de relación causa consecuencia de estos nudos queda del siguiente modo:

Causa	Consecuencia
La novia no quiere al Raptor.	La novia no tiene voluntad de seguirlo.
La novia no tiene voluntad de seguirlo.	El Raptor y sus amigos tendrán que sacarla a viva fuerza de su casa.
El Raptor y sus amigos tendrán que sacarla a viva fuerza de su casa.	El Raptor y sus amigos huirán a caballo como almas en pena.
El Raptor y sus amigos huirán a caballo como almas en pena.	El Raptor les pagará con esplendidez.

fig.3

La secuencia que corresponde a estos nudos es:

S.I	Trans/Complicación	S.F
El Raptor está enamorado de una mujer.	Ella no está enamorada de él y no tiene voluntad de seguirlo, el Raptor y sus amigos tendrán que sacarla a la fuerza de su casa.	El Raptor y sus amigos huirán a caballo con la novia y el Raptor les pagará con esplendidez a los amigos.

fig.4

Esta segunda secuencia tiene como personaje fijo: el Raptor y la moralidad es el amor obtenido a la fuerza. La complicación se da porque la novia no tiene la voluntad de seguir al Raptor, situación que impulsa al Raptor a argüir el plan para raptarla, en este caso, la falta de voluntad por parte de la novia es lo que incentiva el deseo del Raptor y lo que lo lleva a especular sobre cómo se tendría que cometer el robo o secuestro. Dentro del plan del Raptor, la situación final es la idealizada por éste; logran escapar con la novia y él les paga a los amigos, aunque esto es una mera suposición. Este relato sirve para motivar a los amigos para

que lo ayuden, mostrándoles una situación hipotética en la que todo sale bien, salvo pequeños obstáculos, como la voluntad de la novia, pero este relato idealizado no cumple la función deseada por el Raptor, ya que a pesar de esto, los amigos dudan sobre ayudar al Raptor.

Integrando las dos secuencias anteriores a la secuencia principal los nudos son los siguientes.

1. El Raptor pide ayuda a sus amigos para raptar a su novia.
2. El Raptor les explica cómo y por qué raptarán a su novia.
3. El Raptor les ofrece un espléndido pago a cambio.
4. El Raptor les cuestiona sus vacilaciones y amistad.
5. El Raptor les cuenta por qué está enamorado de ella.
6. El Raptor vuelve a pedirles ayuda a los amigos pero esta vez lo hace implorante.
7. El Raptor a cambio les ofrece otros pagos si hay algún problema.

En el nudo 2 se hace alusión a la secuencia en la que se explica por qué ella no quiere al Raptor con la frase “si ella tuviera voluntad en seguirme...” y se desarrolla la secuencia prospectiva de cómo tendrán que raptarla: “Tendremos que sacarla de su casa a viva fuerza. Por eso os pido ayuda, que si ella tuviera voluntad en seguirme...Iremos al galope de nuestros caballos por el camino real, en medio de la noche como almas en pena. Os pagaré con esplendidez. Os daré caballos, rifles, sillas de montar labradas con plata y oro.”

En el nudo 5 se desarrolla la secuencia correspondiente al por qué ella no quiere al Raptor y por lo tanto no desea seguirlo.

Estoy enamorado locamente de ella. Apenas sé si no desvarío. Tiene los ojos llenos de asombro, sus senos palpitantes perderían a cualquier santo. Cuando me ve se echa a temblar y si no fuera porque la amenazo con matarla si no me espera en la ventana a la noche siguiente, jamás la volvería a ver. Al hablarle se me enronquece la voz, y a ella le entra tanto miedo que no atina a decirme sino que me vaya y que la deje; que no me ha hecho mal ninguno; que lo haga por la Virgen Santísima...Sé bien que no me quiere; pero ¿qué importa? Ya me irá perdiendo el temor. Por ella me dejaría fusilar.

Con el fin de tener mayor claridad en la macro secuencia o secuencia principal a continuación abordaremos los índices y las informaciones que se hallan en el texto.

Los personajes en el relato son: el Raptor, los amigos y la novia, por lo tanto los índices servirán para mostrarnos las características tanto físicas y psicológicas, como sociales de estos.

Los índices que señalan el carácter del Raptor son: “Amigos, míos, ayudadme a robar a una novia que tengo en Real de Pozos”, ya que señala que el Raptor no es capaz de robarse a la mujer por sí solo, que no se vale por sí mismo, y también muestra que el personaje principal es un villano pues va a cometer un delito contra la mujer; robo, “Os pagaré con esplendidez” ya que, en esta frase se sugiere que el hombre es justo, pues sabe el precio que debe pagar a cambio del favor que pide, también que no es un hombre tacaño que dé más preferencia al dinero que a sus pasiones. y que además es adinerado; goza de poder económico.

En este sentido las oraciones “Estoy enamorado locamente de ella. Apenas sé si no desvarío” señalan que el Raptor es un hombre apasionado, es decir, no es racional. Los siguientes índices muestran la actitud del Raptor frente a la novia: “Tiene los ojos llenos de asombro, sus senos palpitantes perderían a cualquier santo” que el Raptor se fije únicamente en estos rasgos de la mujer, muestra el lado lujurioso del hombre y un tanto el intelectual, ya que le gustan las mujeres con ojos llenos de asombro, es decir, en un sentido metafórico, se trata de una mujer que no pierde el asombro ante lo cotidiano, o bien tiene los ojos grandes. La siguiente frase “la amenazo con matarla...” evidencia la violencia que ejerce el Raptor sobre ella, y sugiere que el hombre dista mucho de ser un caballero, ya que, adopta esa actitud violenta frente a alguien más débil que él. El siguiente índice apoya esta idea “Al hablarle se me enronquece la voz”, es decir, el Raptor no es agresivo comúnmente, solamente lo es con ella porque así logra, mediante la intimidación, volver a verla. La oración “Sé bien que no me quiere, pero qué importa” muestra el carácter voluntarioso del Raptor, pues aunque sabe que la mujer no lo quiere a él no le interesa.

Los últimos índices de carácter son un tanto paradójicos pues en ellos se muestran características loables del Raptor pero que, al mismo tiempo, se contradicen. El primero de ellos “Por ella me dejaría fusilar” muestra la valentía del Raptor, ya que, es capaz de dar la vida por la mujer, aunque no es precisamente por ella por quien se dejaría matar sino por saciar sus pasiones, lo que invierte el sentido loable de este índice. El Raptor dice que se dejaría “fusilar” lo que en otro sentido significa: dejaría que la justicia actuara, porque el

fusilamiento es ejercido en contra de los villanos o los enemigos, entonces el Raptor va a infligir una injusticia a la mujer y por esta injusticia se dejaría fusilar si lo atrapan, claro está. El último índice “Tened compasión de un hombre enamorado y mañana haced de mí lo que gustéis. Os obedeceré como un perro” muestra una actitud servicial, el Raptor se coloca a sí mismo como un ser débil debido a su enamoramiento, mas no es el amor lo que lo ha hecho débil, sino que él es en sí débil y cobarde, ya que sólo muestra agresividad con los seres que son menos fuertes que él, esta oración es un tanto irónica pues el Raptor no tiene ningún problema en amenazar y provocar temor a la mujer, pero sí lo tiene cuando se trata de raptarla y pedir ayuda a sus amigos. Además, se muestra un sentido de la lealtad y del compromiso casi risible del Raptor.

Estos son únicamente los índices de carácter en torno al Raptor, hay otros índices que muestran la riqueza que posee el Raptor y que son: “Os pagaré con esplendidez. Os daré caballos, rifles, sillas de montar labradas en oro y plata”, “Y si algo os pasa por ayudarme, la Sierra Madre no está lejos, y mi cinturón de cuero se halla repleto de oro.”

Los amigos son otro personaje que participan únicamente en dos secuencias, la principal y la hipotética, no obstante, los rasgos que conocemos de ellos son muy pocos. En las oraciones “Tendremos que sacarla de su casa a viva fuerza” e “Iremos al galope de nuestros caballos...” se intuye una relación desequilibrada entre el Raptor y los amigos, en donde el Raptor es superior a ellos, ya que, utiliza el verbo tener en futuro y en modo imperativo, como si se trataran de sirvientes y no de sus amigos. Las oraciones “Os pagaré con esplendidez. Os daré caballos, rifles, sillas de montar labradas con plata y oro” refuerza esta idea, pues, parece más un contrato entre el Raptor y los amigos que una relación de amistad, lo que sugiere que los amigos, no son verdaderamente amigos del Raptor, sino que se trata de malhechores que serán contratados para cometer una villanía en contra de la mujer.

El índice “iremos al galope de nuestros caballos” muestra posesión de riqueza, lo que implica que los amigos no pertenecen a un estrato social bajo, pues poseen caballos, quizás a uno medio, o que estas riquezas las han obtenido, igualmente, a la fuerza. Las preguntas “¿Por qué vaciláis? ¿Para cuándo son los amigos?” señalan la renuencia de los amigos a cometer la fechoría, lo que habla de cierta calidad moral, ya que, a pesar de que el Raptor les muestra que todo será muy fácil y les ofrece riquezas, éstos no acceden. Las oraciones “tened

compasión de un hombre enamorado y mañana haced de mí lo que gustéis. Os obedecerá como perro” indican el carácter agresivo de los amigos, y su renuencia por ayudar al Raptor.

En cuanto a la mujer o novia, en el texto hay varios índices que muestran su carácter y sus rasgos físicos. Los rasgos físicos se observan en las siguientes líneas ““Tiene los ojos llenos de asombro, sus senos palpitantes perderían a cualquier santo” que nos indican, como ya habíamos mencionado, que la mujer posee los ojos grandes, o que es una persona que no deja de asombrarse con la vida, y cuyos senos son exuberantes pues perderían hasta a un santo, es decir, la mujer tiene rasgos sensuales. En cuanto al carácter la mujer se muestra un tanto contradictoria pues mientras que en la oración “Tendremos que sacarla de su casa a viva fuerza” se observa el carácter fuerte y enérgico de la mujer, pues, el Raptor no es capaz de sacarla por sí mismo sino que requiere ayuda, en la oración “Cuando me ve se echa a temblar” se muestra débil y temerosa, esta idea la apoya el índice “a ella le entra tanto miedo que no atina a decirme sino que me vaya y que la deje, que no me ha hecho mal ninguno”. En la línea “que lo haga por la Virgen Santísima” se observa, de igual modo, el temor de la mujer, pues incurre a instancias divinas, y a su fe religiosa.

Una vez acotados los índices en el relato es necesario hablar de las informaciones ya que ellas nos dan datos sobre la atmósfera, tiempo y lugar en el que se desarrolla la historia. Por cuestiones de simplicidad mencionaremos primero las informaciones de lugar, después las de tiempo y luego las de atmósfera. Las informaciones de lugar que se hallan en el relato son las siguientes: “ayudadme a robar una novia que tengo en el Real de Pozos” indica el lugar en el que habita la novia. “Iremos al galope de nuestros caballos por el camino real” que señala el lugar por el que tendrán que escapar y finalmente “Y si algo os pasa por ayudarme, la Sierra Madre no está lejos” que indica el lugar en el que se desarrolla la secuencia principal; cercano a la Sierra Madre.

Las informaciones con respecto al tiempo son muy pocas: “Iremos... en medio de la noche como almas en pena”, que señala el momento en el que raptarán a la novia y “la amenaza con matarla si no me espera en la ventana a la noche siguiente”, que indica el momento en que el Raptor va a visitar a la novia.

Y, por último, las informaciones de atmósfera, que en este caso sólo hay una “Iremos al galope de nuestros caballos por el camino real, en medio de la noche como almas en pena.

Os pagaré con esplendidez. Os daré caballos, rifles, sillas de montar labradas con plata y oro” en ella se muestra que la historia se desarrolla en un lugar rural en donde se utilizan los caballos y los rifles, recordemos también que se trata de un lugar cercano a la Sierra Madre.

Una vez hechas estas precisiones necesarias para el análisis del relato, aclararemos las relaciones de causa-consecuencia entre los nudos de la secuencia principal. Así pues tenemos que el cuadro queda del siguiente modo:

Causa	Consecuencia
Un Raptor está enamorado de una mujer.	Él va a visitarla.
Él va a visitarla.	Ella tiembla al verlo.
Ella tiembla al verlo.	Él la amenaza para que salga.
Él la amenaza para que salga.	Ella le teme.
Ella le teme.	Ella no lo quiere.
Ella no lo quiere	Él desea raptarla.
Él desea raptarla.	El Raptor le pide ayuda a sus amigos para raptarla.
El Raptor le pide ayuda a sus amigos para raptarla y les explica cómo deberán hacerlo.	El Raptor les ofrece un espléndido pago a cambio de su ayuda.
El Raptor les ofrece un espléndido pago a cambio de su ayuda.	Los amigos no contestan su petición.
Los amigos no contestan su petición.	El Raptor les cuestiona sus vacilaciones y su amistad.
El Raptor les cuestiona sus vacilaciones y su amistad.	Para animarlos el Raptor les explica por qué está enamorado de ella.

Causa	Consecuencia
Para animarlos el Raptor les explica por qué está enamorado de ella.	El Raptor vuela a pedir ayuda a los amigos, esta vez implorante y les ofrece otras recompensas en caso de que les ocurra algo por ayudarlo, para incentivarlos.

fig.5

En este cuadro se observa que la secuencia explicativa, la del por qué la mujer no quiere al Raptor se incluye en la primera parte, ya que es la razón por la cual el Raptor debe robar a la mujer, ya que ella no tiene voluntad de irse con él, y sin ésta el secuestro de la mujer no tendría una razón de ser, en cambio la secuencia prospectiva, hipotética se encuentra sintetizada en las oraciones “El Raptor le pide ayuda a sus amigos para raptarla y les explica cómo deberán hacerlo” ya que se trata de una secuencia, que como ya hemos dicho, se utiliza para convencer a los amigos de que ayuden al Raptor. Una vez aclarado esto tenemos que la secuencia narrativa es:

S.I	Trans/Complicación	S.F
Un hombre está enamorado de una mujer que no lo quiere, aún así desea raptarla.	El Raptor pide ayuda a sus amigos.	Se desconoce el final

fig.6

En esta secuencia el sujeto fijo es el Raptor, la moralidad es el amor obtenido a la fuerza, ya que, el Raptor pretende obtener el amor de la mujer a la fuerza y la amistad de los amigos mediante el dinero, y cuando no lo logra simplemente opta por la violencia o por la compasión, polos completamente contrarios. La secuencia del porqué la mujer no lo quiere se incluye en la situación inicial, ya que es debido a esto que él hombre tiene que raptarla. La transformación o posible transformación se da cuando el Raptor pide ayuda para obtener a la mujer y en esta se incluye la secuencia hipotética que busca alentar a los amigos para

ayudar al Raptor en el secuestro de la mujer, el desenlace no lo conocemos, pues éste depende de la respuesta que le den los amigos al Raptor.

Para aclarar cómo se relacionan los distintos personajes en este relato haremos uso de la matriz actancial:



fig. 7

En esta matriz actancial, como en las otras, se observa que tanto el destinador, el sujeto como el destinatario están investidos en un solo personaje; el Raptor, lo que indica un fin individualista. El objeto del deseo es raptar a una mujer, aunque el hombre arguye que está enamorado de ella, por inferencia podemos decir que lo que el Raptor desea es satisfacer sus deseos carnales; esto se deduce a partir de las frases siguientes : “Sé bien que no me quiere; pero ¿qué importa? Ya me irá perdiendo el temor. Por ella me dejaría fusilar.” “y mañana haced de mí lo que gustéis”. Es decir, el Raptor no busca el amor duradero, no quiere raptarla para vivir con ella, sino para satisfacer, durante la noche, sus deseos carnales, pues se dejaría fusilar y el fusilamiento, como ya mencionamos, era un método de ajusticiamiento contra los villanos o los enemigos, lo que implica que cometerá una fechoría. Ahora bien, al Raptor no le interesa que lo quiera porque no la desea como esposa, y se ofrece al día siguiente como sirviente de los amigos puesto que no pretende pasar más tiempo con ella.

Otros elementos que refuerzan esta interpretación son los índices que de la mujer conocemos “Tiene ojos llenos de asombro, sus senos palpitantes perderían a cualquier santo”. Estas dos son las únicas características físicas que de la mujer conocemos, la primera hacer referencia al amor platónico “los ojos son el reflejo del alma” y la segunda que tiene una connotación claramente sexual. El Raptor está perdidamente enamorado de la mujer pero no la ama. El Raptor desea a toda costa obtener amor y amistad, que es otro tipo de amor, por medio del uso de la fuerza y del dinero, es decir, los ayudantes son: el dinero, la fuerza y sus amigos, y sus opositores son: la mujer, el desamor y el temor.

Observamos, entonces, que, mientras los opositores realmente existen; la mujer no lo quiere y le tiene miedo, de los ayudantes sólo existen el dinero y la fuerza, mientras que los terceros; los amigos, que son los más importante pues serían los que llevarían a cabo la acción, sólo son una suposición; una posibilidad.

Ahora bien, aunque, como ya observamos, el Raptor no desea realmente el amor de la mujer, éste concepto nos ayudará a inferir el final.

En el nivel simbólico el amor implica:

Amor: El amor pertenece a la simbólica general de la unión de los opuestos, *coincidentia contrariorum*. Es la pulsión fundamental del ser, la libido que empuja toda existencia a realizarse en la acción. Es él quien actualiza las virtualidades del ser. Pero este paso al acto sólo se produce por el contacto con el otro, por una serie de intercambios materiales, sensibles, espirituales, que son otros tantos choques. El amor tiende a superar esos antagonismos, a asimilar fuerzas diferentes, a integrarlas en una misma unidad. En este sentido está simbolizado por la cruz, síntesis de las corrientes verticales y las corrientes horizontales. [...] El amor es el alma del símbolo, porque éste es la reunión de dos partes separadas del conocimiento y del ser. El error capital del amor es que una parte se tome por el todo.⁵⁰

Es decir, si la otra parte no está dispuesta a ser parte de la unión no es posible que haya amor pues no se superan los antagonismos, por eso el Raptor, aunque logre robar a la mujer, fracasará puesto que no logrará reconciliar a los opuestos de manera natural sino forzada, tanto con la mujer como con los amigos, su propia forma de ser -voluntarioso-le impedirá ser parte del amor y ello lo conducirá a ser un Raptor por siempre. Esta será su tragedia, ya que, ninguna mujer querrá irse con él voluntariamente.

50 Jean Chelvalier. *Diccionario de los símbolos*. pp.91-92

Otro símbolo que encontramos es el del caballo, éste es ofrecido por el Raptor como recompensa a los amigos, y es también el vehículo mediante el cual se llevará a cabo el rapto.

Caballo. Una creencia que parece anclada en la memoria de todos los pueblos, asocia originalmente el caballo a las tinieblas del mundo ctónico, del que surge, galopando como la sangre en las venas, desde las entrañas de la tierra, o los abismos del mar. Hijo de la noche y del misterio, ese caballo arquetípico es portador a la vez de muerte y de vida, ligado al fuego, destructor y triunfador, y al agua, alimentadora y asfixiante. [...] el caballo tenebroso persigue siempre en el fondo de nosotros su curso infernal: es tan benéfico como maléfico. El caballo no es un animal como los otros. Es la montura, el vehículo, el navío, y su destino es pues inseparable del humano. Entre ambos interviene una dialéctica particular, fuente de paz o conflicto, que es la de lo psíquico y lo mental. En pleno mediodía, arrastrado por la potencia de su carrera, el caballo galopa ciegamente, y el jinete, con grandes ojos abiertos, previene sus pánicos y lo dirige hacia la meta que le ha asignado; pero de noche, cuando el caballo se torna vidente y guía; él es entonces quien manda, pues sólo él puede rebasar impunemente las puertas del misterio inaccesible a la razón. Cuando hay conflicto entre ambos, la carrera emprendida puede conducir a la locura y la muerte; cuando hay acuerdo, aquella se hace triunfal.⁵¹

El caballo, en este relato, tiene un significado negativo puesto que servirá de ayuda para cometer la fechoría, el contexto en el que se encuentra este símbolo aclara además otras intenciones pues el caballo será utilizado en medio de la noche, es decir, el jinete será dirigido por el animal, los amigos y el Raptor se guiarán no por la razón sino por la intuición del caballo lo que los puede guiar al fracaso, también implica que serán guiados por sus pasiones. Es importante tomar en cuenta la tradición caballeresca en donde el caballo simboliza el pasaje a la espiritualidad, la valentía y la nobleza ideales que en este relato se encuentran invertidos, pues los caballos no servirán para hacer el bien si no todo lo contrario. Otro elemento que refuerza lo negativo es la noche. Así tenemos que la noche, tiempo y lugar en el que se realizará la fechoría, y en el que visita el Raptor a la mujer, tiene implicaciones tanto positivas como negativas, pero en este relato es más un símbolo negativo.

Noche. Para los griegos la Noche(Nyx) es hija del Caos y madre del Cielo (Ouranos) y la Tierra(Gaia). Engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño.[...] La noche recorre el cielo, envuelta en un velo sombrío, sobre un carro tirado por cuatro caballos negros y con el cortejo de sus hijas, las Furias y las Parcas. A esta divinidad ctónica se le inmola un cordero hembra negro.

51 *ibidem*. pp. 208-209

La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán en pleno día como manifestaciones de vida. es rica en todas las virtualidades de la existencia. Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto; el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de vida.⁵²

La noche es el lugar propicio para que el Raptor visite a su novia pues nadie puede ver el temor que le inflige, y también lo es para que la secuestre. El Raptor sabe que uno de sus aliados para conseguir lo deseado es la obscuridad, la clandestinidad, la invisibilidad, este símbolo refuerza la idea de maldad en el Raptor. Pues sólo puede actuar en la noche porque él es parte de los terrores que la integran.

En realidad todos los símbolos aquí analizados remarcan los rasgos negativos del Raptor, ya que, no es capaz de conseguir el amor de otro modo que no sea la fuerza y para obtenerlo se vale de la obscuridad de la noche y de los caballos, que son el símbolo, por extensión, de la pasión, elementos que apoyan la hipótesis de que este personaje también es un Antihéroe.

A lo largo de este análisis se han señalado algunos rasgos del personaje principal de este relato pero aún no hablamos del nombre que el autor le designa a este personaje. El Raptor, en el *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia*, significa: “**Raptor**, ra. (Del lat. *Raptor*, -ōris). adj. Que comete con una mujer el delito de rapto.”⁵³ En el mismo diccionario rapto significa: “**Rapto**. (Del lat. *raptus*). m. Impulso, acción de arrebatarse” y en el *Diccionario Práctico Larousse de Español Moderno* significa: “**Rapto**.m. Delito que consiste en llevarse de su domicilio por el engaño, la violencia o la seducción a alguien especialmente a una mujer, o a un niño.”⁵⁴ Es decir, desde el principio el autor dota de ciertas características a su personaje. En la primera definición observamos el sustantivo delito, lo que indica que el personaje infringe la ley; no sigue las normas de convivencia de una sociedad, no las respeta, e incluso mediante este apelativo, se nos indica que el personaje principal de este relato cometerá un

52 *ibidem*. pp. 753-754

53 Real academia española. *Diccionario de la lengua española*. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=raptor 24 de mayo

54 Ramón García-Pelayo y Gross, *Diccionario Practico: Español Moderno*, p. 479

delito en contra de una mujer, entonces, lo interesante no es conocer la acción que cometerá sino el cómo y el por qué, por ello son importantes las secuencias secundarias que responden a estas interrogantes. Ahora bien, si ser Raptor es una característica inmanente del personaje, ya que, éste es su nombre debemos suponer que ésta no es la primera vez que comete este delito.

Las otras características las encontramos en los índices. El protagonista de este relato es voluntarioso pues manda, posee riquezas pues ofrece espléndidos pagos, es violento y obsesivo puesto que amenaza para obtener lo que desea. Las últimas líneas sugieren lo que ya hemos señalado: las intenciones del Raptor de violar a la mujer raptada. Ahora, estos elementos sólo muestran al Raptor como un villano y no como un Antihéroe, aunque, como ya hemos mencionado, es muy posible que su empresa fracase, al menos en cuanto a la obtención del amor, esto no es una certeza, ya que no se nos narra el desenlace, pero la falta de respuesta de los amigos acrecientan esta posibilidad. Definir al Raptor como un Antihéroe a partir de la posibilidad del fracaso sería caer en una falacia. Lo que configura a este personaje como un Antihéroe es su objeto del deseo y los medios que utiliza para conseguirlo.

Este personaje es un héroe en primer lugar porque ha asumido una misión y está dispuesto a llevarla a cabo hasta las últimas consecuencias, no le importa arriesgar la vida para conseguirlo y se convierte en un Antihéroe porque su deseo no es conseguir algo sublime que lo conduzca a la inmortalidad; el amor, por ejemplo, sino desea satisfacer sus pasiones; es un hombre apasionado, y los medios que utiliza para conseguirlo no son los convencionales ni los correctos; se vale de la fuerza y la riqueza. Antes bien sus deseos pasionales lo llevan a ofrecer fidelidad y oro. Está dispuesto a asumir las consecuencias de su fechoría; a ser fusilado, lo que lo convierte más que en un villano sin principios, en un Antihéroe pues sigue sus impulsos y deseos a costa de la voluntad de otros y de su propia vida. El amor para él no es el objeto del deseo y éste no valdría su vida, en cambio las pasiones carnales sí y lucha por obtenerlo a costa de sus propios principios. Es él mismo a costa de las leyes morales y civiles de la sociedad. Tanto el triunfo como el fracaso lo colocarían como un Antihéroe. El Antihéroe en este relato señala la falsedad del amor y cómo es posible obtenerlo, aunque, no se cumpla con los estereotipos sociales.

PARA AUMENTAR LA CIFRA DE ACCIDENTES

UN HOMBRE va a subir al tren en marcha. Pasan los escaloncillos del primer coche y el viajero no tiene bastante resolución para arrojarse y saltar. Su capa revuela movida por el viento. Afirma el sombrero en la cabeza. Va a pasar otro coche. De nuevo falta la osadía. Triunfan el instinto de conservación, el temor, la prudencia, el coro venerable de las virtudes antiheroicas. El tren pasa y el inepto se queda. El tren está pasando siempre delante de nosotros. El anhelar agita nuestras almas, y ¡ay de aquel a quien retiene del miedo de la muerte! Pero si nos alienta un impulso divino y la pequeña razón naufraga, sobreviene en nuestra existencia un instante decisivo. Y de él saldremos a la muerte o a una vida nueva, ¡pésele al Destino nuestro ceñudo príncipe!⁵⁵

Este relato es el segundo que integra *De Fusilamientos*(1940) y el décimo noveno de *Tres Libros* (1964). Fue escrito al igual que los relatos que integran el libro *De fusilamientos*, entre 1917 y 1940.

El relato trata de un Hombre que desea subir a un tren en marcha pero no lo logra por falta de osadía. Esta historia es utilizada por el narrador para hacer una analogía entre el tren y la vida, de la cual surge una reflexión; es necesario arriesgarse para tener una vida distinta, de ahí la exhortación al lector “para aumentar la cifra de accidentes”, ya que, la prudencia nos conduce a una vida monótona.

En realidad se trata de un texto cuya estructura es ensayística como en el caso de “De Funerales” y “Xenias”, aunque nosotros nos enfocaremos en el análisis del relato que se utiliza como analogía para después hacer el análisis del personaje.

Este relato está narrado en tercera persona; es decir, el narrador es extradiegético-omnisciente. El tiempo en el que se realiza no se especifica y el lugar es cerca de las vías del tren o en la estación del tren.

Los nudos que se encuentran en este relato son:

1. Un Hombre va a subir al tren en marcha.
2. El Hombre no sube.
3. Pasa otro vagón.
4. Nuevamente, el Hombre no sube.
5. El tren se va.

⁵⁵ Julio Torri. *op. cit.* p. 51

6. El Hombre se queda.

Las catálisis que acompañan a los nudos son las siguientes: en el nudo 1 se observa una prolepsis pues se hace uso de la perífrasis: ir + infinitivo para indicar que se va a realizar una acción en un futuro cercano aunque después sepamos que se trata más de una intención del personaje que de, efectivamente, una acción a realizarse. En el nudo 3 hay otra prolepsis “Va a pasar otro coche” esta vez también se usa una perífrasis para indicar un futuro próximo pero en este nudo la acción sí se realiza.

Los índices y las informaciones que se hallan en este relato son:

Entre el nudo 1 y 2 existen dos índices del personaje; “el viajero no tiene bastante resolución para arrojarse y saltar.” “Su capa revuela movida por el viento. Afirma el sombrero en la cabeza.” El primero se refiere al carácter del personaje; le falta osadía, valentía para subir. El otro se refiere a su aspecto; usa sombrero y capa, aunque también se sugieren las intenciones del Hombre de abordar el tren.

Al final del relato entre el nudo 4 y 5 hay otros índices: “Triunfan el instinto de conservación, el temor, la prudencia, el coro venerable de las virtudes antiheroicas. El tren pasa y el inepto se queda.” Es decir, el Hombre es temeroso, prudente, antiheroico e inepto; carece de las aptitudes necesarias para lograr su objetivo.

De este modo el cuadro de relación causa-consecuencia en el relato queda como se observa a continuación:

Causa	Consecuencia
Un hombre va a subir al tren en marcha.	El Hombre piensa en su seguridad.
El Hombre piensa en su seguridad.	Al Hombre le falta osadía.
Al Hombre le falta osadía.	El Hombre no sube al tren.
El Hombre no sube al tren.	El tren se va y el inepto se queda.

fig.1

Y la secuencia narrativa es la siguiente:

S.I	Trans/Complicación	S.F
Un hombre va a subir a un tren.	El tren está en marcha por lo que al Hombre le da miedo subir.	El tren se va y el inepto se queda.

fig.2

El sujeto fijo es el Hombre y la moralidad es la osadía pues el narrador utiliza este tópico para reflexionar en las últimas líneas sobre la vida.

Aunque el relato inicia con la oración “ Un Hombre va a subir al tren en marcha”, “en marcha” funciona como un adjetivo de tren que al tratarse de una frase preposicional se puede sustituir por un relativo “El tren que está en marcha”, la situación inicial sólo sería entonces “Un Hombre va a subir a un tren” y la complicación es que “El tren está en marcha” pues esta cualidad del tren es la que evidencia el carácter del Hombre; su falta de osadía. Si el tren estuviera detenido, el Hombre no habría experimentado temor por abordarlo y no habría relato. La situación final refleja el fracaso de las intenciones del protagonista.

En el cuadro actancial podemos observar mejor cuál es el objetivo del protagonista:

Matriz Actancial de “Para aumentar la cifra de accidentes”

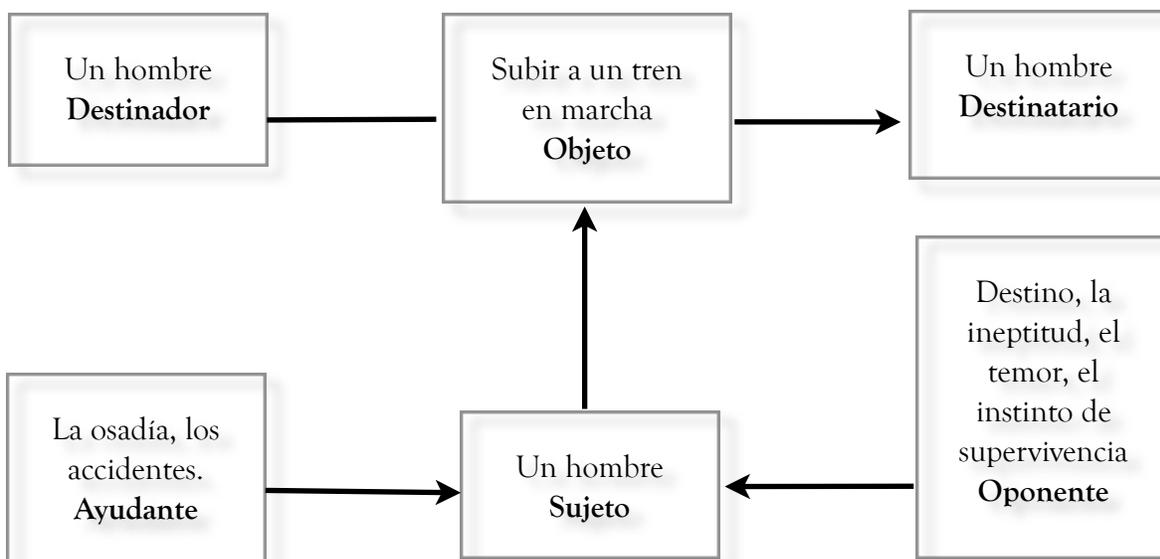


fig.3

En éste, como en los relatos anteriores, el personaje principal funge como destinatario, sujeto y destinatario lo que denota un fin individualista. El objeto del deseo es abordar un tren en marcha. El ayudante es: la osadía, la cual no forma parte de las cualidades del Hombre y los accidentes tampoco, porque el Hombre no va en contra de su naturaleza, si el accidente ocurriera el Hombre vencería al destino. En cambio, el oponente “el coro venerable de las virtudes antiheroicas”; la ineptitud, el temor, la prudencia y el instinto de conservación sí forman parte de las características del personaje principal lo que lo convierte en un fracasado desde el inicio del relato, el Hombre no consigue lo que desea porque no posee las aptitudes necesarias para lograrlo, esas aptitudes han sido determinadas por el Destino y éste es su principal oponente.

Ahora bien, los símbolos que encontramos en este relato son los siguientes: el tren, la capa y el príncipe. El primero tiene que ver con el objeto del deseo, el segundo con el sujeto y el tercero con el oponente.

El significado simbólico del tren en el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier es el siguiente:

Tren, ferrocarril. El tren ha tomado en los dibujos y sueños infantiles, así como en la vida y en los sueños de los adultos, una importancia tan característica de una civilización como lo era la del caballo y la diligencia en los siglos pasados.[...]

En la experiencia y el análisis de los sueños, el tren se inscribe entre los símbolos de la evolución, heredero de las serpientes y los monstruos.

El tren de los sueños es la imagen de la vida colectiva, de la vida social, del destino que nos lleva. Evoca el vehículo de la evolución que tomamos difícilmente, en la buena o mala dirección, o que echamos en falta; señala una evolución psíquica, una toma de conciencia que nos arrastra hacia una nueva vida.

Llegar con retraso, perder el tren o subir en el último segundo; hay tantos sueños que indican que hemos dejado pasar la ocasión... o que nos hemos equivocado al dejarla pasar. Pero hay despertar de la conciencia. Esta imagen se acompaña generalmente de sentimientos de impotencia, de inseguridad y de inferioridad. El yo se siente impotente para encontrar la vía.

La evolución material, psíquica y espiritual queda retrasada porque nuestros complejos, nuestras fijaciones inconscientes, nuestras costumbres psicológicas, nuestra persona (máscara), nuestros decretos intelectuales, la ruina a la que le repugna el esfuerzo, nuestra ceguera, etc., han entorpecido la evolución interior. O también, sufrimos de un complejo de fracaso o de un complejo de frustración, que se oponen a la realización de nuestra individualidad.⁵⁶

⁵⁶ Jean Chevalier. *op. cit.* pp. 1013-1014

El tren como símbolo de evolución significa que el Hombre no puede avanzar, evolucionar internamente, al no abordar el tren el Hombre se aparta de la vida social, es un simple observador. El Hombre anhela simbólicamente una evolución, un cambio de personalidad, pero no tiene la osadía suficiente para cambiar sus cualidades y, por lo tanto, su vida, está destinado a vivir en la monotonía, a no arriesgarse. El Hombre al quedarse, experimenta sentimientos de impotencia, ya que, no puede superar sus propios límites. Sus complejos lo mantienen como un observador y no es un actor en el curso de la vida. Abordar el tren en movimiento habría implicado un cambio; habría sido un Hombre diferente pero no lo logra; no logra acceder a una nueva vida. El relato es una exhortación a arriesgarse, a evolucionar, a desafiar al destino y no ser un inepto más, de ahí el título “Para aumentar la cifra de accidentes”. El accidente es algo que no es parte de la naturaleza de las cosas, por lo tanto, es una exhortación a ir en contra de sí mismo, de su naturaleza, de su esencia.

El siguiente símbolo tiene que ver con el personaje principal: la capa. “La capa [...] evoca la cúpula, la tienda, la choza o la cabaña redondas, con una abertura que sirve de chimenea. Se le puede ver un simbolismo ascensional y celeste.”⁵⁷

Este símbolo muestra las aspiraciones de evolución del personaje, la capa implica una necesidad de ascender. En la tradición occidental muchos héroes son caracterizados con capa: el Zorro, los Tres Mosqueteros, Rodrigo Díaz de Vivar. Recordemos; también, que la capa era en la corte un símbolo de nobleza, por lo tanto, el Hombre se disfraza de héroe para lograr su cometido; utiliza la capa como fetiche para ascender, pero el objeto no le sirve puesto que no logra subir al tren, él no es un héroe, sólo aspira a serlo.

El siguiente símbolo tiene que ver con la oración final “¡Pésele al Destino nuestro ceñudo príncipe!”.

Príncipe. El príncipe simboliza la promesa de un poder supremo, la primacía entre sus pares, cualquiera que sea el dominio considerado: un príncipe de las letras, de las artes, de las ciencias. [...]

El símbolo tiene también su lado oscuro: Lucifer es el príncipe de las tinieblas. El portador de luz no reparte entonces más que sombra. Es la corrupción de lo mejor, que se convierte en lo

⁵⁷ *ibidem*. p. 248

peor. El principado. El principado en el mal, la noche y la muerte, es el estado extremo de carencia de bien, de claridad y de vida: es la inversión del signo principesco originario.⁵⁸

En este relato el Destino es un príncipe, es el poder supremo pero a la vez es un regente del mal del protagonista. Aunque, para el héroe clásico el destino es el que lo conduce hacia el éxito, en este caso el Destino no sólo es un príncipe dueño de la vida del Hombre sino que es el que lo guía al mal, ya que, el Hombre no está destinado a ser un héroe sino un hombre común. Es decir, es un símbolo negativo, pues, el Destino no es benevolente. No obstante que el Destino sea caracterizado como un personaje al final del texto implica que puede ser vencido, el adjetivo ceñudo que acompaña al Destino muestra que puede molestar y esta molestia provendría de la desobediencia; de la osadía del Hombre.

Ahora bien, todos los elementos mencionados sirven para caracterizar al personaje principal como un Antihéroe. Para empezar el personaje principal carece de nombre, el autor no lo define, así que este Hombre puede ser cualquiera. Lo que caracteriza al personaje es su vestimenta; capa y sombrero; que le sirve como disfraz y muestra sus aspiraciones heroicas, y en contraste sus virtudes; el instinto de conservación, temor, la prudencia, la ineptitud que más que virtudes, en este relato son defectos, “el coro venerable de las virtudes antiheroicas” nos dice , el narrador.

Lo que constituye a este personaje como un Antihéroe es su aspiración a evolucionar y el fracaso al que está destinado debido a su ineptitud. Su objeto del deseo no es bajo –con bajo nos referimos a inferior a lo que los héroes suelen desear– pero él no ha nacido para evolucionar y ser un héroe verdadero, sólo es la aspiración a éste y, por ello, es un Antihéroe, ya que, no tiene las características de héroe pero tiene las aspiraciones; el anhelo.

Para finalizar este relato es utilizado como metáfora por el narrador para hablar de los hombres en general y hacerles un llamado para que no sean como el Hombre del relato y se atrevan a desafiar al destino para aspirar a una nueva vida. El símbolo del Antihéroe, en este relato, es utilizado como una especie de catalizador que impulse, al que lo lea, a evolucionar.

58 *ibidem*.pp. 850-851

LA HUMILDAD PREMIADA

EN UNA Universidad poco renombrada había un profesor pequeño de cuerpo, rubicundo, tartamudo, que como carecía por completo de ideas propias era muy estimado en sociedad tenía ante sí brillante porvenir en la crítica literaria.

Lo que leía en los libros lo ofrecía trasnochado a sus discípulos la mañana siguiente. Tan inaudita facultad de repetir con exactitud constituía la desesperación de los más consumados constructores de máquinas parlantes.

Y así transcurrieron largos años hasta que un día, en fuerza de repetir ideas ajenas, nuestro profesor tuvo una propia, una pequeña idea propia luciente y bella como un pececito rojo tras el irisado cristal de una pecera.⁵⁹

Esta prosa es el quinto relato que integra *De fusilamientos* y el vigésimo primero de *Tres Libros*.

La narración trata de un profesor que a fuerza de repetir ideas ajenas todos los días a sus alumnos, un día tiene una propia. En cuanto a la estructura, se trata de un relato narrado en tercera persona, por ello el narrador es extradiagético-omnisciente. El lugar en que se desarrolla es la Universidad, el tiempo es en la mañana.

Los nudos en este relato son los siguientes:

1. Un profesor carece por completo de ideas propias.
2. Lo que leía se los repetía al día siguiente a sus alumnos.
3. El profesor tuvo una idea propia.

Encontramos, así, una catálisis de resumen en el nudo 2, ya que, esa acción se repite todos los días durante largos años.

Los índices se desarrollan a partir del profesor pues es el único personaje en el relato. El primero se encuentra en el párrafo: “En una Universidad poco renombrada había un profesor pequeño de cuerpo, rubicundo, tartamudo, que como carecía por completo de ideas propias era muy estimado en sociedad tenía ante sí brillante porvenir en la crítica literaria.” En este índice encontramos varias características, en la primera parte se describe físicamente al personaje, en la oración subordinada de modo se describen las capacidades del personaje, cómo es percibido en la sociedad y cómo será su futuro de acuerdo a sus características.

⁵⁹ Julio Torri. *op. cit.*, 57

En el segundo párrafo encontramos otro índice que reitera la carencia de ideas del profesor “Lo que leía en los libros lo ofrecía trasnochado a sus discípulos la mañana siguiente” pero este defecto se va convirtiendo en una cualidad, ya que ofrecer trasnochado lo leído implica que lo ofrecía tal y como lo había leído, esta idea la refuerzan las oraciones siguientes que forman parte del mismo índice. “Tan inaudita facultad de repetir con exactitud constituía la desesperación de los más consumados constructores de máquinas parlantes.”

Finalmente, en el último párrafo hay un índice que no tiene que ver con el profesor sino con la idea que tiene: “una pequeña idea propia luciente y bella como un pecesito rojo tras el irisado cristal de una pecera.”

En cuanto a las informaciones encontramos una de lugar: “En una Universidad poco renombrada” y otra de tiempo “la mañana siguiente”.

El cuadro de relación causa-consecuencia del relato se integra del siguiente modo:

Causa	Consecuencia
Un profesor carece de ideas propias.	Repite ideas ajenas constantemente.
Repite ideas ajenas constantemente.	El profesor tiene una idea propia.

fig.1

Y la secuencia narrativa que corresponde a este relato es:

S.I	Trans/Complicación	S.F
Un profesor carece de ideas propias.	Repite ideas ajenas constantemente.	El profesor tiene una idea propia.

fig.2

Como ya mencionamos es una característica del profesor la que suscita el relato o, mejor dicho, una carencia “pues no tenía ideas propias”, aunque otra de sus características; la buena memoria y su profesión; ser profesor, producen una transformación en él, de pronto, un día “a fuerza de repetir ideas ajenas tuvo una propia”.

En cuanto a los elementos que la integran, el sujeto fijo en esta historia es evidentemente el profesor y la moralidad es el genio.

Este es uno de los pocos relatos en los que el protagonista logra su cometido aunque no queda muy claro que tener una idea propia sea el objetivo del profesor, pero si recurrimos al título “La humildad premiada” significa que el profesor obtuvo un premio por ser humilde, de tal modo que la matriz queda como se observa a continuación:

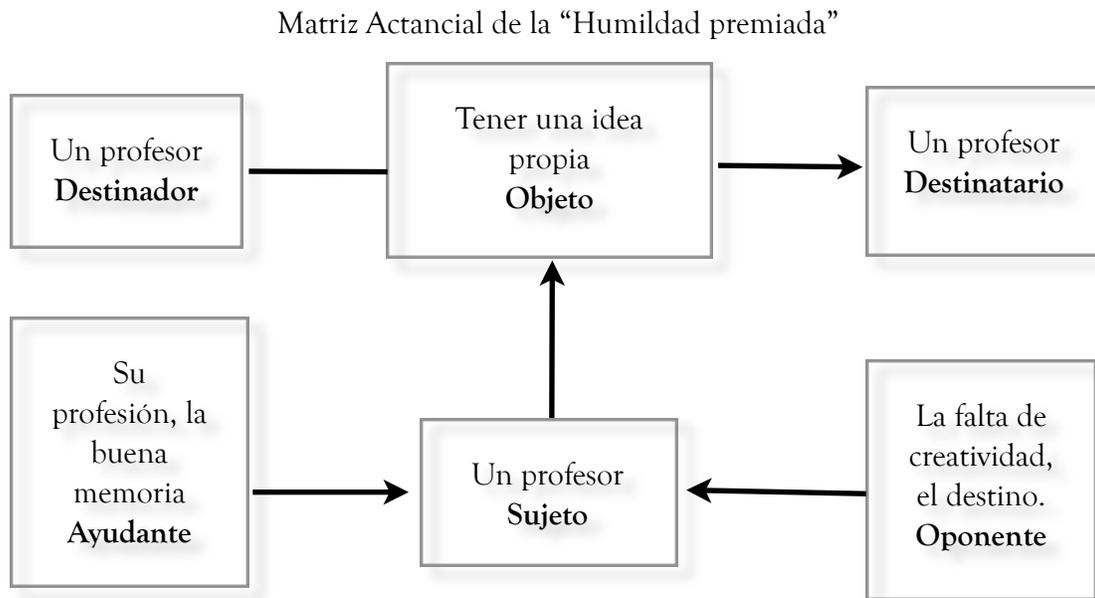


fig.3

Nuevamente los actantes del destinator, sujeto y destinatario quedan cubiertos por un solo personaje; el profesor. Su objetivo es de índole individualista. El objeto del deseo es tener una cualidad que nunca ha poseído: ser creativo; tener ideas propias, el ayudante es su buena memoria y su profesión. Como ya habíamos comentado, el relato se centra en las características del personaje, (hay un mayor uso de índices con respecto a éste), por lo tanto, se trata de un relato introspectivo, una historia que se desarrolla a partir de la psique del

personaje. Ahora bien, se observa que en esta ocasión sí está presente un elemento que en los demás relatos no: el ayudante, éste es real, el profesor tiene una buena memoria y es profesor lo que le da cierta ventaja contra su oponente que está en él mismo; la carencia de ideas, lo que le permite lograr su objetivo. Pero esto no significa que el profesor no sea un Antihéroe como los demás, aunque de eso hablaremos más adelante.

Por otro lado en este texto se observa el símbolo del pez, el cual es una metáfora del objeto del deseo del profesor. En el *Diccionario de símbolos* de Chevalier encontramos que el pez simboliza:

Pez. El pez es por supuesto el símbolo del elemento Agua, en donde vive. [...] Símbolo de las aguas, montura de Varuna, el pez está asociado al nacimiento o a la restauración cíclica. La manifestación se produce en la superficie de las aguas. Es a la vez Salvador e instrumento de Revelación.

Por otra parte el pez es también es símbolo de vida y de fecundidad, en razón de su prodigiosa facultad de reproducción y del número indefinido de sus huevos, símbolo éste que, por supuesto, puede transferirse al plano espiritual.⁶⁰

Es decir, el profesor obtuvo una Revelación, una renovación y quizás esa pequeña idea se convierta en muchas otras que lo conviertan no en un profesor sino en un escritor. A través del símbolo del pez el autor logra redimir todos los fracasos de sus personajes anteriores pues es el único que logra obtener su objeto del deseo en *De fusilamientos*, no obstante, esto no lo coloca como un héroe sino como un Antihéroe, veamos por qué.

El personaje de este relato no tiene nombre propiamente, sino que, como en otros casos, recordemos al Raptor, es nombrado por una de sus características; ser profesor, situación que lo ayudará a lograr su objetivo. Un profesor es una persona que enseña, éste profesor enseña literatura, esto lo sabemos por inferencia, por ello no tiene ideas propias pues enseña las ideas de los demás, y todo lo aprende de memoria. A diferencia de otros personajes en otros relatos éste no solo carece de ideas, sino también de pretensiones; se conforma con lo que es y persevera en eso durante largos años, y he aquí la paradoja, este personaje acepta su destino, no es como el personaje de “A Circe” o el de “Xenias”, él simplemente se conforma

⁶⁰ *ibidem*, p.823.

y es esta aceptación, la aceptación de su fracaso lo que lo conduce a la obtención de su deseo: su humildad es premiada.

Ahora bien, aunque este personaje obtiene lo deseado es un Antihéroe no porque fracase pues no lo hace, sino porque es “humilde”, no se rebela a nada, su aspecto no es el de un héroe clásico: “pequeño de cuerpo, rubicundo, tartamudo”, y el medio por el cual obtiene el triunfo no es heroico, sino conformista; un hombre común, sin aspiraciones, se vence a sí mismo, deja de ser carente de ideas porque es constante y goza de buena memoria pero no lo logra porque tenga características de un héroe sino por todo lo contrario. El profesor reconoce sus limitaciones y debilidades y decide vivir acorde a éstas, lo que lo conduce a un éxito no deseado. Aunque obtiene un éxito a nivel personal, su acción no beneficia ni importa a nadie más que a él por ello es un Antihéroe.

En este relato el Antihéroe es un símbolo de la injusticia, pues el profesor es premiado pese a que él no deseaba serlo, si no hubiera tenido una idea propia al profesor le habría dado igual ya que estaba dispuesto a asumir la crueldad de su destino.

EL HÉROE

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. Hasta pagaba sus contribuciones, y llegó en inocente simplicidad a depositar su voto en las ánforas, durante las últimas elecciones generales. Me vio llegar como a un huésped, y cuando hacía ademán de recibirme y brindarme hospedaje, le hendí la cabeza de un tajo. 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.

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 doncellez, se ha chupado interiormente. (Perdonadme lo bajo de la expresión.) Resulta su compañía 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. A su lado siento náuseas incontenibles.

En los momentos de mayor intimidad mi egregia compañera inventa frases altisonantes que me colman de infortunio: “la sangre del dragón nos une”; “tu heroicidad me ha hecho tuya para siempre”; o bien “la lengua del dragón fue el ábrete sésamo”; etcétera.

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!⁶¹

“El héroe” es el séptimo relato del libro *De Fusilamientos* y el vigésimo sexto de *Tres libros*. Esta es quizás una de las narraciones más conocidas de Torri, ha sido compilada en varias Antologías de minificción y consignada en sitios de internet.

Este relato trata de un Héroe que mata alevosamente a un dragón indefenso, ante su villanía trata de huir pero sus abogados lo impiden y lo obligan a casarse con la princesa, quien es una matrona.

Es un relato breve aunque más extenso que los anteriores, está narrado en tercera persona por lo cual se trata de un narrador intradieético-protagonista. El lugar y el tiempo son imprecisos, aunque podemos decir que se trata de un reino y un tiempo remoto. Hay tres

61 Julio Torri. *op. cit.* pp.58-59

secuencias, una que integra la situación inicial, otra la transformación y otra la secuencia general de todo el relato.

Los nudos de la totalidad del relato son:

1. Un Héroe mata a un Dragón bueno alevosamente.
2. El Héroe huye por su villanía.
3. Otro se adjudica la muerte del Dragón.
4. Los abogados del Héroe lo impiden.
5. El Héroe se casa con la Princesa por matar al Dragón.
6. El Héroe se lamenta de su destino.

Los nudos de la situación inicial son:

1. El Héroe llega como huésped al hogar del Dragón.
2. El Dragón se inclina para recibirlo
3. El Héroe le corta la cabeza.
4. El Héroe se horroriza de su acción.
5. El Héroe huye.

El cuadro causa-consecuencia queda del siguiente modo:

Causa	Consecuencia
Un héroe llega como huésped a la casa de un dragón.	El dragón se inclina para recibirlo.
El dragón se inclina para recibirlo.	El héroe aprovecha la ocasión y le corta la cabeza.
El héroe aprovecha la ocasión y le corta la cabeza.	El héroe se horroriza de su villanía.
El héroe se horroriza de su villanía.	El héroe huye.

fig. 1

Y la secuencia es la siguiente:

S.I	Trans/Complicación	S.F
Un héroe llega como huésped a la casa de un dragón.	El dragón se inclina para recibirlo. El héroe aprovecha la ocasión y le corta la cabeza, sin embargo, después de hacerlo se da cuenta de que ha cometido una villanía.	El héroe huye.

fig.2

Por otra parte, los nudos que integran la transformación son:

1. El héroe huye.
2. Otro se adjudica la muerte del Dragón.
3. Otro pide la mano de la Princesa.
4. Los abogados del héroe lo impiden.
5. El héroe regresa.
6. El héroe debe casarse con la Princesa.

El cuadro de causa-consecuencia de esta secuencia se integra como se observa a continuación:

Causa	Consecuencia
El héroe huye	Otro hombre se atribuye la fechoría e intenta obtener la mano de la princesa.
Otro hombre se atribuye la fechoría e intenta obtener la mano de la princesa.	Los abogados del héroe impiden que el otro se case con la princesa.

Causa	Consecuencia
Los abogados del héroe impiden que el otro se case con la princesa.	El héroe vuelve
El héroe vuelve	El héroe debe casarse con la princesa.

fig.3

La secuencia que corresponde a la transformación es la siguiente:

S.I	Trans/Complicación	S.F
El héroe huye.	Otro pide la mano de la princesa, los abogados del héroe lo impiden y el héroe vuelve.	El héroe debe casarse con la princesa

fig.4

Las catálisis que se encuentran en este relato son las siguientes:

En el nudo 1 de la secuencia general:

Maté al pobre dragón de modo alevoso que no debe ni recordarse. El inofensivo monstruo vivía pacíficamente y no hizo mal a nadie. Hasta pagaba sus contribuciones, y llegó en inocente simplicidad a depositar su voto en las ánforas, durante las últimas elecciones generales. Me vio llegar como a un huésped, y cuando hacía ademán de recibirme y brindarme hospedaje, le hendí la cabeza de un tajo. 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.

Hay una catálisis que afecta el orden del discurso pues nos narra lo ocurrido en el pasado; una analepsis.

Del nudo 5 al 6 hay dos pausas; la primera en la que se narran con gran detalle las características de la princesa:

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 doncellez, se ha chupado interiormente. (Perdonadme lo bajo de la expresión.) Resulta su compañía 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. A su lado siento náuseas incontenibles.

Es una pausa de suspensión y la segunda es una pausa de desaceleración pues se narran las acciones de la princesa que solo contribuyen a señalar la razón por la que el Héroe se lamenta de su villanía. “En los momentos de mayor intimidad mi egregia compañera inventa frases altisonantes que me colman de infortunio: ‘la sangre del dragón nos une’; ‘tu heroicidad me ha hecho tuya para siempre’; o bien ‘la lengua del dragón fue el ábrete sésamo’; etcétera.”

En esta ocasión distinguiremos a los personajes que participan en el relato para ubicar los índices, estos son: El Héroe y el Dragón, el Otro, los Abogados, la Princesa y los personajes, que son mencionados sin que sus acciones afecten el desarrollo de la historia como son: El Rey y Mr Cecil B de Mille.

Los índices que tienen que ver con el Héroe son: “A mí me ha tocado personificar un heroísmo falso. Maté al pobre dragón de modo aleroso que no debe ni recordarse” pues constata que no es un héroe verdadero sino uno falso. “Me vio llegar como a un huésped, y cuando hacía ademán de recibirme y brindarme hospedaje, le hendí la cabeza de un tajo” es otro índice que recalca esta idea y que además lo muestra como un villano, salvo que el índice “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” muestra su desconcierto por cometer una villanía, él se reconoce como uno, por lo cual huye horrorizado, ya que, él no aspira a ser un villano sino a ser un héroe y aunque la sociedad lo

reconoce como uno, él sabe que sus acciones no corresponden a las de un héroe. Este índice suaviza la imagen de villano del personaje y le otorga ciertos rasgos propios de un héroe.

El siguiente índice “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”, señala la pesadumbre que le provocan las consecuencias de haber matado al dragón pero aún así se responsabiliza de sus actos y “apechuga”. Más adelante, el índice entre paréntesis “(Perdonadme lo bajo de la expresión)” sugiere que el Héroe tiene el nivel cultural propio de un caballero, pues conoce la diferencia entre una expresión vulgar y una culta.

En el último párrafo “¡Qué asco de mí mismo por haber comprado con una villanía bienestar y honores! ¡Cuánto envidia la sepultura olvidada de los héroes sin nombre!” hay otro índice que muestra nuevamente su deseo de ser un héroe verdadero y se lamenta de su fechoría.

Los índices en relación al Dragón son los siguientes: “El inofensivo monstruo vivía pacíficamente y no hizo mal a nadie. Hasta pagaba sus contribuciones, y llegó en inocente simplicidad a depositar su voto en las ánforas, durante las últimas elecciones generales. Me vio llegar como a un huésped, y cuando hacía ademán de recibirme y brindarme hospedaje, le hendí la cabeza de un tajo.” Este índice señala que el Dragón no es el mismo personaje que el de los cuentos de hadas, no era maligno sino bueno, pacífico, e inocente, todas características positivas.

En cuanto al Otro, sólo hay un índice que habla de que este hombre es deshonesto, se vale del engaño y no tiene escrúpulos para obtener lo que desea pues. “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”.

Los índices que tienen que ver con la princesa son: “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 doncellez, se ha chupado interiormente.” Este índice señala que la princesa no es joven, es una mujer mayor de edad virgen, que está vacía interiormente, es decir, la princesa es una falsa princesa o es una que no cumple con el estereotipo de princesa.

El siguiente índice “resulta su compañía tan enfadosa que a su lado se explica uno los horrores de todas las revoluciones” se refiere a su modo de ser intolerable. El índice: “Sus aficiones son groseras: nada la complace más que exhibirse en público conmigo, haciendo gala de un amor conyugal que felizmente no existe”, nos indica que además de no ser joven como toda princesa tampoco es noble pues sus gustos son vulgares, es mentirosa y finge.

Los siguientes índices sirven para remarcar estos aspectos:

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. A su lado siento náuseas incontenibles. En los momentos de mayor intimidad mi egregia compañera inventa frases altisonantes que me colman de infortunio: “la sangre del dragón nos une”; “tu heroicidad me ha hecho tuya para siempre”; o bien “la lengua del dragón fue el ábrete sésamo”; etcétera.

Por otro lado, las informaciones son muy pocas: Una de tiempo “Todo se adultera hoy”, y otra que indica el lugar por inferencia: “Me vio llegar como a un huésped, y cuando hacía ademán de recibirme y brindarme hospedaje, le hendí la cabeza de un tajo”, es decir, el hogar del Dragón.

El cuadro de causa- consecuencia en general este relato se estructura del modo siguiente:

Causa	Consecuencia
Un hombre mata a un dragón pacífico para convertirse en héroe, se da cuenta de su villanía y huye.	Otro hombre se atribuye la fechoría e intenta obtener la mano de la princesa.
Otro hombre se atribuye la fechoría e intenta obtener la mano de la princesa.	Los abogados del falso héroe impiden que el otro se case con la princesa.
Los abogados del falso héroe impiden que el otro se case con la princesa.	El falso héroe debe casarse con la princesa.
El falso héroe debe casarse con la princesa.	El falso héroe está casado con una falsa princesa

fig. 5

Y la secuencia general de este relato queda:

S.I	Trans/Complicación	S.F
<p>Un Hombre mata a un Dragón pacífico para convertirse en héroe, se da cuenta de su villanía y huye. S.i Un héroe llega como huésped a la casa de un dragón. S.d. El dragón se inclina para recibirlo. reacción. El héroe aprovecha la ocasión y le corta la cabeza. resolución: El héroe se horroriza de su villanía. S.f. El héroe huye.</p>	<p>Otro hombre se atribuye la fechoría e intenta obtener la mano de la princesa pero los abogados del falso héroe impiden la boda, y el falso héroe debe casarse con la princesa.</p>	<p>El falso héroe está casado con la falsa princesa.</p>

fig. 6

La complicación se da cuando otro intenta hacerse pasar por el Héroe, ya que ello provoca que el Héroe regrese y enfrente las consecuencias de su villanía: casarse con la princesa, lo que se convierten en la tragedia del Héroe debido a las características negativas que posee ésta, y que lo hacen desear ser un héroe sin nombre, e incluso la muerte. El sujeto fijo es el Héroe, y la moralidad son los estereotipos sociales, ya que, nadie es realmente lo que pretende ser.

En la matriz actancial podemos observar mejor cómo se dan las relaciones entre los personajes

Matriz Actancial de “El Héroe”

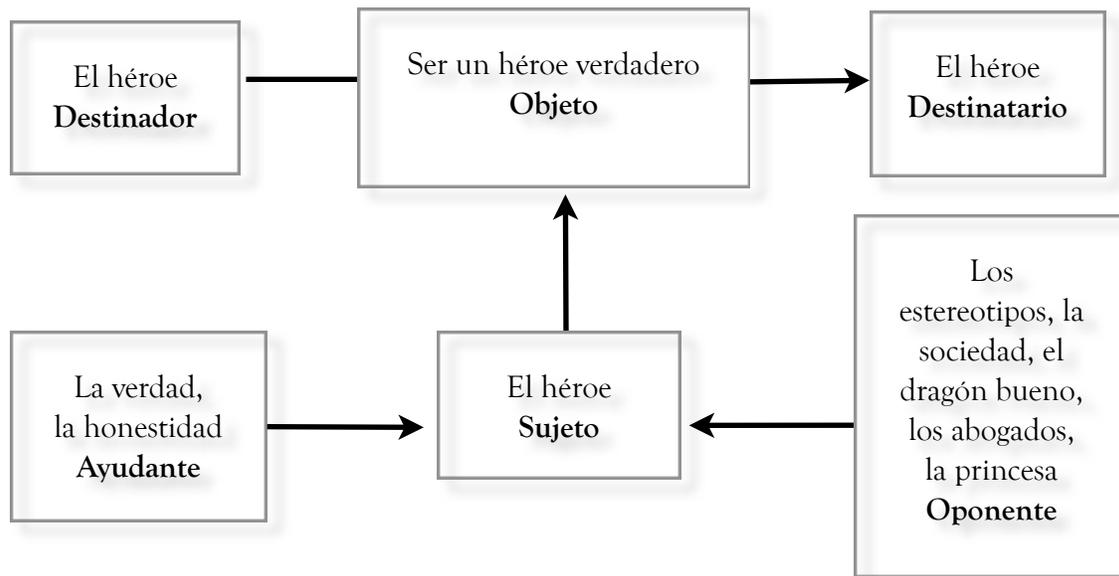


fig. 7

Se observa que el objeto del deseo del Héroe es ser un héroe verdadero, el verdadero héroe se enfrenta a los males que azotan a la sociedad, no a dragones inofensivos y amables, además no mata con alevosía sino que se enfrenta cara a cara con el enemigo, tampoco huye y es merecedor de la gloria y el bienestar, además, no hace alarde de sus hazañas. El héroe de este relato es la personificación de un héroe falso, pues incluso lo que desea solo lo beneficia a él, él funge como destinador, sujeto y destinatario. El ayudante no aparece en el relato: la verdad, la honestidad, los valores de un verdadero héroe no los posee este héroe, en cambio los opositores son muchos: los estereotipos porque el Héroe se deja llevar por éstos y lo conducen a cometer una fechoría en lugar de ayudar a la sociedad; pues la sociedad está acostumbrada al estereotipo del héroe de cuento de hadas, quien, según los ideales del romanticismo, no es un héroe verdadero. La sociedad también es un oponente ya que es la que difunde este estereotipo, el Dragón porque no es el dragón dañino, sino uno bueno, los abogados porque lo obligan a volver para obtener beneficios de su fechoría; lo que magnifica su falsedad, y la misma Princesa porque no le permite pasar desapercibido sino que alardea con la fechoría del Héroe. El Héroe está condenado al fracaso porque tiene muchos factores en contra y ninguno a su favor.

Ahora bien desear ser un héroe en un plano simbólico implica:

Héroe. Hijo de la unión de un dios o una diosa con un ser humano, el héroe simboliza la unión de las fuerzas celestes y terrenas. Pero naturalmente no goza de la inmortalidad divina, aunque mantenga hasta la muerte un poder sobrenatural: dios caído u hombre divinizado. Simboliza el impulso evolutivo (el deseo esencial), la situación conflictiva de la psique humana, por el combate contra los monstruos de la perversión. El héroe también se adorna con los atributos del sol cuya luz y cuyo calor triunfan sobre las tinieblas y el frío de la noche. C G Jung en los símbolos de la libido identificará al héroe con la potencialidad del espíritu. La primera victoria del héroe es la que obtiene sobre sí mismo.⁶²

Es decir, este personaje desea evolucionar, empero esto no le es posible, ya que, es él el que se deja llevar por los estereotipos que impone la sociedad y nunca se rebela ante estos, no distingue las características propias de un héroe verdadero y actúa como un villano, no se vence a sí mismo lo único heroico que posee es el nombre y la aceptación de su villanía.

Los dos siguientes símbolos son los oponentes: el Dragón y la Princesa:

Dragón. El dragón se nos presenta esencialmente como un guardián severo o como un símbolo del mal y de las tendencias demoníacas. Es en efecto el guardián de los tesoros escondidos y como tal el adversario que debe vencerse para poder acceder a ellos. En el occidente es el guardián del Vello de oro y del jardín de las Hespérides; en la China, según un cuento de los T'ang, es el guardián de la perla; la leyenda de Sigfrido confirma que el tesoro guardado por el dragón no es sino la inmortalidad.

El dragón como símbolo demoníaco se identifica en realidad con la serpiente: Orígenes confirman esta identidad a propósito del salmo 74.

Se puede relacionar la imagen de la ballena arrojando a Jonás con la simbólica del dragón, monstruo que engulle y vuelve a escupir a su presa después de haberla transfigurado “Esta imagen de origen mítico solar representa al héroe engullido por el dragón. Vencido el monstruo, el héroe adquiere una eterna juventud. Consumado el viaje a los infiernos, vuelve de nuevo del país de los muertos y de la prisión nocturna del mar) El Héroe explica J.L. Henderson, se hunde en las tinieblas que representan una especie de muerte... la lucha entre el héroe y el dragón manifiesta el tema arquetípico del triunfo del yo sobre las tendencias regresivas. Para la mayor parte de la gente el lado tenebroso negativo, de la personalidad permanece inconsciente. El héroe por lo contrario debe darse cuenta de que la sombra existe y de que puede extraer fuerza de ella. Necesita llegar a un acuerdo con sus poderes destructivos si quiere llegar a ser lo bastante terrible como para vencer al dragón. En otras palabras, el yo

62 Jean Chevalier. *op.cit.*, pp.558-560

no puede triunfar sino después de haber dominado y asimilado la sombra.” El dragón está ante todo en nosotros.⁶³

Es debido a que el Dragón es considerado por el Héroe como una forma de maldad, que lo mata sin pensar si realmente es demoniaco, aunque, vence al Dragón esto no le da acceso a un tesoro o a la inmortalidad, ya que, éste no es el dragón que debe vencer, el dragón se encuentra en sí mismo y a éste no le vence, pues se deja llevar por sus impulsos más viles.

Como pago de su fechoría se le otorga la mano de la Princesa la cual al igual que el dragón no es una verdadera princesa.

Príncipe, princesa. El príncipe simboliza la promesa de un poder supremo, la primacía entre sus pares, cualquiera que sea el dominio considerado: un príncipe de las letras, de las artes, de las ciencias; la princesa de los poetas. El símbolo tiene también su lado oscuro: Lucifer es el príncipe de las tinieblas. El portador de luz no reparte entonces más que sombra. Es la corrupción de lo mejor, que se convierte en lo peor. El principado en el mal, la noche y la muerte, es el estado extremo de carencia de bien, de claridad y de vida: es la inversión del signo principesco originario. [...]El príncipe y la princesa son la idealización del hombre y de la mujer, por lo que atañe a la belleza, al amor, a la juventud, al heroísmo.⁶⁴

La princesa no representa en el relato nada de lo que se supone significa este símbolo, hay por el contrario una inversión, la princesa simboliza la fealdad (física y espiritual); el desamor, la vejez y la falta de heroísmo, es el castigo que obtiene el héroe por su fechoría, aunque esto lo asume con heroicidad, por lo cual se redime.

Mas si el Héroe no es el héroe tampoco es un villano, ya que, su misión no es infligir el mal a los otros, simplemente tenía una idea equivocada sobre cómo debían actuar los héroes, la sociedad lo asume como un Héroe, aunque él sabe que no es el tipo de Héroe que desearía. Sus características no son las de un héroe como se observa mediante los índices anteriores, pero sí las de un Antihéroe, ya que, en un primer momento para ser considerado un Héroe actúa como un villano, el horror que experimenta le hace comprender que no ha actuado como uno, es decir, aunque cumple con lo que un Héroe debe hacer, matar al Dragón que simboliza la maldad, no descubre que éste no es el dragón al que debe vencer y fracasa. En un segundo momento cuando vuelve para casarse con la princesa acepta la

63 *ibidem*. pp. 428-429

64 *ibidem*. pp.850-851

recompensa con heroicidad aunque ésta tampoco sea una verdadera recompensa, aún así, esto no lo convierte en un Héroe verdadero, ya que, no puede borrar sus acciones y continúa viviendo según las reglas y los estereotipos que la sociedad le impone. Este relato retoma la idea de que el mundo es un Teatro, por eso ninguno de los personajes es lo que su nombre indica.

El símbolo del Antihéroe en esta historia sirve para reivindicar el sentido de individualidad; la diferencia, pues si el héroe no hubiera hecho caso a la sociedad habría logrado su cometido y sirve, de igual modo, para reflexionar sobre los estereotipos y las convenciones sociales.

LOS UNICORNIOS

CREER que todas las especies animales sobrevivieron al diluvio es una tesis que ningún naturalista serio sostiene ya. Muchas perecieron; la de los unicornios entre otras. Poseían un hermoso cuerno de marfil en la frente y se humillaban ante las doncellas.

Ahora bien, en el arca, triste es decirlo, no había una sola doncella. Las mujeres de Noé y de sus tres hijos estaban lejos de serlo. Así que el arca no debió de seducir grandemente al unicornio.

Además Noé era un genio, y como tal, limitado y lleno de prejuicios. 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.

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.

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 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.⁶⁵

Este relato es el catorce de los diecisiete que integran *De Fusilamientos* y el número treinta y cinco de *Tres libros*. Su extensión a comparación de los demás relatos de Torri es mediana.

En éste se narra la razón por la cual, hoy, no existen los unicornios. Los unicornios eran animales que se sentían atraídos por las doncellas, mas durante el diluvio prefirieron morir antes que subir al arca de Noé en donde la promiscuidad era necesaria para sobrevivir. Está narrado en tercera persona; se trata de un narrador extradiagético-omnisciente. El tiempo en el que se desarrolla es antes de Cristo; durante el Diluvio, y el lugar es el arca.

Los nudos que conforman el relato son los siguientes:

1. Los unicornios perecieron durante el Diluvio.
2. Los unicornios se humillaban ante las doncellas.
3. Las mujeres del Arca no eran doncellas.
4. Los unicornios no sentían atracción hacia el Arca de Noé,
5. Noé no se preocupó por las necesidades de los unicornios.

⁶⁵ Julio Torri. *op.cit.* pp. 73-74

6. La promiscuidad era indispensable para la perpetuación de la especie.
7. Los unicornios al igual que las sirenas, grifos y dragones, optaron por morir.

Por otro lado, las catálisis que se encuentran en la historia son las siguientes:

El relato comienza con una aseveración y para validar el argumento del narrador se cuenta la historia de cómo perecieron los unicornios y esta historia se toma como un hecho real en el relato, por lo que se trata de una *analepsis* que abarca desde “Poseían un hermoso cuerno...” hasta la antepenúltima línea del relato “perecieron noblemente”. Asimismo, dentro de esta *analepsis* hay otra *catalisis* que afecta la duración de la historia, en el párrafo:

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.

Ésta es una pausa de suspensión pues se trata de la descripción de Noé; otra de las razones por las cuales los Unicornios no suben al arca. Estas son las únicas catálisis que se encuentran en el relato.

Ahora bien, en el relato hay varios personajes: Los Unicornios, las mujeres de Noé y sus tres hijos, Noé, los animales, las sirenas, los grifos y dragones.

Los índices que hay sobre los Unicornios son los siguientes: “Poseían un hermoso cuerno de marfil en la frente y se humillaban ante las doncellas”, este índice sirve para mostrar el aspecto físico de los Unicornios y sus gustos o preferencias. “En lo mínimo se desveló por hacer llevadera la estancia de una especie elegante” en este índice, se hace la distinción de ese tipo de especie pues no era como las que abordaron el arca, requería de un trato especial: “los unicornios, antes que consentir en una turbia promiscuidad indispensable a la perpetuación de su especie, optaron por morir”. Se señala que los unicornios eran fieles a sus convicciones e ideales. “Con gallardía prefirieron extinguirse. Sin aspavientos perecieron noblemente” y se resalta que no sólo eran fieles a sus ideales, también eran valientes y nobles, así se van configurando no como cualquier animal irracional sino como seres

humanos con comportamiento heroico, pues estos son los rasgos propios de un héroe romántico.

En cuanto a los índices que hay sobre las mujeres de Noé y de sus tres hijos, sólo hay uno pero muy importante: “Ahora bien, en el arca, triste es decirlo, no había una sola doncella. Las mujeres de Noé y de sus tres hijos estaban lejos de serlo”. Las mujeres no eran puras, no obstante son las que sobreviven para perpetuar la especie de los hombres.

Sobre Noé hay un párrafo entero que contiene índices sobre el carácter de este personaje, que es el mismo que ya hemos citado.

En síntesis el autor señala que Noé distaba mucho de ser un artista y aunque era un genio (aquí la genialidad es un defecto) no poseía la visión suficiente ni la sensibilidad para reconocer la valía de los unicornios.

En cuanto a los animales que habitan el arca sólo tenemos un índice: animales limpios e inmundos, descripción que se utiliza igualmente en la fuente que suscita este relato. Los animales limpios son aquellos que se pueden ofrecer a la divinidad y los inmundos son los que se arrastran y no son dignos de Dios.

De las sirenas, los grifos y los dragones, que son muy parecidos a los unicornios, sólo hay un índice: “Al igual que las sirenas, los grifos, y una 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”. Este índice señala el parentesco entre estas especies y su valentía.

El cuadro causa-consecuencia queda del modo que se muestra a continuación:

Causa	Consecuencia
Había unicornios, quienes sólo se humillaban ante las doncellas, pero hubo un diluvio.	El único modo de no extinguirse era subiendo al arca de Noé, en donde no había doncellas, y se promovía la promiscuidad como medio de salvación.

Causa	Consecuencia
El único modo de no extinguirse era subiendo al arca de Noé, en donde no había doncellas, y se promovía la promiscuidad como medio de salvación.	Los unicornios no podían permitirse ser promiscuos para salvarse; iba en contra de sus principios, no suben al arca.
Los unicornios no podían permitirse ser promiscuos para salvarse; iba en contra de sus principios, no suben al arca.	Los unicornios con gallardía prefirieron extinguirse.

fig.1

La secuencia narrativa queda del siguiente modo:

S.I	Trans/Complicación	S.F
Había Unicornios, quienes sólo se humillaban ante las doncellas, pero hubo un diluvio y el único medio de salvación era el arca de Noé.	En el arca de Noé, no había doncellas, y se promovía la promiscuidad como medio de salvación. Los Unicornios no podían permitirse ser promiscuos para salvarse; iba en contra de sus principios por ello no suben al arca.	Los Unicornios con gallardía prefirieron extinguirse.

fig.2

La complicación se da porque para salvarse los Unicornios deben subir al arca de Noé, en el arca no hay doncellas que atraigan a los Unicornios, Noé tampoco les da un buen trato, además, el arca es pequeña y para perpetuar su especie deben promiscuirse, lo que va en contra de sus ideales, todas estas razones provocan su suicidio. El sujeto fijo es los Unicornios y la moralidad es la virginidad (la no corrupción) pues los Unicornios no se corrompen aunque ello les cueste la vida.

El cuadro actancial se conforma del modo que se muestra:

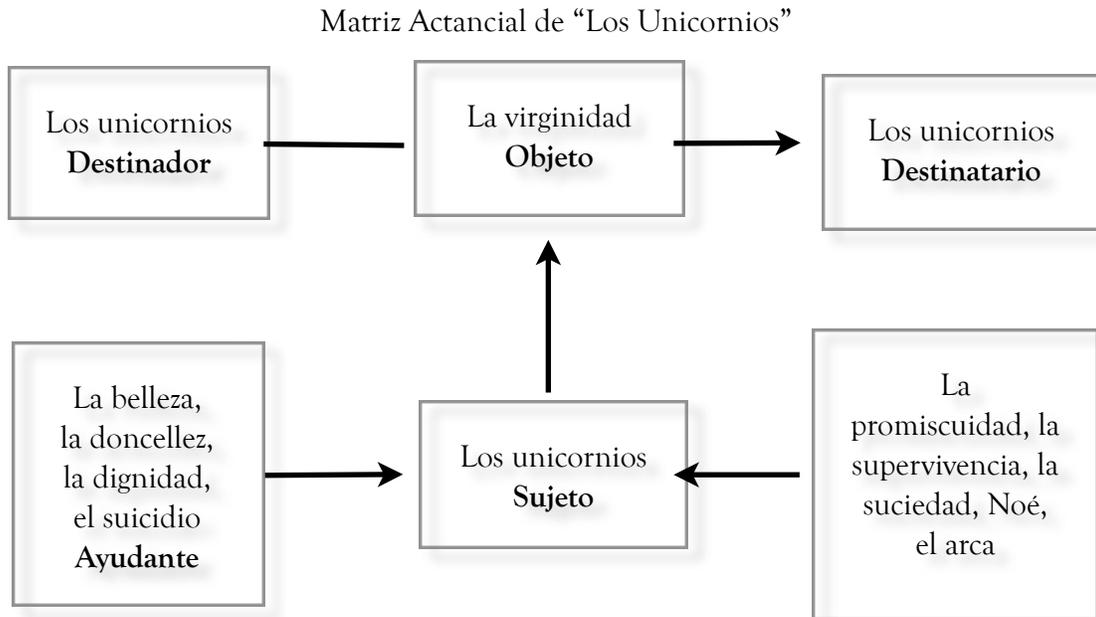


fig.3

El objeto del deseo de los unicornios es la virginidad o la pureza. El destinator es el unicornio, aunque bien pueden ser los dioses paganos, pero esto no queda muy claro, en el relato los Unicornios son los que por sí mismos buscan a las doncellas, el sujeto y el destinatario también son los Unicornios. Los ayudantes para obtenerla son la nobleza, las doncellas, la dignidad, y el suicidio, y , aunque, las doncellas no aparecen en el relato, los demás elementos sí, estos son las que permiten que los unicornios consigan su objeto del deseo. Los oponentes son la promiscuidad, la supervivencia, la sociedad, Noé y el arca misma, ahora bien estos oponentes no son inevitables, ni invencibles, ya que, los unicornios les supera mediante la muerte.

En este relato se observan varios elementos simbólicos empezando por el personaje central: el Unicornio.

Unicornio. El unicornio medieval es símbolo de potencia, tal como expresa esencialmente el cuerno, pero también de fasto y de pureza. Se le atribuyen en efecto estas virtudes en la China antigua donde el unicornio es el emblema real y simboliza las virtudes regias. Cuando éstas se manifiestan, el unicornio aparece. Es por excelencia animal de buen augurio. Sin embargo el unicornio ayuda a la justicia real embistiendo a los culpables con el cuerno. Combate también

contra el sol y el eclipse; los devora. El unicornio, con su cuerno único en medio de la frente, simboliza también la flecha espiritual, el rayo solar, la espada de Dios, la revelación divina, la penetración de lo divino en la criatura. Representa en la iconografía cristiana la Virgen fecundada por el Espíritu Santo. Este cuerno único se ha comparado a una verga frontal, a un falo psíquico; es el símbolo de la fecundación espiritual. También es al mismo tiempo el símbolo de la virginidad física. Los alquimistas ven en el unicornio una imagen del hermafrodita; parece un contrasentido: en lugar de reunir la doble sexualidad, el unicornio la trasciende. Se convirtió en la edad media en símbolo de la encarnación del Verbo de Dios en el seno de la Virgen María.

P.H. Simon sintetiza perfectamente el valor del símbolo “Sea por el símbolo de su cuerno –que aparta las aguas contaminadas, detecta los venenos y no puede tocarlo impunemente más que una virgen– que lo presenta como un emblema de la pureza obrante, sea que, perseguido e invencible, sólo se pueda capturar en el ardid de una doncella que lo adormece con el perfume de la leche virginal, el unicornio evoca la idea de una sublimación milagrosa de la vida carnal y de una fuerza sobrenatural que emana de lo que es puro”.⁶⁶

En sí el unicornio representa la fecundidad espiritual y la pureza, aunque en este relato el unicornio sirve como elemento para mostrar la impureza que existe en el relato bíblico, la frase: “Con su silencio a este respecto el Génesis revela una delicadeza que no se prodiga por cierto en otros pasajes del Pentateuco”, muestra esta intención, asimismo, el unicornio representa un ideal, en la modernidad: la pureza es casi inexistente, por ello el unicornio no sobrevivió, porque una especie de su tipo sólo puede existir en el imaginario.

El siguiente símbolo es el del Diluvio, el momento en el que se lleva a cabo la acción.

Diluvio. No se trata de negar la existencia histórica de los diluvios, sino de reconocer la significación simbólica que expresan en las tradiciones y en los mitos. Entre los cataclismos naturales, el diluvio se distingue por su carácter no definitivo. “Es el signo de la germinación y de la regeneración. Un diluvio no destruye sino porque las formas están usadas y agotadas, pero lo sucede siempre una nueva humanidad y una nueva historia. Evoca la idea de reabsorción de la humanidad en el agua y la institución de una nueva época, con una nueva humanidad”. El diluvio está ligado a menudo a faltas de la humanidad, sean morales o rituales, pecados y faltas de las leyes y a las reglas. El diluvio purifica y regenera como el bautismo, es un inmenso bautismo colectivo, decidido, no por una conciencia humana, sino por una conciencia superior y soberana. El diluvio revela “cómo la vida puede ser valorada por una conciencia distinta de la humana, aparece como una cosa frágil que hay que reabsorber periódicamente, porque el destino de todas las formas es disolverse a fin de poder reaparecer y nace la nueva humanidad regenerada”.⁶⁷

⁶⁶ Jean Chevalier. *op.cit.* pp. 1037-1038

⁶⁷ *ibidem.* pp. 1037-1038

Aunque el símbolo del Diluvio representa por un lado la germinación, regeneración y por otro es igualmente un símbolo de purificación, que Torri introduzca a los unicornios como un símbolo central, revela que en realidad el Diluvio no cumple con su función, ya que en el arca se resguardan elementos impuros con los cuales el unicornio no quiere convivir. Lo que germina y se multiplica entonces es la impureza, así el autor cuestiona la decisión del Dios cristiano al elegir a Noé y a su prole para repoblar el planeta. El siguiente símbolo tiene que ver con este personaje.

Padre. Símbolo de la posesión, del dominio y del valor. en este sentido es una figura inhibidora; castradora, en términos de psicoanálisis. Es la representación de toda figura de autoridad: jefe, patrón, profesor, protector, dios. El papel paternal se concibe como que desalienta los esfuerzos de emancipación y ejerce una influencia que priva, limita, molesta, esteriliza y mantiene en la dependencia. Representa la conciencia frente a las pulsiones instintivas, los arrebatos o lo inconsciente; en el mundo de la autoridad tradicional frente a las nuevas fuerzas de cambio.

En su tratado *De l'interprétation*, Paul Ricoeur atribuye la riqueza del símbolo del padre, en particular a su potencial de trascendencia “El padre figura, en la simbólica, menos como progenitor igual a la madre que como dador de leyes”(p. 520). Es manantial de institución; como el señor y el cielo, es una imagen de la trascendencia ordenada, sabia y justa; “siguiendo una inversión habitual en simbólica, el padre de los orígenes, se muda en el dios que viene” observa también Paul Ricoeur; es a la vez arcaico y prospectivo; la generación que él aporta se convierte en una regeneración, el nacimiento, en un nuevo nacimiento, siguiendo todas las acepciones analógicas del término. Su influencia puede entonces emparentarse con la atracción del héroe o del ideal. El padre no sólo es el ser que queremos poseer o tener, sino también el que queremos poder llegar a ser, el que queremos ser o valer.⁶⁸

El padre está asociado, así, al simbolismo del diluvio pues también tiene que ver con la regeneración, como todo símbolo une contrarios, es una figura esterilizadora y regenerativa, así como la representación de un ideal, no obstante, en el relato, Noé como patriarca no cumple con ninguna de estas funciones, no posee virtudes sino defectos y las características que podrían convertirlo en un ideal son vistas como tales, pues Noé es comparado con el artista personaje, ante el cual, se ve como un hombre común con más defectos que virtudes. Noé no es el hombre puro que Dios elige, es un hombre limitado y lleno de prejuicios que

68 *ibidem*. pp.793-794.

no sabe reconocer lo verdaderamente valioso. Noé no funge como patriarca, ya que, no es capaz de evitar el suicidio de los unicornios; de la pureza.

Por último está el símbolo del arca, lugar en el que se desarrolla el relato:

Arca. El simbolismo del arca y de la navegación en general, entrañan varios aspectos que están enlazados en su conjunto. La más conocida es el del arca de Noé que navega sobre las aguas del diluvio y contiene todos los elementos necesarios para la restauración cíclica. El arca es dentro de la tradición bíblica y cristiana uno de los símbolos más ricos: símbolo de la morada protegida por Dios (Noé) y salvaguarda de las especies; símbolo de la presencia de Dios en el pueblo de su elección; suerte de santuario móvil que garantiza la alianza de Dios y de su pueblo: por último, símbolo de la iglesia. En el cristianismo reviste el triple sentido simbólico de nueva alianza, que es universal y eterna; de nueva presencia, que es real; de nueva arca de salvación, no ya contra el diluvio, sino contra el pecado: es la iglesia, el Arca nueva, abierta a todos para la salvación del mundo.

El Eterno dijo a Noé (Gén 6,14): “Hazte un arca en madera de *gopher*.” La palabra *gopher* es diversamente interpretada. La versión de los Setenta traduce por “madera cuadrangular, cuadrada”. La Biblia de Jerusalén traduce “madera resinosa”, una tradición la toma por madera de acacia. Simboliza la ciencia sagrada, incorruptible. El conocimiento sagrado encerrado en el templo no debía rebasar los límites de éste. Contenido en el Arca semejante conocimiento conserva un sentido esotérico que significa que no debe ser comunicado indistintamente. “Yahavéh dijo a Noé: Entra en el Arca, tú y toda tu familia, pues he visto que eres el único justo delante de mí en esta generación. De todos los animales puros tomarás siete parejas, macho y hembra, y de los animales impuros una pareja, macho y hembra, para perpetuar su raza sobre toda la tierra. Pues dentro de siete días haré llover sobre la tierra durante cuarenta días y cuarenta noches y borraré de sobre la faz de la tierra a todos los seres que hice; Noé hizo pues todo lo que Yahavéh le había mandado. Tenía Noé seiscientos años cuando llegó el diluvio: las aguas sobre la tierra” (Gén 7,1-6).⁶⁹

Salvo que en el relato el arca no es el lugar de salvación para las especies valiosas como el Unicornio, el símbolo es invertido pues sirve para preservar todo lo corrupto. El autor recurriendo al símbolo de los unicornios, un símbolo que es mucho más antiguo que el propio cristianismo, revierte la significación de éstos, pues si el arca es la morada protegida de Dios, entonces, Dios es el culpable de toda la impureza de la humanidad.

En cuanto a la configuración del Antihéroe en el relato es necesario recurrir al texto original. "Empero Noé halló gracia en los ojos de Jehová. Estas son las generaciones de Noé: Noé, varón justo, perfecto fue en sus generaciones; con Dios caminó Noé"⁷⁰en oposición al

⁶⁹ *ibidem*.pp.129-130

⁷⁰ Génesis. 6, 8-9.

Noé del relato es “un genio, y como tal, limitado y lleno de prejuicios.[...]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.” Es decir, en el relato bíblico Noé es un héroe y cumple perfectamente con su papel como patriarca. En este relato pese a poseer estas cualidades, no es un héroe sino un hombre común, un hombre de negocios, lo que señala que Noé muestra elementos antiheroicos aunque no representa al Antihéroe en sí, pero es interesante, ya que, los elementos que configuran a Noé como un Héroe en la tradición judeo-cristiana, en la estética y visión de nuestro autor corresponden a los de un Antihéroe, aunque no el de su ideal. Por el contrario, los unicornios, personajes de la imaginación popular medieval, son los héroes al estilo romántico de esta historia pues sacrifican su vida a costa de sus ideales, y son un Antihéroe porque atentan contra su propia vida, se rebelan ante las imposiciones de Noé y de Dios. Aunque no fracasan, el medio por el cual obtienen su objeto del deseo no es el que un héroe clásico utilizaría. Este símbolo; el Antihéroe, sirve para cuestionar los ideales de la tradición judeo-cristiana pues para el autor es más importante rescatar la belleza y la pureza, que a los hombres y las especies.

EL VAGABUNDO

EN PEQUEÑO circo de cortas pretensiones trabajaba, no ha mucho, un acróbata, modesto y tímido como muchas personas de mérito. Al final de una función dominguera en algún villorrio, llegó a nuestro hombre la hora de ejecutar su suerte favorita con la que contaba para propiciarse al público de lugareños y asegurar así el buen éxito pecunario de aquella temporada. Además de sus habilidades —nada notables 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.

El acto que iba a realizar consistía en meterse en un saco, cuya boca ataban fuertemente los más desconfiados espectadores. Al cabo de unos minutos el saco quedaba vacío.

A su invitación, montaron al tablado dos fuertes mocetones provistos de ásperas cuerdas. Introdújose él dentro del saco y pronto sintió sobre su cabeza el tirar y apretar de los lazos. En la obscuridad en que se hallaba le asaltó el vivo deseo de escapar realmente de las incomodidades de su vida trashumante. En tan extraña disposición de espíritu cerró los ojos y se dispuso a desaparecer.

Momentos después se comprobó —sin sorpresa para nadie— que el saco estaba vacío y las ligaduras permanecían intactas. Lo que sí produjo cierto estupor fue que el funámbulo no reapareció durante la función. Tras un rato de espera inútil los asistentes comprendieron que el espectáculo había terminado y regresaron a sus casas.

Mas a nuestro cirquero tampoco volvió a vérselo por el pueblo. Y lo curioso del caso era que nadie había reclamado en la posada su maletín.

Pasados algunos días se olvidó el suceso completamente. ¿Quién se iba a preocupar por un vagabundo?⁷¹

“El Vagabundo” es el sexto relato que integra *Prosas Dispersas* y el número cuarenta y cinco de *Tres libros*. Es un texto de mediana extensión tomando en cuenta que la mayoría de los escritos de Torri son de menos de una cuartilla.

Esta prosa trata de un acróbata que haciendo un acto de desaparición realmente desaparece y nadie nota su ausencia pues se trata de un vagabundo.

Ahora hablemos de los rasgos generales de esta narración. El relato está narrado en tercera persona; el narrador es extradiegético-omnisciente. El lugar en que se desarrolla la acción es un circo, y se ubica temporalmente en un domingo.

Los nudos que integran al relato son:

1. Un acróbata trabaja en un Circo.
2. El acróbata ejecuta su suerte preferida; un acto de desaparición.
3. El acróbata recuerda las penurias por las que suele pasar.

71 Julio Torri. *ibidem*. pp.104-105

4. El acróbata pide que monten el tablado para ejecutar su acto.
5. El acróbata se introduce en el saco.
6. El saco es sellado con lazos
7. En el saco el acróbata desea escapar de las incomodidades de su vida trashumante.
8. Al abrir el saco se comprueba que está vacío.
9. Ninguno se sorprende con el acto.
10. El acróbata no reaparece en la función.
11. No se volvió a ver al acróbata en el pueblo.
12. Nadie reclamó el maletín del acróbata en la posada.
13. El suceso se olvidó.

Las catálisis que se encuentran en el relato son: “Además de sus habilidades —nada notables 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.” Ésta es una catálisis expansiva de duración; pausa de suspensión y de desaceleración, pues se describen los rasgos del Acróbata y las acciones que podrían ocurrir al finalizar la función, lo que detiene el ritmo del discurso.

Igualmente hay una catálisis de desaceleración en “El acto que iba a realizar consistía en meterse en un saco, cuya boca ataban fuertemente los más desconfiados espectadores. Al cabo de unos minutos el saco quedaba vacío.” Pues, esta descripción igualmente ralentiza el desarrollo de la acción. Más adelante encontramos otra catálisis, ésta reductiva “Tras un rato de espera inútil los asistentes comprendieron que el espectáculo había terminado y regresaron a sus casas.” Es un resumen, ya que, no nos cuenta todo lo que sucedió en ese rato de espera. Y finalmente en “Pasados algunos días se olvidó el suceso completamente.” encontramos otra catálisis reductiva, ésta de elipsis, ya que no se nos cuenta lo que sucedió en ese periodo de tiempo.

Por otro lado los índices que se pueden observar en el relato son únicamente en relación con el acróbata, ya que es el personaje principal. En el nudo 1 se describe el carácter del acróbata: “En pequeño circo de cortas pretensiones trabajaba, no ha mucho, un acróbata,

modesto y tímido como muchas personas de mérito.” El índice que se encuentra en el nudo 2:

Al final de una función dominguera en algún villorrio, llegó a nuestro hombre la hora de ejecutar su suerte favorita con la que contaba para propiciarse al público de lugareños y asegurar así el buen éxito pecunario de aquella temporada. Además de sus habilidades —nada notables 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.

Señala el gusto que el acróbata experimenta realizando su trabajo, sobre todo por “el éxito pecunario” ya que, el acróbata requiere el dinero para sobrevivir. La oración “Además de sus habilidades —nada notables digamos— poseía resistencia poco común para la incomodidad y la miseria.” Denota el carácter común del acróbata quien pese a ser un “acróbata” no posee habilidades sobresalientes aunque sí era capaz de resistir de forma extraordinaria la incomodidad y la miseria. La siguiente oración señala que aunque el acróbata podía resistir ambos males, su situación superaba a sus capacidades, esto incrementa el grado de miseria que existe en su vida.

El índice “En la obscuridad en que se hallaba le asaltó el vivo deseo de escapar realmente de las incomodidades de su vida trashumante. En tan extraña disposición de espíritu cerró los ojos y se dispuso a desaparecer.” Apunta al carácter rebelde del acróbata, pues sus incomodidades son tantas, y tan poco soportables que desea desaparecer realmente.

Así tenemos que el acróbata es modesto y tímido, su situación económica es lamentable, resiste a la incomodidad y la miseria pero se rebela y desea desaparecer: ser un vagabundo de verdad.

De este modo, el cuadro de causa-consecuencia queda integrado como se muestra a continuación:

Causa	Consecuencia
Un hombre que era acróbata y trabajaba en un pequeño circo; era un vagabundo.	Vivía en la miseria y tenía muchas incomodidades.

Causa	Consecuencia
Vivía en la miseria y tenía muchas incomodidades.	Durante un acto de desaparición deseó desaparecer realmente.
Durante un acto de desaparición deseó desaparecer realmente.	Desapareció
Desapareció	Nadie se sorprendió con el acto más que con el hecho de que el acróbata no volvió a aparecer en la función.
Nadie se sorprendió con el acto más que con el hecho de que el acróbata no volvió a aparecer en la función.	No se volvió a ver al acróbata en el pueblo.
No se volvió a ver al acróbata en el pueblo.	El acróbata no reclamó su maletín en la posada.
El acróbata no reclamó su maletín en la posada.	El acróbata desapareció de verdad.
El acróbata desapareció de verdad.	Nadie se preocupó por la desaparición de un acróbata.
Nadie se preocupó por la desaparición de un acróbata.	Se olvidó el suceso.

fig.1

Por lo tanto la secuencia narrativa es la siguiente:

S.I	Trans/Complicación	S.F
Un acróbata que vive muchas incomodidades y miseria.	Durante un acto de desaparición el acróbata desaparece de verdad, por lo tanto nadie nota su ausencia.	Nadie se preocupa por la desaparición de un acróbata y se olvida el suceso.

fig.2

El sujeto fijo en esta secuencia es el acróbata, mientras que la moralidad es la insoportable realidad. En esta secuencia podemos observar que la transformación se da cuando el acróbata desaparece realmente, ya que, transgrede las leyes de la naturaleza, aunque esto nadie lo nota porque el personaje principal acostumbra hacer este acto. Mas, aunque ya no provoca asombro a los espectadores, el acto sí transforma la vida del acróbata pues ya no tiene que pasar miseria.

Entonces, los personajes que participan en este relato son: el acróbata y los espectadores. Así, en el cuadro actancial:

Matriz Actancial de “El Vagabundo”

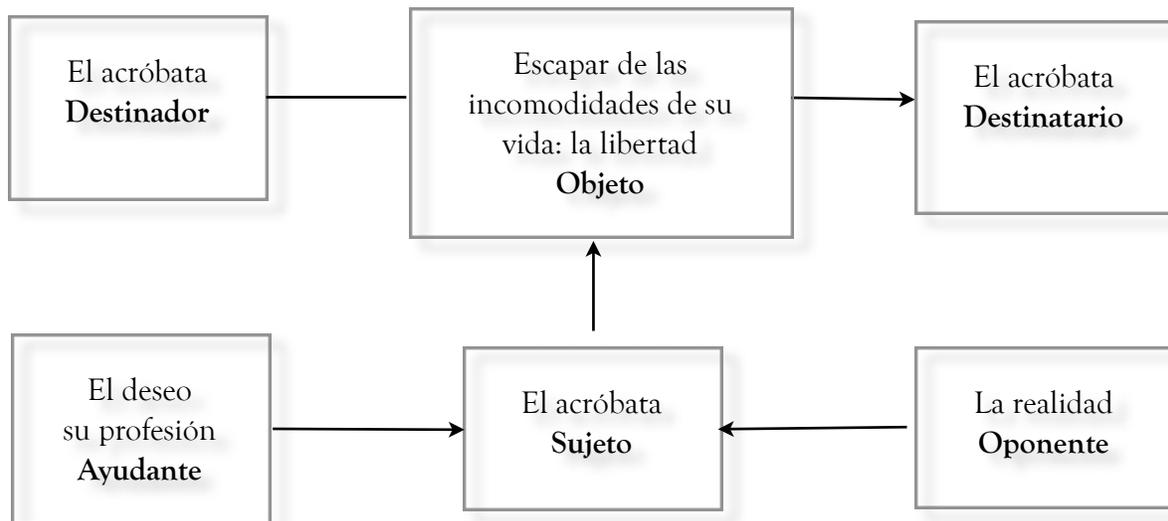


fig.3

En ésta se muestra que el objeto del deseo del acróbata es escapar de las incomodidades de su vida. El destinador, sujeto y el destinatario, nuevamente son sólo el protagonista del relato. El oponente es la realidad, este oponente es casi invencible pero el ayudante: el deseo de desaparecer y su profesión le permiten vencerla y finalmente escapar de los males que le aquejan. Es importante señalar que en este relato la presencia del ayudante no es una suposición, pues se tratan de elementos que realmente acompañan al protagonista, razón por

la cual no fracasa en su empresa, ahora bien, su profesión es un ayudante, ya que, tiene una implicación simbólica, el acróbata es el símbolo de:

Acróbata. En todas las civilizaciones el acróbata, el saltimbanqui, el *clown*, el malabarista han tenido un gran puesto.[...] Los acróbatas, frecuentemente evocados en la literatura y las artes plásticas, no responden a una simbólica muy definida; se puede sin embargo observar que pertenecen a uno de los temas más constantes de la imaginaria y de las ensoñaciones humanas. Puede ser que signifiquen la gozosa libertad de aquellos que están eximidos de las condiciones comunes.

La reversión del orden establecido, de las posiciones habituales, de las convenciones sociales – de las que las que las proezas acrobáticas multiplican los ejemplos– no corresponde necesariamente a la fase regresiva de evolución individual o colectiva. Si revelan, ciertamente, una situación crítica es para indicar en seguida la solución, que no puede encontrarse más que en el movimiento. El acróbata aparece así como el símbolo del equilibrio crítico, fundado sobre el no conformismo y el movimiento. Es en este sentido factor de progreso.⁷²

Es decir, ser acróbata implica que tiene ciertas cualidades sobrehumanas, esto, aunado al deseo, es lo que le permite al acróbata vencer a la realidad y obtener su libertad, pues tenía una vida llena de penurias y no se conformaba con ella. Asimismo, el acróbata refleja una crisis con respecto a su contexto y afectivamente el personaje está cansado de tener una vida miserable, aunque, paradójicamente posea más cualidades que un hombre común. Este tipo de personaje también implica un anhelo por cambiar lo cotidiano, lo imposible de cambiar, y en este sentido puede interpretarse como símbolo de la esperanza, y como símbolo de que sólo a través del arte –las acrobacias son un arte– es posible trastocar la realidad.

En este relato se observa, por primera vez, que el protagonista tiene una cualidad positiva que le permite vencer incluso a los oponentes invencibles como la realidad y logra el triunfo, aunque, la sociedad no se dé cuenta de la hazaña que realiza, esto no interesa, ya que, el acróbata-vagabundo se convierte en su propio héroe.

Otro elemento simbólico que se encuentra en el relato es el del viaje pues un vagabundo es un viajero por naturaleza, el viaje como ya hemos visto es:

Viaje: Es la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, es la búsqueda y el descubrimiento de un centro espiritual.

72 Jean Chevalier. *op.cit.*p.47

El viaje expresa un profundo deseo de cambio interior, una necesidad de experiencias nuevas, más aún que de desplazamiento local. Según Jung, es testimonio de una insatisfacción que impele a la búsqueda y al descubrimiento de nuevos horizontes.

Los viajes como los de Ulises, Hércules, Menelao, Salaad, y otros tantos son interpretados como búsqueda de orden místico y psíquico.

A través de todas las literaturas, el viaje simboliza pues una aventura y una búsqueda, se trate de un tesoro o de un simple conocimiento, concreto o espiritual. Pero semejante busca no es en el fondo más que una demanda y, por lo general, una huida de sí. “Los verdaderos viajeros son solamente quienes parten para partir”, dice Baudelaire. Siempre insatisfechos, sueñan con lo desconocido más o menos inaccesible⁷³.

Entonces el personaje de este relato está en busca de la libertad, desea cambiar su existencia, a diferencia del relato “A Circe”, en éste se efectúa el viaje verdadero, el que no tiene retorno y por ello el acróbata se convierte en un verdadero vagabundo, ya no tiene que parar en ningún lugar tener techo y comida, pues trasciende las necesidades mundanas.

De este modo, en este relato se cumple el deseo del personaje, éste vence al oponente gracias a una de sus cualidades: ser acróbata. Esto no necesariamente implica que sea un Héroe, ya que, el fin que persigue es individualista, el triunfo sobre la realidad no beneficia a nadie más que a él mismo, y tampoco posee las características de uno; pues es tímido y modesto. En cambio sí posee características propias de un Antihéroe, ya que, el fin que persigue es bajo; no beneficia a la sociedad, el medio por el cual consigue vencer a la realidad no es precisamente una virtud, e incluso no podemos decir que efectivamente se trata de una victoria pues no transforma su realidad, simplemente huye, aunque no se sabe adónde y finalmente su hazaña no es reconocida por la sociedad, es simplemente un héroe sin nombre; un Antihéroe.

En este caso el símbolo del Antihéroe es la señal de que sólo el arte es capaz de trascender lo mundano, como ya hemos mencionado, sus cualidades sobrehumanas-artísticas son las que le permiten escapar de lo cotidiano, de lo monótono. Éstas le permiten trascender la realidad, en la que tiene todo tipo de problemas y necesidades que lo convierten en un esclavo, y lograr, así, la libertad.

73 *ibidem*. pp.1065-1067

CONCLUSIONES

Esta investigación tuvo como propósito acercarnos a la obra de Julio Torri desde una perspectiva distinta a las establecidas por la crítica literaria en torno a este autor, pues, como se señala en los capítulos I y II, la obra de Torri ha sido poco abordada y los métodos por los cuales ha sido analizada han sido limitados, ya que éstos han sido testimoniales, descriptivos, expositivos o comparativos.

Además de la escasa crítica literaria que existe en torno a la obra de Julio Torri observamos una especie de incompreensión, pocos son los críticos que fundamentan sus comentarios con respecto al estilo de Torri, frecuentemente se utilizan los adjetivos; sutil, sugerente, irónico, humorista, genial, erudito, breve, parco, preciso, sin que ellos vayan acompañados de un análisis, como ya señalamos en la introducción de este estudio.

Con esto no queremos descartar toda la crítica literaria que se ha hecho en torno a los escritos de Torri, sino señalar que, aunque existen varios estudios que tratan sobre la “calidad” de la obra de Torri, estos se quedan en los comentarios elogiosos, impresionistas o anecdóticos y no se adentran en la complejidad de la obra de este autor.

Así, este estudio pretendió abrir una brecha en el ámbito académico para analizar con mayor detenimiento la obra de nuestro autor, ya que, el hecho de que una obra (novelas, ensayos, cuentos, poemas, aforismos, etc.) sea de extensión corta no implica que su estructura y configuración no sea igual de compleja que aquella que abarca infinidad de páginas. En este sentido, es importante señalar que si bien sólo se abarcó un tema “el Antihéroe como símbolo literario y eje estructurador en la obra de Torri” el abanico de posibilidades que nos presentan las prosas, ensayos, poemas, poemas en prosa y aforismos de Torri es amplísimo, pues conforme se avanzaba en el estudio notamos otras posibles líneas de investigación, como por ejemplo la relación de Torri con el simbolismo francés, el tratamiento del ensayo en la obra de Torri, o incluso la minificción y sus características dentro de la obra de este escritor. Empero esto lo dejaremos para futuros amantes de la literatura torrista.

Por otro lado, debemos mencionar que este estudio surgió porque el primer encuentro que tuvimos con los libros de Torri fue desastroso, ya que, no hubo aquella afinidad que experimentábamos con los escritores de inicio de siglo como Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Najera, José Juan Tablada, Luis G. Urbina, Mariano Azuela entre muchos otros. La literatura de Torri era completamente distinta, encerraba un secreto que muy difícilmente se develaría a los ojos de un lector inocente, fue, precisamente, la incompreensión; el deseo de saber qué era lo que nos provocaba una tristeza humorística (si se le puede definir de este modo) y cómo un texto tan breve podía conmovernos, incluso sin tener un completo manejo del lenguaje que Torri utiliza en sus escritos, lo que nos motivó a adentrarnos en el mundo narrativo de Torri.

Este acercamiento a la obra de Torri, fue, literalmente “un clavado de espaldas” hacia aguas completamente desconocidas, ya que ignorábamos varios aspectos que involucraban al autor en cuestión, tales como su vida personal; muchos autores como Beatriz Espejo, Serge I. Zaitzeff, Emmanuel Carballo por mencionar algunos se dedicaron a recopilar textos que reflejaran la personalidad de Torri, ya que Torri se dedicó a crear en sí mismo un personaje, cuestión que tratamos en el Capítulo I. En éste no sólo hablamos de la vida de Torri, sino que hacemos una breve reseña de las obras literarias del autor con el fin de dar un panorama general de éstas, también hablamos sucintamente del contexto histórico de nuestro autor pues toda literatura surge de un contexto social, histórico y cultural, asimismo, mencionamos su contexto cultural, y, finalmente, nos adentramos en el movimiento al cual se unió Julio Torri: el Ateneo de la Juventud. Este capítulo nos permitió tener una visión más amplia de lo que podían implicar los escritos de Torri, así como los orígenes que éstos podían tener.

Otro aspecto que nos era ajeno era la crítica literaria en torno a Torri, cuestión que abordamos en el Capítulo II, en él abarcamos de manera muy general, la crítica torrística desde sus inicios; 1917 hasta la época actual. Su escritura fue fundamental para el presente estudio ya que nos permitió conocer cómo había sido recibida, percibida y valorada la obra de Torri, qué ya se había dicho sobre ésta, cuáles habían sido los métodos y hacia dónde deseábamos dirigir esta investigación, por fortuna el campo de investigación en torno a

nuestro autor resultó ser muy fértil, y en este sentido gozamos de la benevolencia de los Dioses, pues descubrimos que un estudio como el que nosotros teníamos deseos de realizar no se había hecho.

Durante nuestro período de formación en la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas, uno de los métodos de estudio que más habían llamado nuestra atención era la simbólica. La utilización del símbolo literario la habíamos visto en los escritores contemporáneos como: Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo o en los escritores del simbolismo francés como: Baudelaire, Mallarme, Verlaine, por ello sabíamos que el símbolo literario era un concepto que permitía hacer un análisis más amplio, y que conjuga aspectos que en un principio podían parecer contradictorios.

Al acercarnos a la obra de Torri y cerciorarnos de la estructura breve de sus escritos, pensamos que el símbolo era un concepto que nos permitiría develar y explicar el porqué de la parquedad de su obra y, así, abrir el campo interpretativo en torno a ésta, mas estudiar todas las posibilidades de manifestación del símbolo en general en su obra se mostró como una tarea francamente titánica e iría en contra, incluso, de los ideales del autor, pues Torri despreciaba a aquellos que querían abarcarlo todo con “su terrible pluma”, por ello decidimos delimitar más el tema y en esta búsqueda nos encontramos con los estudios de Armando Pereira “Julio Torri entre la brevedad y la ironía” y el de Azucena Rodríguez Torres “Fascinación y caída del héroe en la obra de Julio Torri” los cuales brindaron claridad al camino de esta investigación al señalar la existencia de un personaje en la obra de Torri; el Antihéroe.

De este modo nos percatamos que, efectivamente, el Antihéroe era un personaje preponderante en la obra de Torri y no sólo eso que tenía una función simbólica dentro de sus relatos. La inclusión de un nuevo concepto “el Antihéroe” nos llevó también a la reformulación de la hipótesis ¿existe un eje estructurador en la obra de Torri, además de sus rasgos estilísticos? pues si el Antihéroe era un personaje constante en la obra de nuestro autor, ello implicaba que había además un hilo conductor en su obra; que bien podía ser el Antihéroe, y que su obra no sólo era homogénea por su estilo, o temas, sino también por el uso de un elemento narrativo como lo es el personaje. Lo que nos llevó a deducir que la obra

de Torri no sólo se caracteriza por sus rasgos estilísticos, sino también por la preponderancia de un personaje simbólico; el Antihéroe.

La reformulación de la hipótesis y la nueva línea de investigación que se nos presentaba, implicó otro problema y era si acaso la simbólica sería suficiente para desentrañar cómo era la configuración del Antihéroe dentro de la obra de Torri. El querer develar el secreto en su obra, nuevamente nos guió por caminos poco explorados por nosotros; el estructuralismo, la narratología, el símbolo literario. Por ello, en el capítulo III abordamos al personaje desde un enfoque estructuralista, ya que este método nos permitiría, primero; señalar la constancia del Antihéroe en el relato, y luego mediante la relaciones que se daban entre los actantes, cómo se configuraba como tal y a través de los símbolos señalar la función simbólica del personaje.

De este modo en el capítulo III se habló de los elementos que componen al relato, del modelo actancial, de los actantes, los personajes y finalmente del Antihéroe. El concepto de símbolo fue abordado en la “Introducción” ya que éste sería el tema central de nuestro estudio, lo que permitió que en el capítulo IV pudiéramos hablar del concepto de *personaje simbólico*, pues en las tipologías de personajes no hallamos este término. Así, el concepto que nosotros tenemos de *personaje simbólico* es: “aquel que remite al lado más profundo del hombre, a su lado incognocible, es de carácter universal, es decir, supera lo individual, busca una conexión trascendental más allá de lo puramente material; razón por la cual, en él las contradicciones se conjugan en armonía como parte de una unidad.”¹

Finalmente, en el Capítulo IV realizamos el análisis, conforme al método esbozado en los capítulos anteriores, en las siguientes prosas: “A Circe”, “El mal actor de sus emociones”, “De funerales”, “Xenias”, “El Raptor”, “Para aumentar la cifra de accidentes”, “La humildad premiada”, “El héroe”, “Los Unicornios” y “El vagabundo”, pues son textos que tienen una estructura de relato, y en ellos existían rasgos de un personaje en común: el Antihéroe. El análisis se llevó a cabo conforme los pasos que se señalan en la introducción del capítulo IV. Como ya mencionamos la hipótesis de esta investigación era saber si había un eje estructurador en la obra de Torri además de sus rasgos estilísticos, y mediante el análisis

¹ Véase Capítulo III p.83.

descubrimos que sí, no sólo es la presencia del Antihéroe sino también la presencia del símbolo literario.

Así el Antihéroe se manifiesta de distintos modos en la prosas elegidas, en “A Circe” el Antihéroe surge en franca oposición al héroe clásico: el Odiseo de este relato, no desea ser un héroe, se rebela ante las imposiciones de los Dioses, y renuncia al deseo de inmortalidad a cambio de la belleza, del arte. Este Antihéroe tiene rasgos marcadamente románticos, pues se rebela a todo con tal de lograr ser él mismo aunque ello lo lleva al fracaso.

En “El mal actor de sus emociones” observamos una configuración del personaje antiheroico en un nivel puramente simbólico, a través del número “tres” pues el Antihéroe se manifiesta a través del protagonista, en parte, debido al fracaso en el logro de su empresa, del Ermitaño, a través de su lejanía de la sociedad y de la convicción que tiene en cuanto a sus ideales, y en la Gracia Divina que es completamente diferente a la que como sociedad entendemos y sirve para mostrar la falsedad de la sociedad.

“De funerales” es un ensayo en el cual a manera de ejemplo se comienza con un relato, el Antihéroe en este caso sirve como crítica a la falsedad de la sociedad y se mofa de los rituales occidentales en torno a la muerte, también fracasa en su cometido “divertirse en los funerales” debido a las convenciones sociales.

En “Xenias” el autor se vale de dos relatos y por lo tanto de dos tipos de Antihéroes; el primero que conoce cuál es su defecto y anhela poder superarlo, y el segundo que desconoce este defecto y se deja guiar por ideas erróneas, el Antihéroe sirve como un medio para hablar de los tipos de escritores; los que se esfuerzan por ser geniales a través del pensamiento y los que desean la fama y la gloria sólo por escribir de todas las cosas, en ambos casos el Antihéroe fracasa y sirve como excusa para hablar de los problemas de la escritura.

En “el Raptor” el Antihéroe se opone a la idea de villano y lo reivindica mediante rasgos propios de un Héroe, aunque contradictorios. Este Antihéroe juzga la veracidad de los conceptos como amor y amistad y reivindica otros como el amor carnal.

En “Para aumentar la cifra de accidentes” el Antihéroe, anhela ser un héroe, tener la osadía para cambiar su vida y evolucionar, pero fracasa, ya que, no posee las características

necesarias para serlo, en este relato el Antihéroe es utilizado como un símbolo de la imposibilidad que pretende mostrar precisamente lo contrario; la posibilidad de rebelarse al destino mediante la osadía.

“La Humildad Premiada” es un relato en el que el Antihéroe no fracasa, pero lo es porque es conformista y no tiene aspiraciones, lo que lo convierten en una paradoja, porque sólo cuando se deja llevar de la mano por el destino es cuando logra triunfar, aunque no se le puede llamar triunfo a algo que no era el objetivo conseguir, y a lo que no se tienen verdaderos deseos de llegar, este Antihéroe sirve precisamente, para mostrar las contradicciones de la vida, pues si luchas contra el destino y anhelas algo que no se encuentra en él sobreviene el fracaso, mientras que si por el contrario te conformas con lo que el destino parece guardarte, se muestra benevolente y te cumple deseos no pedidos.

Por otro lado el texto “El héroe” es el ejemplo por excelencia del Antihéroe pues “logra honores” con villanías, cumple con el estereotipo del héroe clásico y se vuelve famoso, pese a que no posee las características de un héroe verdadero. Este Antihéroe sirve para mostrar las contradicciones y deficiencias de los estereotipos acuñados por la sociedad.

En “Los Unicornios” vemos una clara afrenta entre lo profano el mito del unicornio y lo sagrado el mito del Diluvio, en dónde, los Unicornios fungen como Antihéroe, pues, aunque logran su objetivo no lo hacen de manera convencional, y se muestran en oposición al Héroe de la tradición judeo-cristiana; Noé. El autor reivindica lo profano mediante el personaje del Antihéroe y el concepto de la belleza y la virtud.

Finalmente en “El Vagabundo” el Antihéroe triunfa pero no mediante los métodos convencionales, sino a través de los elementos fantásticos y del arte “la acrobacia”, este Antihéroe muestra las deficiencias del modelo económico, y de la sociedad que no permiten al artista vivir cómodamente sino simplemente sobrevivir.

Debido a este análisis podemos afirmar que el Antihéroe funciona como hilo conductor en la obra de Torri y que tiene una función simbólica, pues reivindica o bien al fracaso o bien a los medios por los cuales se obtiene el objeto del deseo. El Antihéroe funge como mediador de contrarios y como una afronta a los estereotipos que la sociedad se ha

encargado de difundir sobre lo que implica un Héroe o un ser exitoso. Asimismo, el Antihéroe es una reivindicación del ser individual pero no por ello implica que se aísle de la sociedad, puesto que si bien, dentro del relato hay fracaso individual, en el nivel de la recepción literaria este fracaso cobra otro significado pues, recordemos, que el símbolo es universal y se identifica en el plano de la psique y de lo subconsciente, de este modo, en la recepción el símbolo del Antihéroe puede servir como un medio de reconciliación entre el plano individual y el social, pues, es a través del individuo que se puede cambiar a la sociedad.

Surge entonces otra relación interesante y es la del Antihéroe en el contexto de la Revolución Mexicana, pues este tipo de personajes surgen en medio de la crisis y este movimiento implicó muchas crisis no sólo a nivel colectivo sino individual, lo cual explicaría la ausencia del tema de la Revolución en la obra de Torri, ya que ésta se reflejó en su obra a través de un personaje contestatario como el Antihéroe, que se rebela ante las normas sociales y, en este sentido, se rebela a su contexto, no obstante, éste es un tema que bien se podría trabajar en estudios posteriores, aunque no deja de ser interesante mencionarlo.

De este modo concluimos que es importante revalorizar la obra de Julio Torri pues su obra es de gran complejidad, misma que nos ha valido la extensión de esta investigación, su calidad literaria se demuestra a través de la cohesión que existen entre los distintos elementos que integran a su obra, pues la utilización de símbolos no es cosa sencilla, ya que requiere de un profundo conocimiento de lo humano. La brevedad en su obra se justifica no sólo por un afán de concisión, sugerencia y perfección sino también por el uso de elementos simbólicos que trascienden el significado de las palabras e implican conocimiento y referencias universales. El Antihéroe es una constante en su obra pues le sirve como punto de partida para mostrar las deficiencias tanto individuales como sociales.

Finalmente Julio Torri no sólo es importante por ser un pionero de los géneros cortos, de la hibridez, de los temas fantásticos en los relatos, también lo es por su aportación; mediante el personaje del Antihéroe, en el conocimiento del hombre y sus contradicciones, por los medios por los cuáles configura a dicho personaje y por su acertado uso de los símbolos

literarios. Así, con este estudio pretendemos contribuir a la divulgación de la obra de nuestro autor, así como a ampliar los referentes que de su obra se tienen.

Con este estudio de ningún modo se ha querido abarcar la totalidad de la obra de Torri, y mucho menos descifrar por completo los secretos que en ella se encuentran, lo único que se pretendió fue brindar una mirada distinta a su obra y, en este sentido, dar un poco de claridad a los futuros investigadores de la misma, pues, su obra es tan universal, en parte a la utilización de los símbolos, que no dudamos que próximamente haya más estudiosos que decidan desenmarañar otro de los tantos retos que presentan las prosas, poemas o ensayos de un autor como Julio Torri.

F. F. y L.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía Directa:

Bibliografía de Julio Torri:

Obra:

TORRI, Julio, *Tres Libros*, 2ª. reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____, *El ladrón de ataúdes*, Prol. de Jaime García Terrés, comp. y estudio prel. Serge I. Zaitzeff, México, FCE, 1987.

_____, *Diálogo de los libros*. Fondo de Cultura Económica. México. 1980.

_____, *Julio Torri de bolsillo*. intr. selec. de Felipe Garrido. Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara-CONACULTA-INBA, 1989.

_____, *Brevidades de Julio Torri*, Introducción por Serge I. Zaitzeff, México, Gobierno de Coahuila, 2004.

Estudios sobre Julio Torri:

CONTRERAS Roeniger, Elsa, *Julio Torri*, México, 1963, Tesis (Maestría en Letras), UNAM.

DONE, Melvin James, *Julio Torri: contemporary familiar essayist of Mexico*, Utah, 1956, Tesis (Maestría en Artes) University of Utah.

ESPEJO, Beatriz. *Julio Torri: Voyerista Desencantado*. México, UNAM-IIFL, 1986.

GÓMEZ Pezuela Reyes, María del Carmen, *Tres aproximaciones a la obra de Julio Torri*, México, 2000, Tesis (Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas), UNAM.

KOCH, Dolores M, *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, Nueva York, 1986, Tesis (Doctorado en Filosofía) The City University of New York.

MADRIGAL Rodríguez, María Elena. *Del licántropo que aúlla con gran perfección: la poética de Julio Torri desde el Ateneo y el esteticismo*. México, 2009, COLMEX, (Tesis de doctorado de Literatura Hispánica.)

ZAITZEFF, Serge I., *El arte de Julio Torri*. México, Oasis, 1983.

_____, *Julio Torri y la crítica*. México, UNAM, 1981.

Bibliografía

WOLFSON Reyes, Gabriel. *La Melancolía del exiliado: edición crítica de Tres libros de Julio Torri*. Salamanca, Dpto. Literatura española e hispanoamericana-Universidad de Salamanca, 2003.

Artículos sobre Julio Torri:

ANDERSON Imbert, Enrique. "Julio Torri" en *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. México, Fondo de Cultura Económica, 1961, (80-81)

CARBALLO, Emmanuel. "Julio Torri" en *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del s.xx*. México, Empresas Editoriales, 1965.(167-181)

LEÓN, Jesús de. "Cómo hacer reír sin hacer el ridículo (o cómo Julio Torri perdió la cabeza)." en *Del humor en la literatura*. México, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2001.(233-237)

MARTÍNEZ, José Luis "Julio Torri" en *Literatura mexicana Siglo XX: 1910-1949*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Publicaciones, 1990.

ZARATAIN Munguía, Marta Elena. "Entre lo lírico y lo narrativo la propuesta artística de Julio Torri" en *Memoria XVIII Coloquio de las literaturas Mexicanas*. comp. Alma Leticia Martínez Figueroa, Sonora, Universidad de Sonora, 2003. (37-47)

Artículos, reseñas y notas hemerográficas sobre Julio Torri:

AGUILERA-MALTA, Demetrio. "La rosa de los vientos: Torri, gran señor del Ensayo Breve" en *El Gallo Ilustrado* (Suplemento de *El Día*) 30 de marzo de 1969.

ALVARADO, José. "La ironía de Julio Torri" en *Excélsior*. 19 de marzo de 1969.

Anónimo. "Torri, diáfano prosista, maestro ejemplar." en Editorial de *El Día*. 13 de mayo de 1970.

Anónimo. "Julio Torri" en el suplemento cultural de *El Nacional*. 7 de marzo de 1937.

ARIZMENDI, Aralia. "Apuntes sobre Julio Torri" en *El Día*. 19 de junio de 1968.

CAPISTRAN, Miguel. "Para recordar al hermano Diablo" en *El Gallo Ilustrado* (suplemento de *El Día*). 30 de marzo de 1969.

ESPEJO, Beatriz. "En busca de Julio Torri" en *El Sol de México*, 6 de abril de 1977.

Bibliografía

- GALINDO, Carmen. “El mejor gourmet de las letras Mexicanas” en *El Gallo Ilustrado*. (Suplemento de *El Día*). 30 de marzo de 1969.
- MILLÁN, María del Carmen. “Equilibrio entre la apetencia intelectual y el riguroso sentido estético” en *El Gallo Ilustrado* (Suplemento del *El Día*). 30 de marzo de 1969.
- NOVO, Salvador, “Julio Torri”, *Novedades*, 24 de marzo de 1969.
- OLEA Franco, Rafael. “Un lujo mexicano: Julio Torri.” en *Caravelle cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*, No.7, Francia, Universitaires du Mirail, 2002.
- RAMÍREZ y Ramírez, Enrique. “Julio Torri, la dignidad de la palabra” en *El Gallo Ilustrado* (suplemento de *El Día*). 30 de marzo de 1969.
- Artículos electrónicos sobre Julio Torri:*
- CARBALLO, Emmanuel. “Julio Torri: innovador, corrosivo y elegante.” en *La voz invitada de El Universal*. 31 de marzo de 2004. <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/37381.html> 4 de junio de 2009.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 10ª edición, Barcelona, Siruela, 2006. http://books.google.com/books?id=zfzRnpyZwD4C&printsec=frontcover&dq=diccionario+de+simbolos&hl=es&ei=r8nSTfX5Aoj50gHQq-nNCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&sqi=2&ved=0CDQQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false
- KRAUZE, Enrique. *Diálogo de los libros*. Documento PDF. <http://www.letraslibres.com/pdf.php?id=806>
- MALDONADO Escoto, Nely. *En la brevedad está el gusto*. Ponencia presentada en el V Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana. UAM 2005. http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=2753&archivo=1
- GLANTZ, Margo. “Un buen equilibrista: Julio Torri”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/mex/01260529210140501880035/p0000001.htm> 20 de junio de 2010.
- RODRÍGUEZ Torres, Azucena. “Fascinación y caída del héroe en la obra de Julio Torri.” en *Literatura Mexicana*. VII núm.1. Instituto de Investigaciones Filológicas. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2005. pp. 65-87. Documento en PDF. <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/16-1/rodriguez.pdf>

Bibliografía

PEREIRA, Armando. “Julio Torri: entre la brevedad y la ironía” en *Literatura Mexicana* .Vol. XVIII. Núm. 1. IIFL. UNAM. México. 2007. Documento en PDF. <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/18-1/pereira2.pdf>

ZAÏTZEFF, Serge. I. “Juan José Arreola y Julio Torri” en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Roma, 1998. Documento en PDF http://cvc.cervantes.es/obref/aih/aih_vii.htm

Bibliografía Complementaria:

ADAM, Jean Michel y Clara Ubaldina Lorda. *Lingüística de los textos narrativos*, Barcelona, Ariel, 1999.

ALONSO de Santos, José Luis, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1998.

ARGULLOL, Rafael. *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*, Barcelona, Acantilado, 2008.

BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI editores, 1982.

BARTHES, Roland, A. J. Greimas, Umberto Eco et al., *Análisis estructural del relato*. trad. Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisse del Dossier, 8ª reimpresión, México, Ediciones Coyoacán, 2008.

BAUZÁ, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. México, FCE, 1998.

BERISTÁIN, Helena, *Análisis estructural del relato literario: Teoría y práctica*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1982.

-----, *Diccionario de retórica y poética*, 4ª reimpresión, México, Porrúa, 2003.

CASARIEGO, Nicolás, *Héroes y antihéroes en la literatura*. Madrid, Punto de referencia Anaya, 2000.

CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica: Introducción a una filosofía de la cultura*, 5ª edición en español, México, FCE, 1968.

CASTILLA del Pino , Carlos comp. *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza, 1989.

Bibliografía

- CHEVALIER, Jean edit. *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1995.
- CUMBERLAND, Charles C, *Madero y la Revolución Mexicana*. 8ª edición, Siglo XXI editores, México, 1999. (América Nuestra)
- CURIEL, Fernando, *La Revuelta : interpretación del Ateneo de la Juventud*, México, Centro de Estudios Literarios-UNAM, 1999.
- GARCÍA-PELAYO y Gross, Ramón. *Diccionario Practico: Español Moderno*, Buenos Aires, Larousse, 1986.
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus Humanidades, 1999.
- ECO, Humberto, *Signo*, 2ª edición, Barcelona, Editorial labor, 1980.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, 2ª edición, México, FCE,1998.
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspectos de la novela*, trad. Guillermo Lorenzo, 5ª edición, Madrid, Debate, 1995.
- FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- FROMM, Erich, *El lenguaje olvidado: Introducción a la comprensión de los sueños mitos y cuentos de hadas*, Buenos Aires, Hachette, 1961.
- FRUTIGER, Adrián, *Signos, símbolos, marcas, señales*, 6ª edición, Barcelona, Ediciones G. Gili, 1999.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*, Caracas, Monte Avila, 1977. (Colección estudios)
- GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta*, 2ª reimpresión, Barcelona, Editorial Paidós, 1998.
- GARCÍA Morales, Alfonso, *El Ateneo de México 1906-1914: Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- GARCÍA Peinado, Miguel Angel. *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco-Libros, 1998. (Colección Perspectivas)

Bibliografía

- GREIMAS, Julien Algirdas. *Semántica estructural: investigación metodológica*, vers. Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos, 1971.
- HERNÁNDEZ Luna, Juan prol, notas y comp de apéndices, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, Antonio Caso... [et al.], México, UNAM, 2000.
- Homero, *La Odisea*. trad. Marco A. Gómez P. 5ª edición, México, Grupo editorial Tomo, 2007.
- HOWLAND Bustamante, Sergio, *Historia de la literatura mexicana, con algunas notas sobre literatura hispanoamericana*, México, Trillas, 1961.
- JACOBI, Jolande Székács, *Complejo, arquetipo y simbolismo en la psicología de C.G. Jung*, México, FCE, 1983.
- JITRIK, Noé, *El no existente caballero: la idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 1975.
- JUNG, C. G., *Tipos Psicológicos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
- _____, *El Hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1995.
- KANT, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.
- KRAUZE, Enrique, *Caudillos Culturales en la Revolución Mexicana*, México, Tusquets, 1999.
- KRISTEVA, Julia, *El texto de la novela*, trad. Jordi Llovet, Barcelona, Lumen, 1974.
- MAYORAL, Marina coord., *El personaje novelesco*, Madrid, Ediciones Cátedra-El Ministerio de Cultura, 1990. (Colección encuentros)
- OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol.3, Madrid, Alianza, 1995.
- PAREDES, Alberto, *Manual de técnicas narrativas: las voces del relato*, México, Grijalbo, 1992.
- PRADA Oropeza, Renato. *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*, tomo 1, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1993.
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento, seguida de las transformaciones de los cuentos maravillosos y de el estudio estructural y tipológico del cuento*, Meletinski, Madrid, Fundamentos, 1971.
- PUIG, Luisa, *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*. México, UNAM, 1978.

Bibliografía

ROMÁN Calvo, Norma, *El modelo actancial y su aplicación*. México, UNAM-Editorial Pax México, 2007.

Sagrada Biblia, trad. Felix Torres Amat, Colombia, Oceano, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*, comp. Charles Bally, Albert Sechehaye, y Albert Riedlinger, trad. Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1945.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Filosofía del arte*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1949.

SOLARES, Blanca coord., *Los lenguajes del símbolo: Investigaciones de Hermenéutica simbólica*, Barcelona, UNAM-Anthropos Editorial, 2001.

SWIFT, J., J. Addison, D. Hume et al., *Sobre el estilo*, trad. Juan José Utrilla, México, UNAM, 2007.(Pequeños Grandes Ensayos)

TODOROV, Tzvetan edit, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, 10ª edición, México, Siglo XXI editores, 2002.

-----, *Teorías del símbolo*. 3ª edición, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.

Fuentes electrónicas complementarias:

Aristóteles, *Sobre la interpretación*, edición electrónica de www.philosophia.cl. Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad de ARCIS, 2000, <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/661.pdf>

FERNÁNDEZ Cardo, José María, *El héroe como categoría de la trascendencia textual*, en internet, <http://revistas.ucm.es/fl/11399368/articulos/THEL0000110069A.PDF> 27 de mayo de 2010.

MESA, Calos E., *Divagaciones sobre la literatura picaresca*, En internet http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/26/TH_26_003_083_0.pdf 27 de mayo de 2010.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. En Línea <http://www.rae.es/rae.html>.

Bibliografía indirecta:

BEIGBEDER, Olivier, *La simbología*, Barcelona, Oikos-tau, 1971.

Bibliografía

- CAMACHO Morfín, Lilián. *La sociedad española en Los Trabajos de Persiles y Sigismunda: estudio del pueblo español*, México, 1992, Tesis (Licenciatura en Lengua y literatura hispánicas), UNAM.
- CARRETER, Fernando Lázaro y Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, 14ª reimpresión, México, Publicaciones Cultural, 2001.
- ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, trad. Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibañez, 17ª edición, Barcelona, Gedisa, 1995.
- ESPARZA Castillo, Illimani Gabriela, *El viaje de Ulises Lima en el camino de Santiago/Aullido de cine/poética infrarrealista*, México, 2011, Tesis, (Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas) UNAM.
- MARTÍN, María Rubio, Ricardo de la Fuente y Fabian Gutiérrez. *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1994. (Biblioteca Filológica)
- MOLINA Herrera, Raquel. *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda, ¿una novela picaresca?*. México, 2008, Tesis (Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas). UNAM.
- MORA, Raúl H. *Tras el símbolo literario: Escuelas y técnicas de interpretación*. México, ITESO-Universidad iberoamericana Puebla-Universidad Iberoamericana León, 2002.
- NAVARRO Guillén, Jacob. *El símbolo en el drama El Ritual de la Salamandra de Hugo Argüelles*. México, Tesis (Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas). UNAM (próxima a publicarse)
- PRADA Oropeza, Renato. *Hermeneutica, símbolo y conjetura*. México, Lupus inquisitor-Universidad Iberoamericana Puebla-Universidad Iberoamericana Torreón-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.
- ROMERO Gámez, Luis Alfonso. *Análisis de la señora Tansi de La española inglesa de Miguel de Cervantes a la luz del neoplatonismo*. México, 2006, Tesis (Licenciatura de lengua y literatura hispánicas). UNAM.
- ROMERO de Solís, Diego, *Símbolos estéticos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.
- ZAVALA Ruiz, Roberto. *El libro y sus orillas: Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*. 8ª reimpresión, México, UNAM, 2008. (Biblioteca del editor)