



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

DEL LICÁNTRPO QUE AÚLLA CON GRAN PERFECCIÓN:
LA POÉTICA DE JULIO TORRI
DESDE EL ATENEO Y EL ESTETICISMO

Tesis que para optar al grado de
Doctora en Literatura Hispánica
presenta

María Elena Madrigal Rodríguez

ASESOR: Dr. Anthony Stanton

México, D. F., septiembre de 2009

Sé que la mejor filosofía es pasar de largo y aullar de cuando en cuando a la luna.

Julio Torri a Alfonso Reyes,
22 de abril de 1921

Índice

Reconocimientos.....	7
Lista de abreviaturas.....	8
Introducción.....	9

Capítulo 1

Julio Torri, motivo de lecturas críticas.....	13
• Topoi.....	14
• Crítica y biografía.....	17
• Crítica y géneros literarios.....	21
• Crítica y metaliteratura.....	26
○ Intertextualidad e ironía.....	26
○ Brevedad y silencio.....	28
• Una nueva lectura.....	34
• Esteticismo y la cuestión de los géneros literarios.....	37
• Esteticismo y metaliteratura.....	39

Capítulo 2

El arte por el arte, una posibilidad de lectura de la obra de Julio

Torri.....	45
• Señales esteticistas en la obra de Julio Torri y tres críticos precursores.....	45
• <i>El arte por el arte</i>	54
• El modernismo, filtro cultural.....	60
• El Ateneo de la Juventud, incertidumbres y certezas.....	73
• El Ateneo: matices de su exclusivismo.....	88
• El rigor intelectual ateneísta.....	98
• Autodidactismo y Ateneo.....	102

Capítulo 3

Julio Torri y el Ateneo.....	107
• Tres <i>ēthos</i> : Julio Torri, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña	115
• Jerarquía y conciencia de superioridad.....	120
• Julio Torri, autoría y poética a la sombra magnífica de Alfonso Reyes.....	142

Capítulo 4

Puntales para una poética de la belleza.....	161
• El fragmento, paradigma torriano.....	162
○ Tres posibles elucidaciones a tres indicios de una poética	165
▪ Un ejemplo: “Del epígrafe”	170
○ “Plautina”: apariencias, ruina e inconclusión.....	172
• Literatura, el impelente: cinco grandes reflexiones.....	177
○ El pensamiento metaliterario y la creación.....	177
▪ “ <i>La criolla del mango</i> ”, texto ejemplar entre la creación y la reflexión.....	179
○ El artista.....	184
▪ “Saudade”.....	184
▪ “La balada de las hojas más altas”	190
▪ “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”	201
○ El arte.....	212
▪ “De una benéfica institución” y “Era un país pobre”, el arte en contraposición a la utilidad.....	212
▪ “La conquista de la luna”, la utopía.....	221

▪ “El héroe”, la impronta medieval.....	227
○ La forma.....	237
▪ “El mal actor de sus emociones”, la autenticidad inauténtica del arte.....	238
○ Circularidad.....	243
▪ “A Circe”.....	243
A manera de conclusiones.....	257
• Breve discusión con los tiempos que corren.....	267
• La última palabra.....	277
Fuentes consultadas.....	281
Apéndice	
Transcripción anotada de “Plautina”	303

Reconocimientos

Al Dr. Anthony Stanton, por su guía intelectual rigurosa y su diálogo enriquecedor e inteligente. Al Dr. Serge I. Zaitzeff, primera autoridad en el tema de Julio Torri, por poner a mi alcance fuentes críticas que de otra manera no hubiera podido consultar. Al Dr. Antonio Carreira, por su ayuda en el desciframiento de los versos de homenaje de Torri a Reyes. Al Dr. Germán Viveros, por contribuir al esclarecimiento de “Plautina”. A la Dra. Luzelena Gutiérrez de Velasco, por haberme obsequiado *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*. Al Dr. Rafael Olea Franco, a la Dra. Azucena Rodríguez Torres y al Dr. Gabriel Wolfson por el intercambio siempre fructífero de materiales de estudio en una primera etapa de mi investigación. A la Universidad Autónoma Metropolitana, por los apoyos para concluir la redacción de esta tesis. Al Lic. Porfirio Díaz, Director de la Biblioteca “José María Pino Suárez” en Villahermosa, Tabasco.

A la Dra. Alma Aparicio Cabrera, gran amiga, por el espléndido presente de algunas de las fuentes consultadas.

A Sandra Mejía De la Hoz, por su incondicional apoyo afectivo y material. A mi hijo, por el obsequio de su tiempo.

A mi hermana, con cariño. A mis padres, *in memoriam*.

Lista de abreviaturas

Cito la obra de Torri por la sigla de alguna de las siguientes ediciones y la página correspondiente:

TL - *Tres libros. Ensayos y poemas / De fusilamientos / Prosas dispersas*, México, FCE, 1996 [1ª ed. 1964].

LA – *El ladrón de ataúdes*, recopilac. y est. prelim. de Serge I. Zaïtzeff, pról. de Jaime García Terrés, México, FCE, 1987.

DL – *Diálogo de los libros*, comp. de Serge I. Zaïtzeff, México, FCE, 1980.

DI - “Algunas notas acerca de la *Revista Moderna*”, Discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua correspondiente a la Española, México, Jus, 1954 [21 de noviembre de 1953].

Para su correspondencia epistolar, anoto el número de página precedido por la letra “E” para significar:

Julio Torri, *Epistolarios*, ed. de Serge I. Zaïtzeff, México, UNAM, 1995.

Introducción

Este trabajo representa una estancia en mi tránsito del mero entretenimiento a la pasión por entender la obra de Julio Torri. Su factura ha sido demorada y considero que finalmente equilibra mi reconstrucción de los entornos que nutrieron al creador de *Ensayos y poemas* así como mis elecciones e interpretaciones de algunos de sus textos. Para tal fin, abundo en el esteticismo, una corriente artística abarcadora, y en ella apoyo un sistema hermenéutico, tarea pionera en la historia de la recepción crítica de la obra torriana. El procedimiento se justifica fundamentalmente porque parte de una relectura de los progenitores intelectuales y literarios (Bertrand, Pater, Wilde, Huysmans, entre otros) que Torri y algunos de sus críticos ya han señalado. Es así que en el capítulo 1 establezco los vasos comunicantes entre las líneas más generales del esteticismo europeo y su aclimatación en el medio mexicano por los escritores modernistas para comprender los antecedentes estéticos de mayor peso en Torri, no sin antes ofrecer una panorámica de la recepción crítica de su obra.

Acto seguido, en el capítulo 2 establezco las premisas generales que han de marcar la pauta para dar continuidad a los aportes de tres críticos precursores en vislumbrar los tintes esteticistas de la obra del saltillense: Antonio Caso, Enrique González Martínez y Carlos Monsiváis. Posteriormente, abundo en la doctrina del *arte por el arte* para después dedicar un amplio apartado al Ateneo

de la Juventud donde intencionadamente, y a contracorriente de las prácticas historiográficas más conocidas, hago de Julio Torri el núcleo de reflexión y la fuente de las referencias.

De los lazos entre Torri y el Ateneo destaco en el capítulo 3 algunos matices de su exclusivismo y de su rigor intelectual en buena medida sustentado en el autodidactismo. Esta triada se complementa con otra más: la formada por el magisterio de Pedro Henríquez Ureña, la decisiva presencia de Alfonso Reyes y la definición de la originalidad de Julio Torri. Dentro de este momento decisivo para su formación como intelectuales y escritores, particular atención merece la inseparabilidad de los jóvenes Reyes y Torri, sobre todo en lo que respecta a persona autorial y obra contemporánea.

El propósito del capítulo 4 es el de analizar detalladamente algunos de los textos torrianos que mejor lo representan en sus lazos con el arte, el esteticismo y una práctica escrituraria personal e incuestionablemente original. Inicio el capítulo con una interpretación de tres pistas que Torri dejó sobre su poética cardinalmente desde la imbricación de las nociones de fragmento, silencio y una muy particular de género literario. Junto con “Del epígrafe”, me valgo de una transcripción anotada de la magistral “Plautina” para ejemplificar la idea de fragmentariedad en Julio Torri. Sin perder de vista los vínculos entre los textos y el contexto cultural, en un segundo bloque distingo cinco apartados

donde desbrozo la facultad de Torri para crear piezas únicas y a la vez discurrir sobre la literatura y el arte. En primer lugar, con un análisis de “*La criolla del mango*”, expongo la idea de la independencia de la literatura de todo medio físico y de toda referencialidad. Seguidamente, una lectura detenida de tres textos —“Saudade”, “La balada de las hojas más altas” y “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”— me da pie a dilucidar al artista desde distintos ángulos y en contextos disímolos, pero bajo una sola máxima: la entrega del artista a su arte. Título “El arte” al tercer pasaje, en el que muestro cómo Torri vuelca en un conjunto de textos de factura irrepetida el deslinde del arte con respecto a la sociedad y sus intereses materiales y utilitarios. Si bien en todas las piezas analizadas señalo la importancia de la forma en el sistema poético torriano, es en mi comentario a “El mal actor de sus emociones” donde perfilo detalladamente su trascendencia estética. Cierro con “A Circe” por considerarla ejemplar en cuanto a su interrelación con la tradición literaria, particularmente la clásica y sus resonancias ateneístas, la supremacía de la forma, el delineado del artista, la orientación esteticista y la pericia de hacer convivir fragmento, silencio y género en el marco del posmodernismo, entendido como el periodo histórico a caballo entre las postrimerías del modernismo y el estallido de las vanguardias.

En mis conclusiones recalco la pertinencia de crear un marco interpretativo que responda suficientemente a las influencias de Henríquez Ureña y de Reyes, al ambiente que rodeó a Torri en sus momentos de creación más prolija y a las preferencias literarias que en textos y entrevistas llegó a manifestar y de las que los títulos de su biblioteca han quedado como testigos. Para recalcar mi lectura a partir del esteticismo y de las reflexiones metaliterarias que el propio Torri dejó entrever en su obra y su epistolario, dialogo con algunas de las posturas críticas propias de la posmodernidad, es decir, de la surgida en las postrimerías del siglo XX y que, a grandes rasgos, contesta la universalidad, la objetividad, y en casos extremos la factibilidad, del sujeto o la verdad, por ejemplo, en tanto grandes relatos. Desde los tiempos que corren, segura estoy de que ha de persistir la vigencia de los textos torrianos por la vía esteticista, la posmoderna o la que el futuro crítico depare; desde el pasado, nadie mejor que Reyes para con un puñado de versos —no compilados en sus *Obras completas* y citados hacia el final de este estudio— dar en el blanco y explicarnos su poética.

Capítulo 1

Julio Torri, motivo de lecturas críticas

Ensayos y poemas [...] no fue del todo comprendido.

Julio Torri [1958]

En el lapso de 1917 a 2008, la persona y la obra de Julio Torri han sido materia epistolar y objeto de unos cuatrocientos artículos mayoritariamente periodísticos; de notas contenidas en antologías de diversa índole y de unos cinco números de homenaje, entre suplementos y revistas académicas. Parte de estos comentarios ha sido reimpresa en otros libros y revistas, síntoma de un interés constante sobre Julio Torri pero que complica un conocimiento integral de las opiniones y reflexiones sobre él vertidas. Si mi intención es contribuir al estudio de la obra del autor de *Ensayos y poemas*, requisito será entablar una conversación con tal cantidad y dispersión de material crítico. Para ello, en las líneas siguientes integro en grandes temas posibles la recepción crítica a la obra de Torri.¹

¹ Son cuatro las fuentes principales: el reconocimiento privado al talento de Torri, que he integrado con pasajes epistolares provenientes de su correspondencia con Pedro

Topoi

A grandes rasgos, el corpus crítico sobre Julio Torri abunda en lugares comunes, siendo el encomio el más evidente. En efecto, Torri es el miembro del Ateneo de la Juventud más elogiado, según lo hace notar José Emilio Pacheco:

Si se exceptúa un artículo en que Antonio Caso lo llamó «el cuenta gotas» en respuesta al texto de Torri sobre «La oposición del temperamento oratorio y el artístico», él es el único autor nuestro que no cuenta en su bibliografía indirecta con ningún ataque, ninguna refutación, ninguna página desdeñosa [...] Esta unanimidad que ha sobrevivido al fin de varios mundos no puede explicarse nada más [que] por la excelencia indiscutible de su obra.²

Henríquez Ureña, Enrique González Martínez, Alfonso Reyes, Américo Castro y Amado Nervo; la selección, por Miguel Capistrán, de artículos críticos sobre Torri aparecidos a partir de la publicación de *Ensayos y poemas* y hasta el año 1970 (véase *La Vida Literaria* núms. 5-6, junio-julio 1970); la revitalización de la labor de Capistrán por parte de Serge I. Zaïtzeff con sus libros *Julio Torri y la crítica* (México, UNAM, 1981) y *Julio Torri y la crítica en los años ochenta* (México, Universidad de Guadalajara-Patronato del Teatro Isauro Martínez-CONACULTA-INBA, 1989). Reconozco que mi intento cubre sólo una parte de las entradas del *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX* (tomo VIII [S-T], México, UNAM, 2005, pp. 539-546), bajo la dirección de Aurora Ocampo. Sin embargo, al proceder temáticamente, reconozco de manera sintética la mayoría de las aportaciones. Simultáneamente, mi proceder resulta abarcador con respecto a Dolores M. Koch (“El micro relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso”, tesis de doctorado, City University of New York, 1986), quien sólo atiende a las opiniones críticas por décadas. A diferencia de Gabriel Wolfson, intento no esquivar el problema, que él solventa de un plumazo: “[A Torri] se le ha encasillado en un estanco que no acaba de definirlo ni de destacar sus múltiples posibilidades [a pesar de algunos] análisis inteligentes y cuidadosos” (“El poema en prosa en Julio Torri”, tesis de maestría, Universidad de Salamanca, 2000, p. 6).

² “Julio Torri o la humildad premiada”, *Proceso*, núm. 226, 2 de marzo 1981, p. 48.

Por vías diversas, una extensa gama de escritores y críticos —en la que no han faltado figuras señeras de la cultura mexicana, como Alfonso Reyes u Octavio Paz— ha reconocido la vigencia, brevedad, concisión y exquisito elitismo de la obra de Torri. Sin embargo, debido a que el grueso de los comentarios críticos está formado por artículos “de divulgación”, las apreciaciones parten de intuiciones y observaciones superficiales; rara vez se abunda en las peculiaridades señaladas y queda al lector la tarea de justificarlas; es decir, un enfoque vago y celebratorio supedita a la técnica analítica. He aquí un par de contrasentidos de un segundo tópico en la crítica torriana: “pocos escritores han sido tan elogiados y, paradójicamente, tan poco estudiados como él”³ y, cual reactivo de contraste, ha correspondido a sus “detractores” el señalar con agudeza algunos méritos de la obra torriana. En efecto, Antonio Caso fue el primer lector en mejor aprehender las singularidades de la escritura de Torri, mismas que son redescubiertas —aunque con fines contrarios a la depreciación— por la crítica contemporánea desde sus muy particulares ópticas. Entre esos rasgos, Caso señala la precisión en el lenguaje o “exactitud micrométrica”; la alusión como fórmula para la atención sostenida (“todo en

³ Zaïtzeff, “Julio Torri (1889-1970) I Parte”, *Los Universitarios*, núm. 188, 1981, p. 4. Para argumentos análogos, véanse, por ejemplo, Roberto Vallarino, “Julio Torri y el poema en prosa en México”, *Los Universitarios*, núm. 81-82, 1976, pp. 22-24, y Dolores M. Koch, “El micro relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, *Hispanamérica*, núm. 30, 1981, pp. 123-130.

estos libros de hoy se dice a medias o cuartas partes. Como para Voltaire, créese a pie juntillas que el secreto de causar tedio está en decirlo todo claramente”);⁴ y la participación activa del lector, respetando “su autonomía espiritual, volviéndolo colaborador inteligente del que escribe; sin tiranizarlo con tempestuosos endecasílabos; sin vejarlo con explosiones de mal gusto patriótico; sin demasiadas contorsiones; sin ruido”.⁵

Entre otras evidencias del abandono de Torri están que sólo un estudioso, Zaitzeff, ha persistido en salvaguardarlo del olvido; que no es “popular”, en el sentido de que no hay calle que lleve su nombre o que sus aniversarios no son anunciados con pompa; que la invocación a su nombre no se sostiene por sí misma.⁶ A pesar de que a Zaitzeff se debe la publicación de casi todos los textos torrianos que el saltillense dejó inéditos, del epistolario torriano prácticamente completo y de dos selecciones críticas, la obra de Torri sigue siendo campo inexplorado. Prueba de ello es el área de los trabajos extensos de

⁴ “De la marmita al cuentagotas”, *El Universal Ilustrado*, 23 nov. 1917, en *Obras completas*, pról. de Leopoldo Zea, compilación de Rosa de Kolteniuk, México, UNAM, 1976, vol. IX, p. 26. Situación similar se presenta en Jorge Aguilar Mora (*Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución mexicana*, México, Era, 1990, pp. 33-55), quien al defender a ultranza la ideología y la referencialidad de algunas obras sobre la Revolución mexicana, hace resaltar, sin proponérselo, la elegancia y el poder de alusión de la prosa torriana que, por su lejanía del panfleto, implica una relación feroz con la “realidad” al hacerla objeto de una crítica tangencial.

⁵ Caso, “De la marmita al cuentagotas”, p. 26.

⁶ Una estrategia para acreditar el estudio sobre Torri ha sido la de parrear su nombre al de algún otro artista renombrado: Reyes, Cortázar, Orozco, o bien la de solamente mencionarlo al lado de sus padres literarios: Baudelaire, Wilde, Shaw.

investigación compuesta por seis tesis, una dedicada a Torri al lado de Arreola y Monterroso⁷ y otras cinco exclusivamente sobre él,⁸ que se suman a dos libros: *El arte de Julio Torri*, de Serge I. Zaïtzeff, y *Julio Torri, voyerista desencantado*, de Beatriz Espejo.

Crítica y biografía

Al margen de su extensión, lo escrito acerca de Torri casi invariablemente trata su biografía y el tema de los géneros literarios. La primera tendencia surge de una fascinación que subyugó lo mismo a sus amigos⁹ que a sus críticos de todo tiempo, en particular a Espejo, autora de *Julio Torri, voyerista desencantado*, formado substancialmente a base de notas de vida personal y de testimonios sobre Julio Torri. Con distintos matices, casi todas las noticias hemerográficas y los estudios amplios indagan en las

⁷ Koch, tesis citada.

⁸ Melvin James Done, “Julio Torri: contemporary familiar essayist of Mexico”, tesis de maestría, Universidad de Utah, 1956; Elsa Contreras Roeniger, “Julio Torri”, tesis de maestría, México, UNAM, 1963; Gabriel Wolfson, tesis citada; Gabriel Wolfson, “La melancolía del exiliado: edición crítica de *Tres libros*, de Julio Torri”, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2003; María del Carmen Gómez Pezuela Reyes, “Tres aproximaciones a la obra de Julio Torri”, tesis de licenciatura, UNAM, 2000, posteriormente publicada con el mismo título (México, UAM-A, 2003) y que no considero entre los estudios significativos puesto que se trata mayormente de un plagio a *El arte de Julio Torri* (México, Oasis, 1983), de Zaïtzeff.

⁹ Así lo muestran algunas líneas del intercambio epistolar entre sus contemporáneos (véase Alfonso Reyes y Rafael Cabrera, *Alfonsadas. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Rafael Cabrera 1911-1938*, ed. Serge I. Zaïtzeff, México, El Colegio Nacional, 1994, por ejemplo).

contradicciones y misterios de Torri el hombre, mediante la entrevista —como es el caso de Melvin James Done y Elsa Contreras—, hurgando en sus cartas,¹⁰ en su biblioteca¹¹ o sumando los recuerdos de colegas y alumnos, como hace Espejo. Aunque interesante, en el caso de Torri, al iluminar débilmente la obra, la biografía¹² se ha vuelto sólo comadreo, como señala Gabriel Zaid: “Lo conocieron miles de personas: creyeron conocerlo, y todavía se cuentan chismes que, en el primer momento, parecen divertidos y luego desaniman por la

¹⁰ El epistolario de Julio Torri fue publicado parcialmente y comentado por sucesivos autores: Beatriz Espejo, “Un epistolario célebre”, *Investigación Humanística*, núm. 1, 1958, pp. 195-208, y *Julio Torri, voyerista desencantado*, México, UNAM, 1986. Zaitzeff, en su compilación *Diálogo de los libros*, México, FCE, 1980; en los artículos “Textos inéditos de Julio Torri”, *Universidad de México*, núms. 409-410, 1985, pp. 29-34; “Las cartas madrileñas de Alfonso Reyes a Julio Torri”, *Revista Iberoamericana*, núms. 135-136, 1986, pp. 703-739; “Eros en las cartas de Rafael Cabrera a Julio Torri”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XLIV, núm. 527, diciembre 1994, pp. 61-63. La edición casi completa estuvo a cargo de Zaitzeff en 1995 y ésta fue republicada en *Alfonso Reyes digital. Obras completas y dos epistolarios*, Madrid, Fundación Hernando de Larramendi-Fundación MAPFRE TAVERA-FCE, 2002.

¹¹ Atracción parecida a la del epistolario ha ejercido su legendaria biblioteca, tema de algunos de los testimonios recopilados por Espejo (*op. cit.*) y de un par de artículos (Francisco Javier Hernández, “La biblioteca de Julio Torri”, *Los Universitarios* 22, noviembre, 1987, pp. 32-34; Luis Ignacio Helguera, “Un día en la biblioteca de Julio Torri”, *Gaceta del FCE*, núm. 225, septiembre, 1989, pp. 19-22).

¹² Apunto tres instancias de interpretación a partir de la biografía: Done se pregunta si Torri escribió “La balada de las hojas más altas” en recuerdo de los años infantiles en que trepaba a las copas de los árboles en compañía de su hermano Enrique (tesis citada, p. 20); Zaitzeff (*El arte de Julio Torri*, p. 52, n. 5) y Espejo (*op. cit.*, p. 55) explican “Anywhere in the South” según indicios de vida; por el mismo Torri, se sabe que “La oposición del temperamento oratorio y el artístico” fue escrita en crítica a Caso, dato de vida, pero sólo Rafael Olea Franco (“Un lujo mexicano: Julio Torri”, *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien*, núm. 78, 2002, pp. 143-161) ha aprovechado la observación para analizar la pieza en función de las dos posturas estéticas que representan el escritor y el filósofo.

pequeñez del narrador colectivo: el medio universitario, donde se pasó la vida.”¹³

La evidencia de la crítica sustentada en la biografía debe su fragilidad a las divergencias de apreciación sobre un mismo hecho y a la imprecisión de los recuerdos de los personajes que testimonian sobre Torri, pero sobre todo a que la de Torri es una voz narrativa tan fuerte que se ha pretendido hacerla pasar por la del hombre. La falta de diferenciación entre una y otra voz constituye otro tópico débil de la crítica torriana. Zaitzeff, por ejemplo, halla a un Torri casi confesional en “Werther”, “narración sencilla acerca de una experiencia personal”,¹⁴ pero páginas adelante el mismo crítico identifica la narración en primera persona como un procedimiento para lograr un efecto artístico.¹⁵ De manera parecida, Espejo dice que Torri en uno de sus aforismos hablaba “sobre lo que conocía bien o se ligaba a su índole más entrañable: [...] la del bibliófilo

¹³ Gabriel Zaid, “Extravagancia de los textos breves”, a guisa de prólogo para *De fusilamientos*, Madrid, Ave del Paraíso, 1996, p. 11.

¹⁴ *El arte de Julio Torri*, p. 57.

¹⁵ *Ibid.*, p. 95. Hay otras instancias de con-fusión entre voz narradora y autorial. En el caso de “La ingrata”, Zaitzeff identifica a Torri con el sujeto de la interpelación de “la pintoresca señora”, voz narradora del texto, y cree, firmemente, en que el autor hace las veces de un fiel recopilador de testimonios: “es interesante observar que sólo se reproducen las coloridas palabras de la campesina, quien se había confiado al autor” (p. 81). Añade Zaitzeff: “aunque el autor de *Ensayos y poemas* declaró que no traía «credenciales en regla del Parnaso» y que «podría contribuir con más de una a las Cien Peores Poesías Líricas Mexicanas», lo cierto es que su aporte al género del poema en prosa es significativo” (pp. 98-99). Hasta donde se sabe, no hay testimonio documental que indique que Torri llegó a declararse poeta mediocre; es más probable que haya labrado frase tan irónica para perfilar con mayor agudeza al personaje-narrador de “Anywhere in the south”.

que sonrío encantado al abrir un diccionario y confirmar una presunción filológica”.¹⁶ La misma premisa, entonces, avalaría suponer que Torri fue como el profesor sin ideas de “La humildad premiada” o como el criticado orador de “La oposición del temperamento oratorio y el artístico” o de “De funerales”.

Por encima del transcurrir del tiempo, se sigue creyendo que la máscara del autor es la del hombre. Bien se sabe que la causa del distanciamiento entre Reyes y Torri, después de décadas de amistad cercana, fue el supuesto robo de un libro que, a decir de las consecuencias, es de pensar que Torri no cometió. Pues bien, para Esperanza López Parada, Torri y Reyes formaban parte de la “secreta cofradía entre los ladrones de libros”,¹⁷ y toma por “evidencia” unas líneas de “Diálogo de los libros”. Por su parte, Gabriel Wolfson cita un par de textos de “Almanaque de las horas” como supuesta prueba “de la distinción que Torri siempre estableció entre la vida privada y la pública o social”.¹⁸ Actitud distinta es la que adopta Jordi Doce, quien insiste en señalar que la ficción y no la vida es el territorio de la voz torriana: “Hasta en sus aforismos pretendidamente moralistas hay un componente de *divertimento* y distancia que

¹⁶ *Op. cit.*, p. 77.

¹⁷ Esperanza López Parada, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid-Vervuert, Iberoamericana, 1999, pp. 62-63. Cabe la posibilidad de que la estudiosa haya querido referirse a que los libros eran fundamentales para Torri y Reyes en el sentido que lo señala Martín Luis Guzmán (véase la nota 148, *infra*).

¹⁸ Tesis de maestría citada, p. 84.

los sitúa en el territorio de la ficción.”¹⁹ Por lo anterior, decido no inclinarme por el acercamiento biográfico a la obra de Torri pero sí por reflexionar sobre su relación con su momento cultural y particularmente con el Ateneo de la Juventud.

Crítica y géneros literarios

En buena medida, la originalidad y la atracción de la obra de Torri se deben a la convivencia de géneros literarios tradicionales en un mismo texto, singularidad ampliamente reconocida, pero que se convierte en terreno pantanoso para la crítica al momento de ser atendida con detenimiento. A excepción de Done —autor en 1956 de la primer tesis sobre el “ensayo familiar” de Torri—, todos argumentan su proceder aunque, en algún momento, admitan la imposibilidad de una taxonomía estricta. Por ejemplo, en 1963 Elsa Contreras emprende la tarea analítica y clasificatoria a partir del poema en prosa, del ensayo y del cuento (además de la crítica literaria, del humor, y por recursos retóricos, como el asíndeton), aunque en la introducción y en la segunda parte de su tesis, “Ajuste de las obras a las formas objetivas”, señale la relatividad en el intento de clasificar los textos de Torri.

¹⁹ “Para una lectura entre líneas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 604, octubre 2000, p. 93.

Otro caso marcado por la contradicción es el de Zaitzeff, que en *El arte de Julio Torri* describe un inventario de géneros caracterizados por escisiones, con lo que los géneros quedan definidos por antítesis: lo analítico para el ensayo, la imaginación y lo discursivo para el cuento. Para el poema en prosa —argumenta Zaitzeff— quedan el impresionismo y el lirismo del verso a la par que una “forma libre y flexible del poema en prosa [que permite a Torri indagar] en su atormentada condición de amante abandonado”²⁰ —como si el desencanto amoroso no perteneciera a la literatura toda. La discordancia se hace patente en cuanto Zaitzeff concluye que su esfuerzo descriptivo ha sido casi innecesario puesto que “estrictamente hablando son pocos los casos de auténtico poema en prosa en la obra de Julio Torri”.²¹ Asimismo, cuando reconoce la dificultad de ir a contracorriente de la obra de Torri al calzarla a las nociones tradicionales de los géneros: “cabe reiterar que en no pocos casos los géneros literarios se funden hasta tal grado que resultan indistinguibles, transformados y enriquecidos”.²² Además, Zaitzeff se muestra consciente de los problemas prácticos que acarrea catalogar la obra de Torri: “es tan tenue la frontera entre [el ensayo y el poema en prosa] que piezas como «De

²⁰ Zaitzeff, *El arte de Julio Torri*, p. 105.

²¹ *Ibid.*, p. 109.

²² *Ibid.*, pp. 89 y 114.

fusilamientos», «La humildad premiada» y «Mujeres» han sido clasificadas tanto de ensayos como de poemas”.²³ Años después, Zaitzeff señala que

hay en esas narraciones [las tempranas, como «El ladrón de ataúdes»] el deseo de no respetar los requisitos normales de los géneros y de utilizar procedimientos a veces ensayísticos o poéticos. El resultado ha desconcertado a los críticos, quienes tienden a querer clasificarlo todo, actividad que a Torri le parece totalmente fútil. De hecho, en el brillante ensayo titulado “Prólogo de una novela que no escribiré nunca”, el autor se pronuncia categóricamente en contra de toda regla, definición o clasificación y se burla de tal invento con su propia sistematización seudocientífica de la forma novelesca.²⁴

A problema similar se enfrenta en el año 2000 Wolfson, quien se ocupa exhaustivamente del poema en prosa de Torri. Para Wolfson, Torri eligió este género como un intento personal por

apropiarse del campo, de los arrabales o de los personajes de los bajos fondos como tema literario, o proponer tonos alternos de escritura, como la evocación, la sugerencia o la caricatura, a los que, de otro modo, no hubiera tenido acceso. El poema en prosa se vuelve un hornillo de atamor donde se sintetizan reflexiones filosóficas, planteamientos vitales elitistas, ironía y lirismo.²⁵

²³ *Ibid.*, p. 85.

²⁴ Zaitzeff, “El otro Julio Torri”, intervención para conmemorar el centenario del nacimiento de Julio Torri, en *Memorias de la Academia Mexicana*, t. XXVI [1988-1996], México, Academia Mexicana, Cromocolor, 1998, p. 377.

²⁵ Tesis de maestría citada, p. 12.

En tanto que las ideas vertidas resultan pertinentes para cualquier género literario, el crítico se enfrenta posteriormente a la dificultad de aplicar una taxonomía, como él mismo admite.²⁶

Dado que la obra torriana se halla en la liminalidad de los sistemas clasificatorios, los géneros resultan insuficientes para explicarla. Ante ello, los críticos han seguido dos vías, factibles de presentarse en un mismo estudio. En la primera, hay un ensanchamiento de los márgenes genéricos, como cuando Zaitzeff amplía la tipología del ensayo e inventa “el ensayo didáctico”, “el ensayo dialogado”, “el diálogo que puede reducirse a una imagen” y deja abiertas las posibilidades,²⁷ o bien cuando Wolfson indica que “los poemas en prosa de Torri se abren a tres variantes principales: son líricos, narrativos o ensayísticos”.²⁸ En la segunda, hay una complementariedad con el análisis retórico estricto o bien con el estudio mediante la ironía, la brevedad u otra

²⁶ “La libertad de los límites: el origen de la prosa breve en México” (en Francisca Noguerol Jiménez [ed.], *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 163-175).

²⁷ Zaitzeff, *El arte de Julio Torri*, pp. 85-86.

²⁸ Tesis de maestría citada, p. 131. Otro ejemplo es el ensayo de Martha Elena Munguía, quien sustenta su análisis en la relación entre lo lírico y lo narrativo entendida como las diferencias de entonación de un yo en el momento de la enunciación lírica; es decir, transita de una serie de dicotomías cuestionables a otra tan igualmente incierta que la lleva a concluir que la obra de Torri se halla “en el intersticio [...] de los tonos enunciadores” (“Entre lo lírico y lo narrativo. La propuesta artística de Julio Torri”, en *Memoria del XVIII Coloquio de las Literaturas Mexicanas*, México, Universidad de Sonora, 2003, p. 48). Su propuesta además pasa por alto la historia del poema en prosa y los experimentos poéticos modernistas que sostienen la escritura de Torri, problema que la tesis de Wolfson sí enfrenta.

disciplina (sociología, filosofía, etc.). Es decir, en esta segunda línea los textos han sido desmembrados con miras a conformar una posible unidad interpretativa. Por ejemplo, con respecto al estudio retórico, Zaitzeff (Contreras también) intenta encontrar en la repetición, los paralelismos, la personificación, las frases, los epígrafes y las imágenes sensoriales una clave para el hibridismo de Torri.²⁹ En el caso de recurrir a otra disciplina, Wolfson analiza “El héroe” a partir de la filosofía.

Resumiendo, el estudio a partir de los géneros literarios ha comportado más callejones sin salida que vías para una apreciación integral de la obra de Torri, de cada una de las piezas que la conforman o bien de una muestra de ellas, al margen de su tamaño. La renuencia de los textos a ajustarse a los cartabones genéricos persiste a pesar de que Torri haya ingeniado títulos particulares como “El ensayo corto”, “La balada de las hojas más altas” o el general de *Ensayos y poemas*.³⁰ Las contradicciones ya anotadas en que han

²⁹ Zaitzeff, *El arte de Julio Torri*, pp. 102-104.

³⁰ Sobre el nombre que dio a su primer libro, Torri anuncia a Reyes en la carta del 16 de julio de 1917: “Yo te enviaré tal vez dentro de una o dos semanas, mi primer libro, mi libro-promesa; mi libro-arrepentimiento-eterno, que se llamará *Ensayos y poemas*” (E 84). A partir de una mala apreciación de Francisco Monterde (“Trayectoria de Julio Torri”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 116, agosto 1980, pp. 9-10), que a su vez repite Espejo (*op. cit.*, p.74) y en la que reincide Wilfrido H. Corral (“Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos”, *NRFH*, XLIV, núm. 2, 1996, p. 465), se ha llegado a afirmar que Torri deseaba llamarlo “Fantasías mexicanas”, cuando ese título correspondía a uno de sus textos, el que apareció como “Leyendas mexicanas”, como lo indica la carta del 24 de agosto de 1917 (E 86).

caído los estudiosos de ciertas piezas de la obra de Torri al recurrir a la clasificación como herramienta crítica central me llevan a cuestionar su pertinencia y a proponer, en su momento, una posibilidad explicativa distinta desde un concepto del círculo de Jena.

Crítica y metaliteratura

Intertextualidad e ironía

Desde hace unas dos décadas, han sido publicados varios estudios puntuales sustentados en conceptos metaliterarios como los periodos históricos, la intertextualidad, la ironía y la brevedad. A continuación describo sus aportaciones y adelanto que posteriormente propondré una relectura de tales nociones ya paradigmáticas de la crítica torriana, pero con constructos teóricos noveles a la vista. Con respecto a la historia literaria, Torri ha sido figura ineludible, aunque menor, para el periodo ateneísta; fuera de la cultura local, ha recibido atención como ejemplo de movimientos mayores, como el posterior al modernismo en Hispanoamérica.³¹ Igualmente contados son los estudios desde

³¹ Para el “posmodernismo”, véanse, por ejemplo, unas páginas de “Utópicas”, en Hervé Le Corre, *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 277-283.

la intertextualidad, ambos excelentes: uno de Luis Miguel Aguilar³² y otro de Carlos Monsiváis.³³

Ya sea como ejemplo o como motivo, a casi un siglo de su publicación, los textos torrianos proveen terreno propicio para la investigación sobre la ironía en dos líneas principales. En la primera, la ironía constituye un recurso para el análisis de la obra, ya sea considerando alguno de sus textos en relación con otras obras³⁴ o bien a partir de un tema central, como ejemplarmente hace Azucena Rodríguez con el arquetipo del héroe.³⁵ En la segunda línea, la ironía hace las veces de un filtro para entender a los textos al igual que para lograr una lectura cauta y a la vez novedosa de aspectos colaterales a ellos, como sucede con Zaitzeff, quien ha dudado de la literalidad de las cartas de Torri,³⁶ o con otros críticos que han señalado contradicciones en su obra y *ēthos*.³⁷

³² “De simpatías, boquirrotas, descabezados y citas raras y curiosas”, *La Cultura en México* (suplemento de *Siempre!*), 967, octubre 1, 1980, pp. II-V.

³³ “Julio Torri. El segundo Ulises”, *La Jornada Semanal*, 28 de octubre 1989, 20, pp. 24-30.

³⁴ Ana Rosa Domenella, “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria”, en la antología *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM-I, 1992.

³⁵ “Fascinación y caída del héroe en la obra de Julio Torri”, *Literatura Mexicana*, XVI, 1, 2005, pp. 65-87.

³⁶ Dice Zaitzeff: “Al mirar los volúmenes, cuidadosamente acomodados en sus anaqueles, no podemos dejar de pensar con ironía en las cartas donde Torri confiesa las penurias económicas por las cuales pasaba para pagar puntualmente el abono a las librerías” (Anónimo [Vicente Quirarte], “Julio Torri y su gambusino. Entrevista a Serge I. Zaitzeff”, *Universidad de México*, XLIV, 461, junio 1989, p. 37).

³⁷ Por ejemplo, Luis Miguel Aguilar había notado que “Torri no está exento del *mood* declamatorio, la cursilería, la *naïveté*, la obviedad, los signos de admiración; nada

Brevedad y silencio

Por encima de los temas metaliterarios mencionados, el de la brevedad del texto torriano es el que más atención crítica ha recibido no tanto por su obviedad, sino por sus posibilidades explicativas, sobre todo en relación con la hibridación genérica, marca distintiva y “piedra en el zapato” de la crítica torriana. Las atenciones críticas tempranas a la brevedad en Torri han quedado apuntadas por James Melvin Done en 1956,³⁸ y en 1963, aunque no de manera explícita y sistemática, por Elsa Contreras, quien además propone solucionar el problema de la pertenencia a algún género literario en función de la extensión. Así es como intenta deslindar el ensayo del aforismo: “nosotros hemos considerado que «ensayo breve» [...] es también el ensayo filosófico de Torri, tan breve, que en ocasiones más parece un aforismo”³⁹ y, tiempo después, Zaitzeff hacía lo propio con el aforismo y el ensayo: “en algunos casos [...] es

puede asegurar que su preferencia por el ensayo corto no fuera finalmente superstición” (art. cit., p. II); Emmanuel Carballo había ya dicho que Torri “se burla de sus semejantes, y ninguno se da por aludido” (*Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1994 [1965], p. 140); y Doce que “la voz de Torri aún, en un pastiche de primer orden, resabios tardomodernistas y brillo conceptual, acíbar sardónico y comentario amable de costumbres, erudición y agudeza, hallazgos metafóricos y leves arcaísmos sintácticos, al servicio de una prosa depurada y de una imposible nitidez” (art. cit., p. 93).

³⁸ Tesis citada, p. 21.

³⁹ Contreras, tesis citada, p. 103.

lícito reconocer que [las] meditaciones (debido a su extensión) son ya legítimos ensayos cortos”.⁴⁰

Sin embargo, es hasta 1986 que Dolores M. Koch toma a la brevedad como concepto analítico axial y con los textos de Torri ilustra parte de sus argumentos interpretativos. Koch intenta salvar el problema genérico por la extensión, ante todo porque percibe con claridad que “la clasificación en algunos casos híbridos se hace tan difícil como inútil [... y que] una misma pieza ha sido clasificada de modo diferente según el antólogo”⁴¹ e incluso abunda en los problemas de la clasificación genérica en un capítulo entero de su trabajo. Como alternativa, propone el microrrelato, definido esencialmente por su brevedad, pero no logra trascender al género literario al idear neologismos como “micro ensayo” o al pretender ampliar las categorías genéricas para validar el nuevo concepto: “Ha llegado el momento [al microrrelato] de ser reconocido como género menor de cierta resonancia.”⁴² Análogamente, en el momento de estudiar algunos textos, vuelve al asidero del género literario, con lo que el texto *no* queda explicado por la brevedad y sus conclusiones resultan parecidas a las de críticos que le precedieron: “combinando el [lirismo del] poema en prosa con los atributos del ensayo filosófico, elementos narrativos y la

⁴⁰ Zaïtzeff, *El arte de Julio Torri*, p. 97.

⁴¹ Koch, tesis citada, p. 48.

⁴² *Ibid.*, p. 227.

ironía de los humoristas ingleses, Torri redujo sus textos cincelados a la mínima expresión.”⁴³ Considero que la contradicción de Koch se debe a la facilidad para señalar a la brevedad como solución, pero que se vuelve escollo al momento de trasladarla al análisis del texto,⁴⁴ situación parecida a la de estudios como los de Lauro Zavala,⁴⁵ que aún se retraen a los géneros literarios a pesar de hablar de “hibridación”.

Finalmente, con un eclecticismo inconfundible Koch propone que la obra de Torri, en tanto que microrrelato, a imagen de una “olla podrida”, quede compuesta por:

Afán de brevedad, preocupación por el lenguaje; afán de universalidad [...] impulso vital [debido] a las grandes lecturas y [que] a ellas responde [...] metaliteratura [...] intertextualidad [...] afán lúdico [...] humor a veces escéptico o irreverente [... juego] con las tradiciones establecidas por la preceptiva al escaparse de la clasificación genérica [...] alusiones y reversiones [...] la ironía y la sátira [...] misantropía o la misoginia mordaz; afán de originalidad, [empleo de] variados recursos narrativos [a fin de] sorprender al lector con la paradoja o el

⁴³ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁴ De hecho, hay críticos que sólo la enuncian, pero que no enfrentan las composiciones. Zaid, entre ellos, señala que “lo que tienen en común [los textos breves de Torri] no es el género, sino la prosa, la brevedad, la perfección lograda en el fragmento y el humor del personaje implícito del autor. La voz (lírica, narrativa o discursiva) tiene inflexiones cómplices para la malicia del lector que advierte lo intencionado del tono, de la supuesta objetividad, del adjetivo insuperable” (art. cit., p. 17).

⁴⁵ Lauro Zavala, *Relatos vertiginosos: antología de cuentos mínimos*, México, Alfaguara, 2000, p. 15.

punto de vista insospechado [...] doble movimiento de aislación [sic] y solidaridad.⁴⁶

Con todo, la estela de Koch es innegable en la reflexión de los críticos que ubican a la brevedad dentro de parámetros más abarcadores, como la posmodernidad o el fragmento. Pero continuemos con la brevedad, que en 1969 José Emilio Pacheco homologa con intencionalidad estilística, “una elección legítima para el artista literario de un pueblo que ha sabido expresarse con la misma destreza tanto en la pirámide como en las pulgas vestidas”.⁴⁷ Para Christopher Domínguez Michael, la brevedad constituye “la propia condición estética” de Torri,⁴⁸ y López Parada la eleva a grado de método compositivo intencionado en el que el silencio es el elemento axial.⁴⁹ No obstante, Gabriel Zaid, en el punto opuesto del espectro crítico de este bloque, ha indicado con claridad extrema que “la verdadera cuestión del texto breve [...] está [...] en la cantidad de palabras”.⁵⁰ Para entender la obra de Torri, en consecuencia, la brevedad resulta cuestionable como mecanismo interpretativo porque al poder

⁴⁶ Koch, tesis citada, pp. 228-230.

⁴⁷ “Los ochenta años de Julio Torri”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 371, 1969, p. II.

⁴⁸ *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, vol. 1, México, FCE, 1989, p. 585.

⁴⁹ “Julio Torri o la biblioteca proyectada”, *Biblioteca de México*, núm. 32, marzo-abril 1996, pp. 39-42.

⁵⁰ Art. cit., p. 17.

ser reducida a la extensión traba el estudio de los recursos estilísticos que están en función de planes poéticos, contemplan o no un cierto número de palabras.⁵¹

Cercano al grupo de críticos que proponen la brevedad como fundamento explicativo está el de los que optan por el silencio. En 1980 Luis Miguel Aguilar comparó los blancos en la obra de Torri a los de la pausa en la música, parte integral de la composición, medio para destacar el sonido⁵² y que, no está por demás adelantar, constituye un pilar de la composición torriana.⁵³ La observación de Aguilar nos acerca a dos autores infaltables para el momento cultural torriano que seguramente influyeron en esta faceta del saltillense. Nietzsche, el primero de ellos, en por lo menos tres pasajes de *Así habló Zaratustra*, indica que el silencio trae aparejados los acontecimientos más grandes, los pensamientos más delicados y las ideas que mueven al mundo.⁵⁴ Pater, el segundo, equipara el silencio a la sabiduría que sólo poseen unos

⁵¹ Un caso inverso a la brevedad de los textos de Torri es *À rebours*, novela que Havelock Ellis tenía por peldaño más de perfeccionamiento del poema en prosa de Baudelaire o Mallarmé al margen de la extensión (en su introducción a *Against the grain (À rebours)*, trad. de Robert Baldrick, Nueva York, Dover, 1969, p. xxv). En el desarrollo de este estudio citaré constantemente esta obra fundamental del esteticismo.

⁵² Art. cit., p. III.

⁵³ En referencia a “De la noble esterilidad de los ingenios” (art. cit., p. 149).

⁵⁴ *Así habló Zaratustra*, trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual, México, Alianza, 1992, en especial “De los grandes acontecimientos”, p. 194; “La segunda canción del baile”, p. 311; y “La más silenciosa de todas las horas”, p. 214. Cabe recordar que, bajo la dirección de Torri, la editorial Cvltvra publicó una antología de esta obra nietzscheana en marzo de 1919 (tomo x, núm. 1), con selección y notas a cargo de Xavier Icaza Jr.

cuantos.⁵⁵ Herencia simbolista, en el sentido de la renuncia a la palabra para invocar el lenguaje del alma, el silencio igualmente fue motivo para modernistas como Enrique González Martínez⁵⁶ o para los ateneístas Jesús T. Acevedo y Alfonso Reyes, a quien atenderemos con atención. Para Acevedo, el silencio era el prerrequisito de la creación artística;⁵⁷ para Reyes, era el sitio donde el autor mantiene viva la obra aún indecible: “Por regla general, libro escrito es deseo apagado [...] es un anhelo que se parece tanto al amor [...] hoy por hoy, no sé ya qué pienso de mis libros escritos. Estoy ocupado, torturado y gozoso con los que llevo dentro.”⁵⁸ Sin embargo, siendo la materia de este estudio la obra sí publicada de Torri, la reflexión sobre sus silencios sólo puede darse en las intersecciones de la palabra, de lo dicho. Es por eso que pienso que el silencio no puede fungir como categoría central para entender un texto siempre y cuando éste haya sido diseminado y forme parte de un sistema poético en el que la alusión sea constante de peso y no excepción, cual sucede con la obra de Torri, como veremos en su debido momento.

⁵⁵ *The Renaissance. Studies in art and poetry*, Mineola, Nueva York, Dover, 2005 [ed. de 1893, corregida y aumentada por su autor], pp. 31-33.

⁵⁶ Como ejemplo del “verso que callamos”, está “Mi amigo el silencio” (*Obras, Poesía I*, México, El Colegio Nacional, 1995, p. 373).

⁵⁷ *Disertaciones de un arquitecto*, México, México Moderno, 1920, p. 101.

⁵⁸ Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 115.

Una nueva lectura

La revisión del panorama crítico sobre la obra torriana resulta elocuente y desolador a la vez. Por una parte, da cuenta de la admiración profesada hacia el hombre y el autor de una obra única en el panorama mexicano y, por la otra, de los inconvenientes de las herramientas críticas hasta ahora utilizadas. Los problemas irresueltos parecen requerir de un método consistente que además contemple el lapso entre el momento de escritura de los textos en cuestión y las posibilidades interpretativas propias de la crítica contemporánea. Es decir, que responda, entre otras, a la interrogante de si estamos ante un escritor que usufructuó sus circunstancias culturales o si se trata de un adelantado a la indeterminación posmoderna. De no diferenciar una y otra cuestión, el crítico queda expuesto a hacer a un lado el contexto de inserción de la escritura torriana y a dejarse llevar por una aplicación un tanto mecanicista de las ideas actuales sobre la fragmentariedad o la historicidad, por mencionar algunas.

Para ejemplificar esta situación de riesgo —y sin la mínima intención de restar obligación a las provocadoras ideas de la autora—, pienso en el caso de una interpretación de López Parada en la que el contexto es soslayado. Con el apoyo de un fragmento de “Otras lucubraciones” (“El plagio es el último absurdo a que conducen los apologistas de la personalidad y el individuo...”, LA 45), afirma la estudiosa que “el nuevo archivo no sólo es asistemático y

confuso, sino además plagario”.⁵⁹ En su aseveración detecto el olvido del momento en que se ha vuelto moneda de curso corriente la conciencia de la imposibilidad de originalidad de la escritura —puesto que todo ha sido dicho— y de que al autor no le resta sino reelaborar. La falta de orden y claridad que percibe López Parada es cuestionable al recordar que Torri y sus compañeros ateneístas creaban en sujeción al régimen del sentido de una belleza normada. Además, López Parada deja sin comentario la intención impugnadora a una actitud moral que conlleva el escribir positivamente sobre un delito, contradicción que pudiera entenderse a la luz del encomio de la mentira en “On the decay of lying” (1889), de Wilde, escritor fundamental para entender a Torri. No obstante, la idea del “nuevo archivo” podría poner en juego las tres especificidades del contexto.

Al volver, entonces, a la necesidad de una perspectiva de interpretación incluyente, de ninguna manera exhaustiva o definitiva, opto por las posibilidades del esteticismo para renovar la lectura de la obra de Julio Torri. Temporalmente hablando, un esteticismo particular fue aclimatado en México durante el modernismo y considero que el movimiento alcanzó uno de sus momentos culminantes con los ateneístas, por lo que resulta funcional como contexto artístico a la escritura de Torri. De manera específica, más adelante

⁵⁹ López Parada, *Una mirada al sesgo*, p. 62.

abundo en el concepto clásico de “fragmento” por avenirse a procedimientos de escritura de visos selectivos, e incluso herméticos, propios de una postura esteticista.

Para aproximarse al entorno del esteticismo en su “acepción ateneísta” y particularmente “torriana”, es menester recuperar las fuentes literarias que permitieron a Torri y sus contemporáneos aprehender un código sustentado por las lecturas que emprendieron en común y que desembocó en resoluciones textuales y construcciones de imagen de autor propias a cada uno de sus miembros, al parecer sin relación entre sí, como podría ser el caso de Alfonso Reyes, trasgresor del género ensayístico⁶⁰ e inaugurador de la corriente fantástica, con el Martín Luis Guzmán de la corriente realista⁶¹ y autor de *Orillas del Hudson*, “obra de un mandarín de las letras [en cuyas] páginas domina la doctrina del arte por el arte”.⁶² O tal vez el caso de José Vasconcelos, político, ideólogo, autor de prosa “realista” e impulsor de una labor editorial de títulos selectos al lado de Torri, el amigo que intentó “salvarse [de] la realidad de un país convulsionado a través de la estética”.⁶³ Entonces, entendido el esteticismo como un medio de aproximación entre dos circunstancias culturales,

⁶⁰ James Willis Robb, “Variedades de ensayismo en Alfonso Reyes y Germán Arciniegas”, *Thesaurus*, núm. 36, 1981, pp. 15-18.

⁶¹ Carballo, *Cuento mexicano del siglo XX/I. Breve antología*, México, UNAM-Premiá, 1987.

⁶² Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 65.

⁶³ Monsiváis, “Julio Torri. El segundo Ulises”, p. 26.

el Ateneo y el tiempo presente, lecturas preceptivas y herramientas críticas, es posible avizorar alternativas de interpretación, de ninguna manera soluciones, a dos de los grandes motivos problemáticos de la crítica sobre Torri: la cuestión de los géneros literarios y la metaliteratura.

Esteticismo y la cuestión de los géneros literarios

He señalado ya que la originalidad de Torri se debe en parte a la manera en que hizo coexistir a los distintos géneros literarios en una sola unidad textual, facultad que ha sido tema y problema de la crítica.⁶⁴ Con el objeto de ponderar la intencionalidad del autor al optar por este artificio, y aunque pudiera resultar redundante, es menester recalcar que Torri escribió con pleno conocimiento de las fórmulas tradicionales puesto que, de otro modo, no hubiese sido capaz de moldearlas de manera tan personal. Paralelamente, conviene señalar que, por un lado, creía en su valor taxonómico aunque, por el otro, concebía la posibilidad de disolverlos, de mezclarlos, de alterarlos. Como autor, en una carta fechada el 23 de agosto de 1916, Torri comenta a Pedro Henríquez Ureña:

“pienso publicar un libro el año que viene, cuando reúna cinco, por lo menos,

⁶⁴ Me permito citar un ejemplo más: “Con Torri empiezan tal vez entre nuestros escritores las mayores dificultades para determinar géneros. El ensayo y la reflexión breve y el relato y el poema en prosa y la estampa y la fábula y el diálogo y la paráfrasis y el aforismo y la anécdota y la nota suelta y el artículo y la semblanza pueden tener vida independiente o a veces cruzarse o a veces fundirse entre sí” (Marco Antonio Campos, “Torri y *Tres libros*”, *Casa del Tiempo*, núms. 17-18, enero-febrero 1982, p. 65).

ensayos como «Beati qui perdunt...!» y «En elogio del espíritu de contradicción», y veinte o veinticinco poemas en prosa y ensayos cortos, a la manera de «Del epígrafe» y de «A Circe» (E 246). Sin embargo, como bien lo señala Koch, se vale de uno de los personajes de “El embuste” para enunciar una paradoja: “este ensayo es un buen cuento fantástico. Me gusta el género”.⁶⁵

A grandes rasgos, el esteticismo proporciona dos claves para comprender, antes que nada, la frase proveniente de “El embuste” y, por complementariedad, la descripción de la misiva. La primera está enunciada en el plano de la ficción, *locus* de la verdad, la autenticidad y la libertad del artista para allegarse los medios que han de conducirlo a la belleza, así deba pasar por encima de convencionalismos, sonreír para sí ante la incomprensión de quienes lo rodean o entrar en complicidad con los entendidos. Mientras tanto, el pasaje epistolar se situaría como problema temprano de la taxonomía literaria, a la que Torri no dedicó atenciones mayores pero que, desde una perspectiva esteticista, incluso esquemática, podría ser alineada con la preceptiva, a la que el artista responde con recursos individuales que afirman su originalidad, amén de otras

⁶⁵ Koch, tesis citada, p. 16. En otros términos, Doce ya había descrito las dos situaciones: “Acaso sólo pueda captarse la profunda originalidad de la obra de Torri si se advierte, a un tiempo, su precocidad a la hora de fundar una escritura agenérica que participa del ensayo, el aforismo, el cuento y el poema en prosa, sin pertenecer en exclusiva a ninguna de estas formas literarias” (art. cit., p. 93).

sutilezas que trato en el apartado “Tres posibles elucidaciones a tres indicios de una poética”.

La misma tensión entre preceptiva e individualidad serviría para ubicar dos situaciones: la inserción de la obra de Torri en un índice bibliográfico de la década del 1930 y una elaboración crítico-ficcional contemporánea nuestra. Me refiero a que en el índice *Bibliografía de la novela mejicana*,⁶⁶ que en realidad es de prosa, se incluye a *Ensayos y poemas*, con la nota de que “hay cuatro narraciones”, y a que, años después, Vicente Quirarte publica el “Decálogo del perfecto lector de Julio Torri”, advertencia sobre el juego genérico torriano: “Julio Torri nos enseña que los límites de la escritura fueron establecidos por leyes y dioses ya cansados [...] No creas en el título *Ensayos y poemas*. Cuando nadie te mire, borra cuidadosamente la conjunción copulativa, y que la disyunción “o” provoque la ambigüedad, premio mayor de la lectura.”⁶⁷

Esteticismo y metaliteratura

Existe un grupo de críticos afiliados a la posmodernidad que proponen la desmembración del texto para suplir la insuficiencia de un estudio desde los géneros literarios y que creen, al parecer, que el significado de los textos de

⁶⁶ Arturo Torres-Rioseco, *Bibliografía de la novela mejicana*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1933, p. 55.

⁶⁷ *Revista de la Universidad de México*, núm. 461, junio 1989, p. 22.

Torri puede aprehenderse solamente si se les dispersa, si se les considera como totalidades en tránsito. Por ello, habría que preguntarse sobre el por qué resulta factible analizar los textos torrianos a partir de distintas disciplinas, recursos y cuanto medio tenga el crítico a su alcance y la respuesta posible nos traslade hacia otros paradigmas estéticos que propiciaron la factura de los textos a partir de la pedacería, del cascajo resultante de la conciencia de la imposibilidad de la originalidad ya mencionada, así como de la capacidad del artista para conseguir un efecto estético si bien con tan sólo mendrugos, pero con libertad casi absoluta para trabajar su materia verbal y, llevada su libertad al extremo, para subsumirse en el silencio, como sucedió con Torri.

Dado que la pedacería comparte espacios con la noción de fragmento, esta última se torna vía o medio de elaboración artística y de interpretación de la obra torriana. La estrategia abre la posibilidad de tratar “A Circe” o “La balada de las hojas más altas”, piezas favoritas de antólogos y críticos, desde una óptica distinta y de revisar los textos escabrosos, por herméticos, que han hecho tropezar a los críticos que se han atrevido a comentarlos. Me refiero al caso particular de “Plautina”, que para Contreras es una “fantasía”⁶⁸ o para Wolfson una reacción ante la historia, cuando se trata de una composición a base de fragmentos de varias comedias plautinas, plausible de ser explicada por la

⁶⁸ Contreras, tesis citada, p. 99.

intertextualidad en cuanto a contenido y por el fragmento en lo relativo a la técnica compositiva.⁶⁹

Por ello, me uno a este sector que ha propuesto al fragmento como eje explicativo de la obra de Torri y hago una revisión del camino ya avanzado. Comienzo con Miguel Casado quien, a raíz de la publicación madrileña de *De fusilamientos*, da a luz un comentario a la colección de casi toda la obra torriana en el que ahonda en las líneas de discusión de Gabriel Zaid, autor del prólogo madrileño, al considerar el fragmento y la ironía como pilares poéticos de Torri.⁷⁰ En el mismo año, Wilfrido H. Corral da a conocer su amplio y concienzudo estudio sobre el microrrelato desde la perspectiva del fragmento, con lo que logra salvar a la práctica de la brevedad del pantano teórico de los moldes genéricos⁷¹ según la experiencia hispanoamericana. Al argumentar favorablemente la perspectiva del fragmento como vehículo interpretativo con respecto a la del género “micro”, Corral evita la reincidencia en la norma genérica —esencialmente un problema hermenéutico, que a veces recibe el nombre de hibridismo— y logra abrir las vetas filosófica, histórica, social,

⁶⁹ Yo misma alguna vez expliqué acertadamente el aspecto intertextual de “Plautina”, pero erré al encajonarla en el género dramático (Elena Madrigal, “La paradoja del lenguaje y el aislamiento del sujeto en «Plautina», de Julio Torri”, *Fuentes Humanísticas*, núm. 17, 1998, pp. 19-33).

⁷⁰ “*De fusilamientos*, de Julio Torri”, *Vuelta*, núm. 240, 1996, pp. 60-61.

⁷¹ Art. cit., p. 453. Corral propone dejar de lado los “mini” y “micro” géneros para concentrarse en la estructuración de un sistema hermenéutico (adelanta dieciséis elementos) flexible y acorde con las posibilidades narrativas antes que nada.

donde puede insertarse al esteticismo.⁷² Asimismo, las ideas de Corral con respecto a la “disolución del paradigma [lineal] de lectura” y de ordenamiento constituyen una pauta para explicar las inclusiones de los textos de Torri en antologías de distinta naturaleza: de tema mexicano, humorístico o erótico-pornográfico, por citar algunos.⁷³ Finalmente, Corral indica que el fragmento ha persistido por su desafío al purismo formal y a las hegemonías culturales, así como por su apego a la experimentación; reconoce a Julio Torri como uno de sus iniciadores y ejemplifica con “El ensayo corto” el “deber de repensar la interpretación de la historia literaria”.⁷⁴

No obstante, a López Parada corresponde el mérito de ser la primera estudiosa en ahondar en la obra de Torri desde la óptica del fragmento. Salvo imprecisiones menores, como la de llamar a *El ladrón de ataúdes* “libro póstumo”⁷⁵ y no compilación, su análisis aporta una explicación sistemática y coherente de los fenómenos de la brevedad y del fragmento como alternancias de vacíos o “desapariciones”, el híbrido genérico que simultáneamente se ajusta

⁷² *Ibid.*, p. 453.

⁷³ Véanse Bernardo Ortiz de Montellano, selecc. y pról., *Antología de cuentos mexicanos*, Madrid, Saturnino Calleja, 1926; Lauro Zavala, *La minificción en México: 510 textos breves*, Bogotá, D.C., Universidad Pedagógica Nacional, 2002; Clara Obligado, *Por favor, sea breve*, Madrid, Páginas de Espuma, 2001; y Sergio González Rodríguez, *Los amorosos: relatos eróticos mexicanos*, México, Cal y Arena, 1995.

⁷⁴ Art. cit., p. 464.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 54. Consúltese particularmente el capítulo “Los géneros estériles de Julio Torri”.

a e irrumpe los cánones con la consecuente renuencia a las taxonomías absolutistas.⁷⁶ En esa misma línea, tres años después, Francisca Nogueroles logra una valiosa síntesis de los rasgos distintivos del texto híbrido y fragmentario y sustenta buena parte de su análisis en las reflexiones metaliterarias de Torri. Uno de los grandes méritos de Nogueroles es el de no perder de vista a la obra torriana por su originalidad y trascendencia, punto importante de partida del corpus de textos de la posmodernidad con el que la estudiosa ejemplifica sus argumentos.⁷⁷

A manera de aporte, y por ser el fragmento una categoría con historia propia, planteo que el núcleo de la obra torriana se atribuya a la idea entre romántica y esteticista de fragmento capaz de incorporar la brevedad, el silencio y la cuestión genérica entendidos como cualidades de escritura a las que sólo es posible acceder, paradójicamente, por la palabra. Como sustento ineludible de esta proposición, en el momento oportuno habrá que hurgar en las circunstancias sociales y culturales que hicieron propicia la adopción del fragmento por Julio Torri.

⁷⁶ Con evidentes cercanías a los postulados de López Parada, Doce logra una perspicaz interpretación de la obra de Torri a partir del fragmento, del silencio, la parodia y el híbrido (“Julio Torri o la biblioteca proyectada”, pp. 85-94).

⁷⁷ “Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX”, *Rilce*, núm. 15, 1999, pp. 239-250. Reproducido, con algunos cambios, en *El cuento en Red*, núm. 1, Primavera 2000, DE: http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_1/no1_nogueroles-bio.html

Capítulo 2

El arte por el arte, una posibilidad de lectura de la obra de Julio Torri

Señales esteticistas en la obra de Julio Torri y tres críticos precursores

Probablemente las influencias literarias son necesarias, puesto que están ordenadas por afinidades mentales que obedecen a ciertas condiciones esenciales del ser o a largos procesos de educación.

Julio Torri, “Cultura francesa en México”

La prosa exquisita, sugerente y aguda de Julio Torri parece emanar de un apego al gusto y a una serie de preferencias afines a la perspectiva del *arte por el arte*. No es que Torri haya hecho explícitas sus directrices artísticas⁷⁸ sino que, salvo tres guiños, y a partir de una serie de valores y procedimientos propios de

⁷⁸ En algunas entrevistas Torri estableció sus vínculos con autores, mas no con movimiento alguno. Sin embargo, buena parte de sus predecesores elegidos fueron practicantes del *arte por el arte*. Véase: Carballo, “Julio Torri, erudito sensual, isla rodeada de incompreensión, enjuicia a sus ancianos colegas del Ateneo”, *México en la Cultura* (suplemento de *Novedades*), núm. 470, 16 de marzo 1958, p. 2; Luis Terán, “Habla Julio Torri: lo bueno si breve dos veces Torri”, *El Gallo Ilustrado* (suplemento de *El Día*), núm. 353, 30 de marzo 1969, p. 1; Carmen Galindo, “Julio Torri con sus propias palabras”, *El Libro y la Vida* (suplemento de *El Día*), 17 de agosto 1969, pp. 7-8; entrevista anónima, *Espejo*, núm. 7, 1969, pp. 44-45.

ciertas tendencias histórico-estéticas, resulta factible, por deducción, armar un entramado interpretativo de su escritura. El estilo alusivo, el lenguaje depurado, la nota críptica, el cascajo como procedimiento de composición de cada texto y de la obra en general, sus reflexiones metaliterarias —puntales de su obra— e incluso los autores presentes en su biblioteca,⁷⁹ comportan un todo armónico bajo una óptica esteticista.

Si bien en los textos de Torri toda palabra tiene una interconexión artística, una justificación, y toda frase —altamente elaborada— dista de ser superficial, su inclusión dentro de la perspectiva esteticista no ha de limitarse a la valoración de sus cualidades formales. Es decir, el estudio de su obra gana en profundidad al contemplar las condiciones históricas, sociales y hasta biográficas de las que surgió, y el hecho de que ésta se conforme a ciertos criterios no implica que la lectura crítica deba ceñírseles. En otras palabras, conviene ubicar las señales textuales en tejidos sociales y culturales complejos, partícipes de una historicidad, como son los rasgos distintivos del esteticismo,

⁷⁹ El acervo, junto con el archivo personal, se hallan en la “Colección Julio Torri”, de la Biblioteca Pública “José María Pino Suárez” que, a su vez, forma parte del conjunto cultural Centro de Investigación sobre las Culturas Olmeca y Maya (CICOM), en la ciudad de Villahermosa, Tabasco, México. Consulté el acervo en 2002 y huelga decir que el catálogo abunda en autores y temas esteticistas. Aunque la inmensa mayoría de los libros no presenta marcas de lectura, su sola presencia argumenta por lo menos un gusto por Hazlitt, Villiers de L’Isle-Adam, de Quincey, Wilde, Barbey D’Aurevilly, Gautier, Sade, Swinburne, Max Beerbohm, o Schwob y por títulos como *Curiosités infernales*, de P. L. Jacob (París, Garnier Frères, 1886). En páginas posteriores haré otras referencias a la colección y a las improntas que algunos de estos autores dejaron en la obra torriana.

las peculiaridades de su aclimatación durante el modernismo y la formación de Torri, que incluyó con peso decisivo las obras señeras del movimiento del *arte por el arte*.

Una lectura centrada únicamente en la belleza intrínseca del trabajo con el lenguaje por parte de Torri conduciría a pasar por alto procesos significativos tanto del esteticismo como del modernismo y no rebasaría los límites de un análisis esquemático donde, por ejemplo, no se diera cuenta del dinamismo del trasplante de las doctrinas europeas al contexto latinoamericano o se obviara que la formación de Julio Torri se da en un momento en que el modernismo se había afianzado ya en México y en que el esteticismo había llegado a sus postrimerías en Europa. De este último ejemplo podemos inferir, provisionalmente, que la opción de Torri por una escritura centrada en el artificio formal y en una cadena especial de influencias literarias proviene del gusto por una experiencia de lectura y del relativo asentamiento de posturas en pugna un tanto ajenas a las discusiones vitales que se dieron entre críticos y escritores europeos de tendencias a favor y en contra del esteticismo y a las controversias entre modernistas y románticos en México. Consideraciones como éstas se hacen imperiosas sobre todo porque los vínculos entre la obra

torriana y el esteticismo han sido ya apuntados por críticos de Torri,⁸⁰ entre los que destacan tres avezados lectores, provenientes de distintos momentos y filiaciones literarias: Antonio Caso, Enrique González Martínez y Carlos Monsiváis.

El primero, mejor conocido como detractor de la obra de Torri, en “De la marmita al cuenta gotas”⁸¹ bien observa que éste, a diferencia de los escritores románticos todavía en boga, “expulsa de su seno preciados y sutiles venenos de química preparación”,⁸² y así alude a la corrupción moral de la que se tildó a los esteticistas, en particular a sus últimos practicantes, los decadentistas. Más adelante, Caso recalca la imagen de lo artificial con la frase “procedimientos químicos” aliada, por los censores del esteticismo, con una actitud *contra natura*. En efecto, el ideal de una existencia transida por la belleza mediante la artificialidad acababa por oponerse a la vitalidad, como

⁸⁰ Espejo, por mencionar a una de ellos, señala que Torri tenía una afición por Pater y veía en *Intenciones* la obra central de Oscar Wilde (*op. cit.*, p. 69).

⁸¹ La noticia del texto de Caso llegó hasta oídos de Reyes, quien la comunicó a Pedro Henríquez Ureña en una carta fechada el 11 de junio de 1918: “Caso se sintió aludido con razón en el libro de Julio, y ha escrito sátiras sobre la marmita (que es él) y el cuenta gotas (que es Julio)” (Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo (1906-1946)*, t. 3, recopilación de Juan Jacobo de Lara, Santo Domingo, R.D., Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1983, p. 102). Cabe señalar que “La oposición...” constituye más una excepción, o un mero juego, que una constante de los sentimientos de Torri por Caso. Torri reconoció el mérito de Caso al fundar la cátedra de filosofía en México, su permanencia en el país para beneficio de la cultura local, en 1920 publicó un artículo elogioso en *México Moderno* y en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana aprovechó para reconocer la importancia de las colaboraciones de Caso para la *Revista Moderna*.

⁸² Caso, “De la marmita al cuentagotas”, p. 25.

sucede en *À rebours*, la novela emblemática del momento, con el personaje del conde Des Esseintes, protagonista que cae en el delirio, la falta de vigor y la enfermedad generalizada en su afán de no enfrentarse al mundo social y natural. Aunque en realidad el auge del esteticismo en Europa correspondía a los años de infancia de Julio Torri, Caso reconocía en éste, “poeta perfecto del novísimo barco”, a su practicante ejemplar en México,⁸³ país donde aún imperaban otros modos de escritura y cuyos valores, bases culturales (con su debida carga ético-filosófica), era preciso defender. Ante el lector entendido del código, Caso no desea dejar duda sobre su posición: tacha al cuentagotas de “lector asiduo de Walter Pater”,⁸⁴ reconocido precursor del esteticismo, pero rodeado de escándalos *contra natura*,⁸⁵ afirmación que funge como constancia de la familiaridad de Torri con uno de los puntales del esteticismo.⁸⁶

⁸³ *Loc. cit.*

⁸⁴ *Loc. cit.*

⁸⁵ Entre las conductas que desataban las condenas sociales más cruentas está la homosexualidad, a la que Pater no escapó, como ha descubierto recientemente la crítica (véase, por ejemplo, Michael Matthew Kaylor, *Secreted desires. The major uranians: Hopkins, Pater, and Wilde*, Brno, República Checa, Masaryk University, 2006; o Kate Hext, “Recent scholarship on Walter Pater: «Antithetical scholar of understanding’s end»”, en *Literature Compass*, vol. 5, núm. 2, 2008, pp. 407-423). Aunque Susana Quintanilla ignora este hecho y repite la idea de que Pater llevó una vida casi monástica, a la historiadora se deben arriesgadas conjeturas sobre un posible entramado homosexual ateneísta («*Nosotros*». *La juventud del Ateneo de México*, México, Tusquets, 2008, pp. 116-119).

⁸⁶ En la “Colección Julio Torri” se hallan las siguientes obras de Walter Pater: *Appreciations with an essay on style* (Londres, Macmillan, 1915); *Imaginary portraits* (Londres, Macmillan, 1914); *Marius l’epicurien: roman philosophique* (traduit par E. Coppinger, París, Librairie Académique Perrin, 1922); *Plato and Platonism: a series of lectures* (Londres, Macmillan, 1912); *The Renaissance: studies in art and poetry* (Londres,

De Enrique González Martínez, figura máxima del modernismo mexicano, es conocida la nota elogiosa fechada el 29 de agosto de 1917 que envió a Torri con motivo de la publicación de su primer libro (E 397). Indica Leonardo Martínez Carrizales que en ella el poeta

hace gala de un dandismo afectado, quizá producto del tributo amistoso a un hombre que, como sabemos gracias a otros testimonios, convocaba el afecto de los suyos mediante la celebración de ciertos gestos y hábitos extravagantes, alimentados en la imaginación de todos por la referencia de estetas *fin de siècle*, a la manera de Gabriel D'Annunzio. Así, González Martínez prometía a Torri conservar el «sabor venenoso» que le había dejado la lectura del libro en cuestión [*Ensayos y poemas*], al lado de una taza de café y un «Gardenia blanco» encendido entre los dedos de la mano.⁸⁷

Mediante unas cuantas alusiones al esteticismo (en particular al decadentismo y a sus asociaciones con el vicio en tanto alterador de los sentidos, veneno del cuerpo y del alma —nuevamente—, y a la elegancia), González Martínez hace un guiño al joven Torri sobre la comprensión de su libro como destilación de la creencia en y la práctica del *arte por el arte*. Dentro de este mismo sistema de remisión a los lugares comunes del esteticismo es admisible interpretar otro comentario del poeta en ocasión de la entrada en

Macmillan, 1917). Igualmente, el escritor inglés está presente en varias antologías del ensayo inglés que poseía Torri. Hasta donde tengo noticia, ninguna otra biblioteca del país posee una amplitud equiparable de los títulos de Pater.

⁸⁷ Leonardo Martínez Carrizales, en su prólogo a Alfonso Reyes y Enrique González Martínez, *El tiempo de los patriarcas. Epistolario 1909-1952*, compilación, estudio introductorio y notas de Leonardo Martínez Carrizales, ed. Esther Martínez Luna y Leonardo Martínez Carrizales, México, FCE, 2002, pp. 81-82.

circulación de *Ensayos y poemas*, pero dirigido a Alfonso Reyes: “Por acá se trabaja algo. ¿Ya vio el libro de Torri? Es un primor por dentro y por fuera. Yo le dije que merece morir de joven de algo raro y violento. ¡Qué bonita leyenda forjaríamos sus amigos!”⁸⁸ González Martínez apela a su destinatario para que sea la familiaridad común con la corriente artística el motivo de conocimiento del libro de Torri; y para que, en broma, deseen un deceso congruente para el personaje-autor: debido a algún exceso, a envenenamiento o a otra causa similar. Conviene señalar que las notas reveladoras del entendimiento de González Martínez distan de expresar una aprobación total al impelente artístico de *Ensayos y poemas*. Ciertamente, González Martínez encomia el lenguaje trabajado con arte de la obra, pero se limita a expresarlo en el ámbito privado, donde además constituye “una nota discordante” con respecto al *ēthos* epistolar del poeta, como observa Martínez Carrizales.⁸⁹ Atribuyo esta situación a que la imagen de autor que González Martínez deseaba para sí conllevaba el alejamiento de las connotaciones de corruptibilidad y *ennui* del esteticismo (análogamente a la respuesta de Antonio Caso, salvedades hechas). Para el momento de la salida al público de *Ensayos y poemas*, González Martínez era ya reconocido como una voz de alta meditación,

⁸⁸ Carta de Enrique González Martínez a Alfonso Reyes, 5 sept. 1917, en *El tiempo de los patriarcas*, p. 130. Julio Torri, a su vez, comenta el contenido de la nota de González Martínez con Reyes (carta del 28 de diciembre de 1917, E 103).

⁸⁹ *El tiempo de los patriarcas*, p. 81.

serenidad espiritual, hondura y pureza conceptual de vida,⁹⁰ distante, como él mismo diría, de “la boga del refinamiento decadentista en el seno de aquellas sociedades enfermas de cultura, donde el espíritu busca algo nuevo, algo no comprendido en el verso desgarrador de Verlaine: “*Ah! Tout est bu! Tout est mangé! Plus rien pa dire!*”⁹¹

En este mismo orden moral, y enseguida literario, en su excelente ensayo “Julio Torri. El segundo Ulises”, Carlos Monsiváis expresa su admiración por el espíritu libertario de Wilde, paradigma universal del esteta, y ve en el Torri del ensayo “Un monumento a Oscar Wilde” (DL 63-65) a un reconocedor (y seguidor) temprano del artista que hace a un lado toda consideración ética en aras de la creación de la belleza. Al recalcar la influencia de Wilde en la obra de Torri, Monsiváis invita a ponderar la presencia de otras influencias del momento esteticista. A pesar de la naturaleza breve de los comentarios de Monsiváis, González Martínez y Caso, éstos sustentan una posible lectura de la obra torriana desde la óptica propuesta, a la que conviene agregar algunas puntualizaciones.

⁹⁰ Véase, por ejemplo, la semblanza de Pedro Henríquez Ureña, “Enrique González Martínez”, incluida en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (“Figuras”, Washington, 1915, y la Apostilla de 1927) en *Obra crítica*, ed. Emma Susana Speratti Piñero, pról. de Jorge Luis Borges, México, FCE, 1980 [1ª ed. 1960], particularmente las pp. 285, 287 y 290.

⁹¹ Comentario de González Martínez en solidaridad con Othón (*El tiempo de los patriarcas*, p. 100).

Comienzo por señalar que el esteticismo es un término abarcador de corrientes, debates y tendencias de los que Torri comparte sólo parcelas asimiladas por la lectura y destañadas de la vitalidad crítica propia de su surgimiento y esplendor en Europa⁹² e incluso en México.⁹³ Para el caso de Torri, considero al esteticismo y sus corrientes (el parnasianismo y el decadentismo) como fronteras generales de interpretación, con un carácter aproximativo, pragmático e informativo. Por recurrir a ellos en función del problema crítico que constituye la obra de Torri, los menciono en minúsculas. Aclaro que uso casi indistintamente los términos esteticismo y *arte por el arte*, referidos a un tipo de sensibilidad artística, y provenientes de una etapa histórica (mediados a finales del siglo XIX, lapso contemporáneo a la fecha de nacimiento de Torri) fuera de la cual requerirían de otras maniobras hermenéuticas para su

⁹² Entre los debates más significativos del esteticismo, destacan, en Francia, los de Baudelaire contra los grupúsculos cortesanos de la Academia Francesa (consúltese *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, París, Gallimard, 1976) y los de Théophile Gautier (*La préface de Mademoiselle de Maupin*, édition critique par Georges Matoré, París, Librairie Droz, 1946). En Inglaterra, resaltan los espíritus rebeldes y disidentes del Wordsworth de las *Lyrical ballads*, además de Coleridge, Shelley y Keats.

⁹³ Ejemplo paradigmático sería el debate suscitado a raíz de la publicación de “Misa negra” de Tablada, que en buena medida contribuyó a la aparición de la *Revista Moderna* (véanse José Juan Tablada, *La feria de la vida*, México, CONACULTA, 1990, pp. 298-303; y de Esther Hernández Palacios, “«Misa negra» o el sacrilegio inacabado del modernismo”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 77, enero-marzo 1991, p. 5-15 [DE: <http://hdl.handle.net/123456789/1630>]). Hago la advertencia que Susana Quintanilla equivoca el nombre del poema de Tablada en la vaguedad de un comentario («Nosotros», p. 50.).

justificación, a pesar de que mi lectura parte de otro momento histórico-cronológico.⁹⁴

El arte por el arte

En el sentido más llano, “el arte por el arte” es el nombre de un movimiento europeo del siglo XIX enraizado en las teorías estéticas de los alemanes Kant, Schelling, Schiller, Schopenhauer, Hegel y Schlegel y eslabonado por Nietzsche. La corriente conlleva las ideas de que toda expresión artística es ajena a sus posibles contenidos de verdad y a toda consideración social, ética o utilitaria así como el postulado de que todas las artes se corresponden o se vinculan por analogía. En ese tenor, el fin de la literatura en tanto arte es la consecución de una impresión de belleza para los sentidos, al margen de la proveniencia de la materia para lograrla. Queda fuera de esta demarcación, entonces, todo propósito didáctico, moralizante o proselitista. El esmero extremo en el lenguaje supedita a los temas así como toda motivación surgida del arte mismo se impone a la referencialidad y a la cotidianidad como impelentes para la creación. De tal suerte, el creador se aísla de aquellas esferas

⁹⁴ En este sentido, hago de lado posturas reflexivas que pretenden recuperar la noción decimonónica de lo estético para la interpretación de fenómenos literarios de los tiempos que corren, como sucede, por ejemplo, con Wolfram Schmidgen (“Reembodying the aesthetic”, *Modern Language Quarterly*, núm. 66, marzo 2005, pp. 55-84).

signadas por el materialismo, el mercantilismo y la falta de refinamiento al igual que de los seres carentes de “temperamento artístico”, entendido como la facultad para percibir la belleza en objetos y fenómenos.⁹⁵

La doctrina del *arte por el arte* es, por principios y prácticas, ecléctica. La aspiración al logro de la belleza al margen de los medios y las connotaciones morales llevó a sus pensadores y artistas a hermanar toda manifestación pretérita, toda expresión estética y todo autor siempre y cuando comulgaran con sus ideales. El crítico Mario Praz explica el eclecticismo del periodo como un

⁹⁵ Existen muy fundamentados estudios sobre el devenir del esteticismo. El de Georges Matoré se distingue por el enfoque sintético con el que trata el desarrollo del movimiento en Francia (en su introducción a *La préface de Mademoiselle de Maupin*, ed. cit.). Mario Praz (*The romantic agony*, trad. de Angus Davidson, Londres, Oxford University Press, 1954 [1933]) ofrece un estudio erudito del movimiento en Europa, cuyos núcleos son de orden estético y psicológico. Praz concibe un denominador común de sensibilidad y rigor artístico y de gusto e inclusive proclividad al *faisandage* decadentista en los autores de su corpus. A la vez que ofrece un panorama muy recomendable del esteticismo en sus orígenes y desarrollo, Gene H. Bell-Villada (*Art for art's sake & literary life. How politics and markets helped shape the ideology & culture of Aestheticism 1790-1990*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1996) hace un cuidadoso recorrido temporal y espacial por las fases del movimiento hasta la actualidad, tanto en sus expresiones dentro de la ficción como en la preceptiva para la crítica literaria, con un conveniente deslinde entre ambas áreas. Destaca por el seguimiento que da a los sustentos filosóficos del movimiento desde sus orígenes en Alemania y sus adaptaciones y trascendencia al arte en Francia e Inglaterra, por su inclusión del modernismo hispanoamericano y por apuntar directrices sobre el esteticismo a finales del siglo XX. Desde el estudio de las caricaturas y expresiones paródicas del movimiento, Denis Denisoff (*Aestheticism and sexual parody, 1840-1940*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2001) pone en relieve las implicaciones morales del movimiento cuya condena social conllevó, paradójicamente, su difusión y mediana aceptación.

recurso para entretener “the restlessness of its exasperated senses”⁹⁶ y como resultado de la falta de fe profunda y de autenticidad en el estilo.

El esteticismo floreció principalmente en Francia e Inglaterra. En Francia, Benjamin Constant acuñó la frase “*l’ Art pour l’Art*” en 1804, pero el Prefacio a *Mademoiselle de Maupin* (1835) es considerado como la primera explicación organizada aunque improvisada de los principios del nuevo movimiento: la interrelación entre una intuición estética y la experiencia sensible y la independencia entre creación artística y civilización.⁹⁷ Además de Théophile Gautier, Charles Baudelaire defendió la autonomía del arte al presentar a Edgar Allan Poe al público francés y, entre otros argumentos, sostenía que “le but de la poésie est de même nature que son principe, et qu’elle ne doit pas avoir en vue autre chose qu’elle-même”.⁹⁸ Sin embargo, como bien lo señala Georges Matoré, las ideas francesas hallaron su clímax en los textos creativos y críticos de Oscar Wilde,⁹⁹ quien, a su vez, reelaboró las consideraciones propuestas por Walter Pater. Válidas para todas las artes, las nociones esteticistas de mayor peso adelantadas por Pater en *The Renaissance. Studies in art and poetry* (1873) incluyen la naturaleza subjetiva de las

⁹⁶ Praz, *op. cit.*, p. 389.

⁹⁷ Matoré, introd. cit.

⁹⁸ “Edgar Poe: sa vie et ses œuvres”, introduction, *Histoires extraordinaires*, trad. de Charles Baudelaire, París, Nelson –Calmann-Lévy, s.f., p. 20.

⁹⁹ Matoré, introd. cit., p. LXXIII.

reacciones del crítico de arte; el énfasis en el poder de la forma para provocar una impresión novedosa, placentera y exquisita independientemente del contenido; la inseparabilidad del elemento sensorio o material del arte, el pensamiento y el ideal de belleza; la tendencia constante al uso de símbolos, de imágenes y de un estilo figurativo; la vuelta a épocas pasadas (como el Renacimiento) para incitar la crítica y la creación artísticas.¹⁰⁰

Además de su desarrollo por ámbito geográfico, el esteticismo presenta aristas difíciles de asir: los adjetivos que lo han acompañado y los movimientos minoritarios como el parnasianismo, el decadentismo, el diletantismo o el simbolismo, dentro de él incluidos. El inconveniente radica en la falta de una determinación medianamente uniforme de características, periodos y figuras relevantes de cada uno de ellos. Aunque esta discusión queda fuera de los alcances del presente trabajo, ilustro sucintamente el problema con el caso de Gautier y comienzo con una opinión de Mario Praz: “Théophile Gautier is the true and genuine founder of exotic aestheticism —one might almost say, of the school of exotic aestheticism.”¹⁰¹ Es decir, Praz tipifica y formaliza una modalidad de esteticismo cuya validez se limita a su argumento a la vez que circunscribe a Gautier dentro de los límites de ciertos recursos. Según Praz,

¹⁰⁰ El Renacimiento significa para Pater una región de encanto donde “all breathes of that unity of culture in which «whatsoever things are comely» are reconciled, for the elevation and adorning of our spirits” (*op. cit.*, p. 22).

¹⁰¹ Praz, *op. cit.*, p. 203.

Gautier es esteta de lo exótico pero, para Baudelaire, es fundador del diletantismo. Dice Baudelaire:

Il [Gautier] a toujours été un connaisseur des plus fins et des plus difficiles. Avec *Mademoiselle de Maupin* apparaissait dans la littérature le Dilettantisme [...] la meilleure preuve des facultés indispensables en art. Ce roman, ce conte, ce tableau, cette rêverie continuée avec l'obstination d'un peintre, cette espèce d'hymne à la Beauté, avait surtout ce grand résultat d'établir [...] l'amour exclusif du Beau, l'*Idée fixe*.¹⁰²

Para cerrar el ejemplo de Gautier, menciono a Max Henríquez Ureña, que lo considera el iniciador del parnasianismo (nombre proveniente de la revista *Le Parnasse Contemporain*, 1866-1876), movimiento caracterizado por una “preocupación de la forma”¹⁰³ y una insistencia en lo plástico.¹⁰⁴ Más que contradecir a las anteriores, esta última opinión arriba a apreciaciones similares: la obra de Gautier aspira a una belleza formal en la que desempeñan un papel central las alusiones a otros planos pletóricos de opulencia, corrupción y personajes con actitudes fuera de lo cotidiano.¹⁰⁵ Por lo tanto, al tratar la

¹⁰² Baudelaire, “Théophile Gautier (I)”, *Œuvres complètes II*, p. 111.

¹⁰³ Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México, FCE, 1954, p. 13.

¹⁰⁴ Leonardo Martínez Carrizales afirma que el iniciador del movimiento parnasiano fue André Chénier (*El tiempo de los patriarcas*, pp. 299-300).

¹⁰⁵ A propósito de Baudelaire (pero igualmente localizables en otros autores del periodo), Gautier señala las fuentes de los motivos del exotismo: “[le] bas empire romain et les raffinements compliqués de l'école byzantine, dernière forme de l'art grec tombé en déliquescence [et] des peuples et des civilisations où la vie factice a remplacé la vie naturelle et développé chez l'homme des besoins inconnus” (Théophile Gautier, “Charles

cuestión de los movimientos “menores” —salvo en el caso del decadentismo— me afilio a la postura de Matei Calinescu por hallar rasgos de coincidencia entre la variedad de escuelas, movimientos e inclusive “sectas”, como las llama el autor.¹⁰⁶

Por permitir el análisis de un aspecto de la obra torriana y la detección de un grupo de escritores dentro del movimiento mayor del modernismo —materias de otros apartados—, el decadentismo queda un tanto fuera del intento generalizador. Se presume que Barrès aplicó el término “decadente” por vez primera (alrededor de 1884) al grupo de Verlaine, Huysmans y Mallarmé,¹⁰⁷ influencias que fueron adoptadas por los escritores radicados en Londres.¹⁰⁸ Esta corriente se caracteriza, en opinión de Gautier, por un desarrollo extremo en la concepción artística:

Ce qu'on appelle improprement le style de décadence [...] n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent: style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers,

Baudelaire”, *Souvenirs romantiques*, introduction et notes par Adolphe Boschot, París, Garnier Frères, 1929, p. 286).

¹⁰⁶ Matei Calinescu, *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*, 2ª ed., Durham, Duke University Press, 1987, p. 70.

¹⁰⁷ Havelock Ellis, introd. cit., p. XVI.

¹⁰⁸ Praz aclara que el decadentismo inglés fue un fenómeno cosmopolita y sin eco en el resto del país, hecho que propició aún más el aislamiento espiritual de sus figuras representativas (*op. cit.*, p. 403, n. 88).

s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants [...] Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance [...] A l'encontre du style classique, il admet l'ombre et dans cette ombre se meuvent confusément [...] tout ce que l'âme, au fond de sa plus profonde et dernière caverne, recèle de ténébreux.¹⁰⁹

A los componentes de índole estética —subordinantes de cualquier otro juicio, repetimos—, se agregan temas poco usuales (alteración de los sentidos, condiciones mórbidas, excentricidades, androginia, algolagnia, etc.) enteramente justificables en tanto amplían “the sphere of our delight by a new vision of beauty where before to our eyes there was no beauty”¹¹⁰ y muestran “que l'étrangeté est une des parties intégrantes du beau”.¹¹¹

El modernismo, filtro cultural

Los fuertes tintes esteticistas de la obra de Torri provienen de la lectura de los autores característicos del movimiento, pero esta proclividad individual debe su propiciación a una circunstancia cultural de la década final del siglo XIX: el modernismo en Latinoamérica, antecedente temporal inmediato a la escritura torriana y marcado por la circulación casi irrestricta de la cultura francesa en México. El término “modernismo” proviene de la “conciencia de la

¹⁰⁹ Gautier, “Charles Baudelaire”, pp. 285-287.

¹¹⁰ Ellis, introd. cit., p. xxix.

¹¹¹ Baudelaire, “Edgar Poe: sa vie et ses œuvres”, p. 17.

vida contemporánea”,¹¹² ubicada en las grandes urbes, cuyo progreso tecnológico conlleva la soledad y el desencanto de los seres que las pueblan. El modernismo, ante todo, representa una actitud y una sensibilidad novedosas ante el arte, en las cuales predominan el eclecticismo y la síntesis de tradiciones; de aquí que haya podido asimilar corrientes como el esteticismo.¹¹³ Darío fue uno de los primeros en reconocer su espíritu renovador y, entre sus múltiples e inabarcables aristas, considero importantes para el ulterior estudio de la obra de Torri: la invención de nuevos ritmos, la traslación a la literatura de otros lenguajes, como el científico o el pictórico, la recuperación de formas métricas, recursos y paisajes de otras latitudes y épocas (sobre todo el medieval) y la exclusión mutua entre el arte y el utilitarismo. Gene H. Bell-Villada enfatiza la influencia de Leconte de Lisle y Verlaine en Darío y los modernistas, pero bien advierte que “reducing Modernist authors to the status of pure aesthetes is simplistic”.¹¹⁴

En efecto, los modernistas contaban con las tradiciones artísticas locales para confrontar —y nutrir— su quehacer autorial, a la vez que estaban insertos en circunstancias sociales y culturales complejas, distintas a las europeas, que

¹¹² Para una discusión sobre “modernidad” inclusive en términos no estilísticos, consúltese Calinescu, *op. cit.*, en particular las pp. 38-39.

¹¹³ Max Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 19. Matei Calinescu también señala al modernismo como “a *synthesis* of all the major innovative tendencies that manifested themselves in late nineteenth-century France” (*op. cit.*, p. 70).

¹¹⁴ Bell-Villada, *op. cit.*, p. 183.

los condujeron a una adopción discreta de la corriente del *arte por el arte*. Pongamos por ejemplo el de los prosistas, experimentadores que no tenían empacho en tratar temas como la miseria humana en tensión con un preciosismo extremado en el lenguaje y mediante la adopción de atributos del estilo periodístico tales como la brevedad, la novedad, la yuxtaposición de elementos insólitos, el “feísmo”, la parodia, la oralidad o el humor, elementos perceptibles de manera incipiente en los textos de Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo.¹¹⁵

Argumento igualmente selectivo es el de los poetas, donde resulta arriesgado catalogar la producción del periodo dentro de un término abarcador sin atender a las influencias discernibles en un corpus o en momentos de vida de los autores. No es lo mismo un seguidor de los decadentistas (el Tablada de la “Misa negra”, el Nervo de “Andrógino”, o el Rubén M. Campos del grupo de bohemios experimentadores de vicios y excesos, por ejemplo)¹¹⁶ que un partidario de la creencia que el escritor poseía una sensibilidad especial para la belleza a la vez que una misión espiritual. Tomo como ejemplo a Enrique González Martínez, quien inicialmente se deleita en las imágenes de

¹¹⁵ Al respecto, véanse Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas-Barcelona, Alfadil, 1985, pp. 76-77; y Le Corre, *op. cit.*, p. 87.

¹¹⁶ Véase Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, ed. Serge I. Zaïtzeff, México, UNAM, 1996. Torri describe un poco el espíritu bohemio y admira el ímpetu renovador de este grupo que alarmó a la sociedad conservadora de finales del siglo XIX mexicano pero, simultáneamente, reconoce la necesidad de un patrocinio conservador y mediador para preservar los logros de los modernistas en general, y lo halla en Jesús E. Valenzuela (DI 18 y 11).

refinamiento de los autores esteticistas, pero acaba por separarse de tales “ornamentos” para ir en busca de una voz poética afín con otros principios. A propósito de su composición “Tuércele el cuello al cisne”, escribe: “Mi soneto [...] no va contra nadie [...] me dirijo [...] a mí mismo, asqueado como estaba yo de tanto oropel decorativo, de tanta frivolidad sin alma.”¹¹⁷ González Martínez persiste en la búsqueda incansable de la belleza formal pero mediante la contemplación de la naturaleza y su armonía para descifrar al ser humano. En un plano más general, decisiones como las de este autor imprimieron la dinámica del modernismo. Al respecto, Max Henríquez Ureña indica que

dentro del modernismo pueden apreciarse dos etapas: en la primera, el culto preciosista de la forma favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento. [...] En la segunda etapa se realiza un proceso inverso, dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y de la muerte, el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece.¹¹⁸

Torri nace en 1889, en un momento en que la idea del *arte por el arte* estaba presente en el ambiente cultural de México. Las traducciones de la

¹¹⁷ Nota de Enrique González Martínez a José Manuel Topete, citada por Rafael Heliodoro Valle en “El mundo poético de González Martínez”, p. 10, y por Leonardo Martínez Carrizales en *El tiempo de los patriarcas*, p. 87, n. 6. En efecto, en el soneto en cuestión González Martínez toma distancia del “cisne”, emblema del parnasianismo, que regularmente iba acompañado de “princesitas fabulosas, de abates madrigalescos, de vizcondes exóticos, de Antigüedad clásica” (Reyes, “De poesía hispanoamericana”, en *Alfonso Reyes digital*, vol. XII, p. 258).

¹¹⁸ *Op. cit.*, pp. 33-34.

Revista Moderna habían difundido primordialmente a los esteticistas franceses cuando él apenas tenía diez años y, siendo joven, las nociones del *arte por el arte*, como las de Gautier (traducido por Balbino Dávalos, en el primer número), han pasado por procesos de discusión, rechazos y asimilaciones. Corresponde a Torri y sus contemporáneos un apartamiento y una reapropiación novedosa del legado europeo a través del filtro modernista.

Torri jamás abandona a uno ni al otro. Entre 1916 y 1923, junto con Agustín Loera y Chávez, en la editorial Cvltvra, colabora en la difusión de Oscar Wilde, Gabriel D’Annunzio y de los poetas franceses con la antología *Jardines de Francia*, a la vez que de modernistas latinoamericanos como Darío, José Asunción Silva o el colombiano Guillermo Valencia.¹¹⁹ Destaca en esta línea su selección de la obra de Salvador Rueda,¹²⁰ en la que incluye el “Pórtico” de Darío, como signo de la deuda poética del movimiento para con el nicaragüense y la elección —velada— de los poemas de Rueda a partir de grandes motivos modernistas: el canto a Latinoamérica, las gemas, los

¹¹⁹ Los títulos son los siguientes: Darío, *Versos selectos*, t. II, núm. 1; Asunción Silva, *Los mejores poemas*, t. V, núm. 5; Valencia, *Poemas selectos*, t. II, núm. 6; Wilde, *Salomé*, t. IV, núm. 1; D’Annunzio, *La virgen Úrsula*, t. III, núm. 6; González Martínez, *Jardines de Francia*, t. XI, núm. 3. Para un catálogo completo de las publicaciones de la editorial Cvltvra, véase Agustín y Rafael Loera y Chávez, eds., *Cvltvra, 50 años de vida. Los Cuadernos Literarios, la imprenta, la empresa editorial*, pról. de Antonio Castro Leal, México, Cvltvra, 1966.

¹²⁰ *Poesías escogidas*, nota introductoria de Gregorio Martínez Sierra, México, Cvltura, 1917, t. III, núm. 2.

elementos naturales y los de recurrencia a épocas pasadas a base del contraste entre historias culturales. La compilación de Torri se rige por un estricto criterio de maestría técnica que hace resaltar al “más decidido innovador que en materia de métrica tuvo España, por aquel entonces”, a decir de Max Henríquez Ureña,¹²¹ y evita mostrar el “prosaísmo”, la “inelegancia” y la puerilidad de los conceptos en los que a veces caía el autor.¹²² El procedimiento de Torri concuerda con la “dirección cultista” del Ateneo, que se oponía “a otorgar palmas de genio al azar de la improvisación y fama perdurable, sin más prueba que una poesía bonita, un buen artículo, una ingeniosa ocurrencia”.¹²³

Mucho menos que por un ideal didáctico, es probable que Torri haya permanecido en la editorial por la satisfacción de releer a sus autores predilectos, modernistas y no modernistas, cual deja entrever la misiva del 15 de diciembre de 1916 en la que confiesa a Alfonso Reyes:

Cvltvra es menos importante (para mí, desde luego) de lo que supones. El Prof. (normalista) Loera y Chávez es un maestrillo lleno de efervescencias y entusiasmos por entidades abstractas y con un espíritu de exhibición excesivo. Por razones de baja conveniencia estoy ligado a él (¡oh dolor!, no se puede ganar la vida sino haciéndose uno mismo traición). Procuro influir lo más que puedo (E 79).

¹²¹ *Op.cit.*, p. 37.

¹²² *Ibid.* p. 41.

¹²³ José Vasconcelos, *Ulises criollo*, en *Obras completas*, t. 1, México, Libreros Mexicanos Unidos, 1957, p. 507.

El conocimiento de Torri sobre el modernismo ha quedado atestiguado además por un par de trabajos: un breve comentario crítico sobre Rafael López (TL 174-175) y “Algunas notas acerca de la *Revista Moderna*”. En el primero, guiado por criterios puramente artísticos —y esteticistas— Torri alaba el perfeccionismo técnico del poeta y “su aristocrático desdén por lo vulgar y cotidiano”. En el segundo¹²⁴ entreteje a la historia de la revista algunos comentarios sobre el desarrollo del modernismo en Hispanoamérica y México y sobre las influencias europeas.¹²⁵ Sus semblanzas de las colaboraciones de Jesús E. Valenzuela, José Juan Tablada, Jesús Urueta, Ciro B. Ceballos, Efrén

¹²⁴ Se trata de notas desarrolladas en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, presentado el 21 de noviembre de 1953. El afectuoso testimonio de Héctor Valdés añade un indicio más sobre el aprecio de Torri por la *Revista*, vehículo destacado del modernismo. Recuerda Valdés: “Era difícil encontrar una colección completa de la *Revista Moderna*. En la Universidad había dos: la del Centro de Estudios Literarios, en la que yo leía, y la de la Hemeroteca Nacional. Don Julio también la tenía y es evidente que se enorgullecía de poseerla y de conocerla perfectamente: la guardaba entre sus libros más queridos, bellamente empastada y meticulosamente cuidada. Cuando en la colección que yo leía faltaba algo importante, como los forros, por ejemplo, que habían sido desprendidos para hacer la encuadernación, acudía a la casa del maestro Torri para ver si podía solucionar el problema de investigación que se me presentaba. Me recibía sin ceremonia y me pasaba a su biblioteca, que era extraordinaria; me acercaba una silla a la mesa de trabajo y ahí él mismo abría las páginas que yo quería consultar; luego me dejaba para que yo siguiera solo en el trabajo” (Héctor Valdés, “*Revista Moderna*”, *Nexos*, año XI, núm. 125, 1 de mayo 1988, p. 50). Uno de los grandes faltantes en la Colección “Julio Torri” de la “Biblioteca José María Pino Suárez” es, precisamente, la *Revista Moderna*.

¹²⁵ Torri defiende particularmente la huella francesa, como lo hizo décadas antes en “Cultura francesa en México”, comentario aparecido en *Excelsior*, el 13 de julio de 1919 (LA 68-69).

Rebolledo y Julio Ruelas, entre otros, dejan constancia de “lo que salvó de cada uno de ellos y cómo rescató sus valores”.¹²⁶

A pesar de que en ocasiones se ha afiliado a Torri al modernismo,¹²⁷ ni su actitud ante la escritura, ni sus procedimientos, ni su asimilación del esteticismo son enteramente modernistas. El mismo Torri dejó entrever cierta distancia cuando se le incluyó (o se incluyó a sí mismo), con Alfonso Reyes, en la *Antología de poetas modernos de México* (Cvltvra, t. XII, núm. 2, 1º de junio de 1920).¹²⁸ El gesto apunta también a las dos esferas imbricadas entre sí que sustentan su obra: la del ocaso del modernismo y la de los años decisivos en que Torri formó parte del Ateneo de la Juventud. Como se irá desvelando

¹²⁶ Valdés, art. cit., p. 51.

¹²⁷ Tal es el caso de David Lagmanovich, quien ubica a Torri al lado de Darío, Lugones y González Martínez, con quienes tiene afinidades y diferencias estilísticas notorias debidas a una breve pero decisiva distancia generacional. Lagmanovich ejemplifica con “A Circe” “la intención [modernista...] de rescribir tópicos culturales antiguos” y le halla una relación con el primero y segundo “Palimpsesto” de Darío (“Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLVI, núms. 1-4, 1996, pp. 21-22). Caso especial es el de Carlos Monsiváis quien, al situar el modernismo entre los años 1884 y 1921, elide las posibilidades de un análisis detallado de los procedimientos artísticos que concurrieron en ese lapso.

¹²⁸ De su obra eligió “A Circe” y “La balada de las hojas más altas” y, de la de Reyes, “La elegía de Ítaca”, “La mandolina de otoño”, “Salutación al romero” y “Canción bajo la luna”. Páginas adelante, en ocasión del estudio de “La balada de las hojas más altas”, comento algunos puntos de coincidencia y divergencia entre Torri y uno de los autores más representativos del modernismo en México, Enrique González Martínez. En el ámbito de lo privado, siendo joven, llegó a mofarse de la de por sí irónica “Marcha triunfal”. Se trata de una parodia de algunos de los versos de Darío que conservan las combinaciones dúctiles de las cláusulas rítmicas: “y se abren de piernas / cual arco triunfal Matilde, Rosita / Gabys, Margarita / y marchan ufanos los negros padrotes / con cien alabardas y sendos zipotes / asoma a lo lejos un casco imperial” (carta de Torri a Genaro Estrada, octubre 1933, E 437).

paulatinamente, las deudas de Torri para con el modernismo son muchas, pero sin el rigor del Ateneo resulta impensable el distanciamiento y diferenciación de Torri con respecto a sus predecesores inmediatos. Estilísticamente, entonces, estamos frente a un posmodernista y, culturalmente, ante un ateneísta.

Afirmar el posmodernismo de Torri implica, antes que nada, aclarar que no es en relación con la lectura contemporánea de su obra según la posmodernidad surgida del pensamiento de Isab Hassan, Lyotard o Derrida (a ella respondo en el cierre del presente estudio) sino a la ubicación temporal y estética inmediatamente posterior al modernismo, y en la que destacaron escritores como Alfonso Reyes, Ramón López Velarde, Evaristo Carriego y Gabriela Mistral, entre otros. A continuación presento una breve revisión tanto de los intentos por definir ese movimiento menor cuanto de los críticos que han caracterizado a Torri como posmodernista.

En el primer orden, encabezan la lista Federico de Onís y los protagonistas de la transición que inicialmente perciben las diferencias entre ellos y sus predecesores de manera inclusive más intuitiva que reflexiva. Revisemos a uno y a otros. En su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, De Onís ubica al posmodernismo entre los años 1905 y 1914, año de la Primera Guerra Mundial. El crítico reúne a los escritores bajo seis rubros en consecuencia con la búsqueda de “originalidad

individual creadora” de una generación apabullada por “la imponente obra lírica”¹²⁹ de su predecesora. De Onís señala tres rasgos generales más: una sensibilidad nueva, rica en matices, la dependencia y sumisión de los escritores varones con respecto a los modernistas y la plenitud lírica de las escritoras. Conviene citar los núcleos ideados por De Onís puesto que marcan pautas para los críticos posteriores: “modernismo refrenado [de] reacción hacia la sencillez lírica; reacción hacia: la tradición clásica, el romanticismo, el prosaísmo sentimental, la ironía sentimental y florecimiento de la poesía femenina.”¹³⁰

De la evidencia contextual proveniente de los escritores del momento posmodernista tomemos, como ejemplo, al joven Max Henríquez Ureña, que afirma en 1907: “hemos llegado a suprimir absurdas limitaciones de escuela, y lo que hoy se pide al artista es que produzca belleza, sin preocuparnos de los procedimientos que siga para producirla. Hemos llegado a la época del arte libre.”¹³¹ Una vez decantada la experiencia cultural y literaria, en su abarcadora

¹²⁹ Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Nueva York, Las Américas, 1961, [Madrid, 1934], p. xviii. Alfonso Reyes es el único ateneísta presente en la antología, dentro del grupo de “Reacción hacia la tradición clásica”.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. viii-x.

¹³¹ “Palabras pronunciadas en la manifestación de la juventud literaria, del miércoles 17 de abril de 1907, en la ceremonia de la Alameda”, en *Revista Moderna de México*, mayo 1907, pp. 139-141; reimpresso en Antonio Caso, *et al.*, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, pról., notas y recopilación de apéndices de Juan Hernández Luna, anejo documental de Fernando Curiel Defossé, México, UNAM, 2000, p. 337. La declaración de Max Henríquez Ureña tuvo lugar dentro de la polémica contra Manuel

reflexión sobre el modernismo, el estudioso recurre a un término preciso para hablar de Enrique González Martínez, “el último modernista y el primer posmodernista”.¹³² Tangencialmente, a partir del comentario en el que el crítico define a los ateneístas como el grupo inmediato al modernismo, se puede inferir la concomitancia entre posmodernismo y Ateneo.¹³³

La discusión sobre el posmodernismo sigue vigente y a continuación me limito a citar a cuatro críticos que se han ocupado de él como contexto. Gene H. Bell-Villada, en el ámbito de las técnicas y las actitudes, señala que el *ēthos* posmodernista incluye “the detached irony, the device of texts within texts (and nothing outside the texts), the focus on language and on metalanguage”.¹³⁴ Luis Leal lo entiende como continuación y no como rechazo del modernismo (y acude a este término en el sentido usado desde Darío y De Onís; es decir, como el lapso iniciado en el romanticismo y clausurado con las vanguardias).¹³⁵ Jesse Fernández se afianza de la línea del “prosaísmo sentimental” señalada por De

Caballero (para los pormenores, véase Fernando Curiel, *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, México, UNAM, 1998, pp. 97-119).

¹³² Max Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 492.

¹³³ *Ibid.*, p. 506.

¹³⁴ Bell-Villada, *op. cit.*, p. 195.

¹³⁵ Para un interesante resumen de las querellas sobre la terminología aplicada a los periodos, sobre todo de la sostenida entre Octavio Paz y Héctor Aguilar Camín, véase Luis Leal, “El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad”, en Alfredo Pavón, comp., *Te lo cuento otra vez. (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, 1991, pp. 29-44. Sobre el tema de los periodos, consúltese De Onís, *op. cit.*, 1934.

Onís, con lo que restringe su perspectiva. Hervé Le Corre coincide con la primera idea de Leal, pero su libro es de proporciones mayores. El texto muestra a Le Corre como el teórico que con mayor cuidado ha explorado las prácticas textuales del periodo inmediatamente posterior al modernismo (o evolutivo hacia las vanguardias) en el marco de las discusiones entre los historiadores de la literatura y los analistas de la teoría literaria.¹³⁶ Le Corre inclusive ha intentado la demarcación temporal de la cúspide de este horizonte literario: entre los años 1898 y 1909 (nótese que entre un poco después del nacimiento de Torri y el año de la fundación del Ateneo de la Juventud).¹³⁷

De manera particular, por razones temporales y estilísticas, Torri ha sido considerado como posmodernista por Luis Leal, Juan Armando Epple, Russell M. Cluff y Hervé Le Corre.¹³⁸ Para Leal, Torri pertenece al posmodernismo por su manejo de la ironía, el rechazo a los géneros puros, la intertextualidad y la

¹³⁶ Buena parte de la exposición de Le Corre está en función de las interrelaciones entre los periodos de la literatura esteticista y el devenir de la hispanoamericana (*op. cit.*, en especial las pp. 8-12).

¹³⁷ Entre los estudios sobre el posmodernismo cabe mencionar el de Luis Monguió (“Poetas post-modernistas mexicanos”, *Revista Hispánica Moderna* 12, núm. 3, 1946, pp. 239-266), quien particulariza el caso de México pero sitúa el fenómeno temporalmente entre guerras mundiales, con lo que abarca a las vanguardias, periodo fuera del alcance del presente trabajo. Siendo que concentra su ensayo en la producción estrictamente lírica, Torri no tiene lugar en él.

¹³⁸ Caso particular es el de Jesse Fernández, quien por descuido tal vez, incluye a Torri entre los posmodernistas (*El poema en prosa en Hispanoamérica del modernismo a la vanguardia (estudio crítico y antología)*, Madrid, Hiperión, 1994, p. 49) y también entre los prevanguardistas (pp. 60-63), adjetivos que pudieran referirse a los mismos procedimientos artísticos, pero que no son delimitados conceptualmente por Fernández.

revitalización de los temas del pasado. El cuestionamiento a las fronteras genéricas es la piedra angular de la crítica de Epple.¹³⁹ Por su parte, Cluff incluye en sus criterios la concisión y atribuye las peculiaridades a una actitud antagónica al positivismo.¹⁴⁰ Le Corre no hace señalamientos puntuales con respecto a la obra de Torri; sin embargo, algunas de sus observaciones generales coinciden con las de los críticos antecitados y, además de permitir ubicar la obra torriana en un contexto espacio-temporal allende las fronteras mexicanas, algunas de ellas se pueden aplicar a la escritura torriana sin grandes discusiones de por medio, a saber: la tendencia a la reformulación de la herencia modernista mediante el distanciamiento irónico, la condensación, la transgresión de las concepciones genéricas tradicionales y la presencia de un “ideologema aristocratizante” en tensión con el “feísmo” literario. En el desarrollo del trabajo atenderé a cada uno de esos conceptos analíticos que considero justifican de antemano la asignación del adjetivo posmodernista a la obra de Torri.

¹³⁹ Presentación al “Breviario de cuentos breves latinoamericanos”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLVI, núms. 1-4, 1996, p. 196.

¹⁴⁰ *Cuento mexicano moderno*, México, UNAM-UV-Aldus, 2000, pp. 29-33.

El Ateneo de la Juventud, incertidumbres y certezas

Tú, Vasconcelos y demás Ateneo y generación, somos algo inexplicable en la historia de Anáhuac; la generación que viene detrás —la de los pulpos— es mexicana, y entre ella y la estulticia tropical del 1860 es visible el hilo de Ariadna y el eslabón darwiniano. (¡Qué horribles cosas escribo, por los dioses!)

Julio Torri a Alfonso Reyes, 28 de diciembre de 1917

Indicaba en párrafos anteriores que la actitud de Torri frente al modernismo es mayormente entendible con el Ateneo de la Juventud a la vista. En efecto, el Ateneo marca los derroteros del mapa textual que habría de suceder al modernismo y es circunstancia sociocultural ineludible para entender la obra y la vida de Torri en la red de sus contemporáneos. Con todo, la dinámica entre el escritor y el grupo demanda un acercamiento cauteloso debido a que en el devenir del Ateneo aún hay incógnitas por despejar, a que la figura de Torri es difícilmente asible y a que ni siquiera hay una versión sólida sobre su participación dentro del grupo.¹⁴¹

¹⁴¹ Para empezar, no se ha determinado el carácter de miembro fundador o de socio de número que tuvo Torri. Según Alfonso García Morales, no sería fundador, puesto que no aparece consignado entre los veintiséis primeros miembros (*El Ateneo de México, 1906-1914. Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1992, p. 159. Más datos en la n. 29, p. 160). Alejandro

El Ateneo ha sido estación obligada de todo estudioso de la cultura latinoamericana de principios del siglo XX o de sus figuras mayores: Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán o Genaro Estrada. Sin embargo, con personal estilo y agudeza, a Fernando Curiel se deben los esfuerzos más sistemáticos y polémicos por llenar vacíos en los avatares internos del Ateneo, por ubicar su lugar dentro de las ópticas con las que se han construido las historiografías del país¹⁴² y por valorar su impacto en la cultura de los tiempos revolucionarios y posrevolucionarios. Por estas razones, centro mis argumentos en su investigación.¹⁴³

Quijano tampoco lo cita entre los fundadores (“El verdadero Ateneo”, reimpresso en Caso, *et al.*, *Conferencias del Ateneo*, p. 493). Fernando Curiel no aclara el asunto. Al inicio de la entrada “Julio Torri” lo sitúa como fundador, aunque unos renglones después lo ubique como “socio numerario” (*Ateneo de la Juventud (A-Z)*, México, UNAM, 2001, p. 177); y, en *La revuelta*, el mismo Curiel indica que, junto con José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán, Torri “se une tarde al movimiento cultural” (p. 284), siendo que ya lo ha citado entre los fundadores. Carlos Monsiváis dice apoyarse en José Vasconcelos para afirmar que Torri se contó entre los participantes en la fundación del Ateneo el 28 de octubre de 1909 (“Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas, coord., *Historia general de México*, vol. 2, 4ª ed., México, El Colegio de México, 1999 [1994], p. 1392). Susana Quintanilla ubica la admisión de Torri (y Acevedo también) como socio en la sesión del 29 de noviembre («*Nosotros*», p. 203).

¹⁴² De manera sucinta y entretenida, Curiel hace un repaso de las perspectivas de los estudiosos del fenómeno de la ateneidad en el prólogo a su libro *Ateneo de la Juventud (A-Z)*, pp. 9-57.

¹⁴³ Mi opinión sobre la existencia del abanico de reconstrucciones del Ateneo y la hasta ahora no superada obra de Curiel es compartida por Quintanilla, autora de un estudio reciente sobre el grupo (*op. cit.*, n. 23, p. 319). Los varios gazapos en que incurre la estudiosa, por lo menos desde la perspectiva literaria, me llevan a citarla o comentarla cautelosamente en contadas ocasiones durante mi trabajo. Para un comentario sobre sus inexactitudes desde la Historia, véase la reseña de Álvaro Matute, “Más apolínea que dionisiaca” (*Letras Libres*, diciembre de 2008, pp. 78-79, DE: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=13424>).

Una de las primeras dificultades que enfrentan los historiadores es la del establecimiento de una cronología. Para Curiel, el Ateneo se sostiene entre los años 1898 a 1929, correspondientes a la aparición de la *Revista Moderna* y a la derrota del candidato presidencial José Vasconcelos,¹⁴⁴ pero José Luis Martínez afirma que en 1913 se escucha el “último canto del cisne ateneísta”,¹⁴⁵ y el acercamiento de Susana Quintanilla abarca “del 31 de marzo de 1906, año del nacimiento y la muerte de *Savia Moderna*, a noviembre de 1911, cuando Vasconcelos fue electo tercer y último presidente del Ateneo de la Juventud”.¹⁴⁶ Es decir, las fechas varían un tanto según el criterio de cada investigador. Entre otras interrogantes a dilucidar se encuentra el carácter del grupo que, aunque literario predominantemente, llegó a albergar a otras disciplinas humanas y naturales.¹⁴⁷ Otro problema más radica en las variadas percepciones de cada

¹⁴⁴ Curiel, *La revuelta*, p. 43.

¹⁴⁵ Introducción a Alfonso Reyes / Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia 1, 1907-1914*, ed. José Luis Martínez, México, FCE, 1986, p. 29.

¹⁴⁶ «Nosotros», p. 17.

¹⁴⁷ Testimonios como el de Martín Luis Guzmán apuntan a caracterizarlo como eminentemente literario: “Nuestra vida estaba arreglada en tal forma que vivíamos constantemente cerca de los libros: éramos bibliotecarios, profesores de lengua nacional o de literatura. Sólo así se explica este nuestro lujo, la perpetua Academia en que transcurrían nuestros días” (Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 59). Recientemente, Álvaro Matute caracteriza a los integrantes del Ateneo por un motivo literario: “Eran individuos que se identificaron por la lectura, por su afán de conocer y de hacer partícipe a la comunidad del valor de los libros. Fueron gente que en sus años estudiantiles dejó el destrampe juvenil por la lectura. Todo lo que hicieron de mayor significación tiene en el libro el eje de sus preocupaciones” (*El Ateneo de México*, México, FCE, 1999, p. 20). Quintanilla se inclina por la predominancia de la literatura («Nosotros», p. 14), aunque

participante en el Ateneo, afectadas incluso por la cercanía o el alejamiento temporal del suceso. Hasta el presente, el Ateneo no tiene una memoria central o hegemónica, aunque exista el Archivo del Ateneo, bajo la protección de la Academia Mexicana. Para riqueza del tema, a los documentos oficiales se agregan la miríada de visiones aportadas por los participantes en el Ateneo en distintos momentos y circunstancias.¹⁴⁸ Las memorias dominantes oscilan entre el extremo mesiánico, encarnado por José Vasconcelos, y el del humanismo liberal enarbolado por Alfonso Reyes —primer escritor profesional de México, además de erudito, traductor y filólogo— y por el eminente formador Pedro Henríquez Ureña.

Controvertidas opiniones se hallan en cuanto a la afiliación y el proceder políticos del Ateneo. En un polo están los investigadores que alían Ateneo y porfiriato. Según Juan Hernández Luna, los ateneístas son los selectos pupilos rebeldes del porfirismo y del positivismo, su ideología.¹⁴⁹ A decir de Alfonso

también concede atención a la labor de los ateneístas en los planos jurídico (*ibid.*, p. 277) y educativo (*ibid.*, pp. 220-221).

¹⁴⁸ De allí que una de las interrogantes que se plantea Curiel sea si “le cuadra a la pandilla ateneísta el epíteto de *generación*, entendida ésta como conjunto de coetáneos” (*La revuelta*, p. 18).

¹⁴⁹ Pról. de Juan Hernández Luna a Caso, *et al.*, *Conferencias del Ateneo*, p. 10. Véase además el apartado “Los estudiantes, porfiristas devotos” para un análisis de la procedencia de clase de los estudiantes en las escuelas universitarias, en especial de la Escuela de Jurisprudencia, “donde se formaban los futuros políticos” (Javier Garciadiego Dantan, *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución Mexicana*, México, El Colegio de México-UNAM, 1996, pp. 65-70; la cita proviene de la p. 67).

García Morales, “la colaboración de los ateneístas con Justo Sierra “*prueba* [...] que la campaña antipositivista del Ateneo no pretendió atacar o socavar la dictadura, ni fue un anticipo de la Revolución.”¹⁵⁰ Gabriel Zaid los considera neoporfiristas y William D. Raat, “jóvenes intelectuales conservadores si no es que porfirianos”.¹⁵¹ En el otro polo volvemos a encontrar a Hernández Luna, quien reconoce, particularmente en Martín Luis Guzmán, a un crítico del positivismo, de la figura de Díaz y del porfirismo.¹⁵² Haciendo eco a Alfonso Reyes, Curiel indica que los ateneístas, como grupo, combatieron por la libertad cultural y por la democracia al tiempo que se insertaron en los grupos en pugna política más importantes, como fueron el magonismo, el maderismo, el villismo, el constitucionalismo, el reeleccionismo y el huertismo.¹⁵³

Entre ambos extremos se halla una amplia gama de posturas, incluso dentro de una misma revisión historiográfica. Al igual que Hernández Luna, Curiel aporta opiniones que matizan sus argumentos más tajantes. En una de

¹⁵⁰ García Morales, *op. cit.*, p. 5. El énfasis es mío.

¹⁵¹ Cit. en Curiel, *La revuelta*, pp. 23 y 209, respectivamente.

¹⁵² Prólogo a Caso, *et al.*, *Conferencias del Ateneo*, p. 19.

¹⁵³ Curiel, *La revuelta*, p. 159. Si bien Alfonso Reyes obvió los lazos Ateneo-huertismo, es verdad reconoció a José Vasconcelos como maderista o, por ejemplo, a Ricardo Gómez Robelo como militante que “lee a Elisabeth Barrett Browning” (*Alfonso Reyes digital*, vol. XII, pp. 212 y 203. “Nosotros” (*Nosotros*, número 9, marzo 1914, pp. 216-221), ensayo de donde proviene parte del contenido de *Pasado inmediato*; se reimprime en *Savia Moderna 1906. Nosotros 1912-1914* (ed. facsimilar de la serie *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, México, FCE, 1980, pp. 620-625). El señalamiento es importante, entre otros motivos, porque Reyes modifica un tanto sus recuerdos sobre Torri; por ejemplo, en *Pasado inmediato* deja de llamarlo “nuestro hermano el diablo”.

ellas indica que la revuelta cultural protagonizada por los ateneístas “coincide” con la oposición a Díaz efectuada por maderistas, magonistas y los obreros mártires de Cananea.¹⁵⁴ Sin los apasionamientos de los historiadores, al margen de afiliaciones políticas explícitas, pero más atento a la incidencia ateneísta en la esfera cultural y con un vasto sentido de la obra individual de sus miembros, el literato José Luis Martínez reconoce la simpatía y protección del Ministro Sierra y del mismo Díaz para con los muchachos y las “circunstancias favorables” al desarrollo de su “calidad intelectual” natural.¹⁵⁵

En sentido casi contrario a una visión del Ateneo como grupo insertado en la vida política y cultural del país durante los controvertidos años de la Revolución mexicana iría, por ejemplo, el argumento de Genaro Fernández Mac Gregor, quien demarca la fase iconoclasta de la “constructiva” en la lucha revolucionaria¹⁵⁶ para explicar —y hasta cierto punto justificar— la abstención o la participación de algunos ateneístas en el movimiento social más importante del México contemporáneo. Dice Mac Gregor: “Muchos del Ateneo, a pesar de

¹⁵⁴ Curiel, *La revuelta*, p. 252.

¹⁵⁵ *Correspondencia I, 1907-1914*, p. 17.

¹⁵⁶ La distinción de cuatro etapas en la lucha revolucionaria fue un común denominador entre los historiadores contemporáneos al movimiento. Por ejemplo, Roque Estrada o Luis Cabrera hablan de las fases de elaboración, concentración, destrucción y reconstrucción, aunque difieran en los tiempos de cada una (Roque Estrada, *La Revolución y Francisco I. Madero*, Guadalajara, Imprenta Americana, 1912, pp. ii-iii; Lic. Blas Urrea [Luis Cabrera], *Obras políticas del Lic. Blas Urrea*, México, Imprenta Nacional, 1921, pp. 240-241).

conocer y de sentir las justas aspiraciones populares y de profesar ideales avanzados, a veces más que los revolucionarios, no intervinimos en la fase arrasadora de la revolución, aunque luego, cuando se puso a construir, ayudamos en el límite de nuestras posibilidades.”¹⁵⁷

El comentario de Mac Gregor resulta significativo porque señala la intención colaboradora de algunos ateneístas al final del movimiento revolucionario, cuando se necesitaban todas las fuerzas posibles para restaurar al país. Por deducción, quedan entendidos entonces los años críticos como un periodo de inercia de la volición individual o de pequeño grupo. Esta suposición inicial es de trascendencia para entender el papel de los ateneístas durante el pasaje turbio de la dictadura de Victoriano Huerta, el chacal, “el Calígula zapoteco”.¹⁵⁸ Para comenzar, señalemos que durante 1913-1914, “en pleno huertismo”,¹⁵⁹ asombra que se haya celebrado el segundo ciclo de conferencias del Ateneo y, en la misma medida, indigna y confunde leer que “nos cuadre o no, hay un ateneísmo huertista a cargo del [...] arquitecto Jesús T.

¹⁵⁷ “Reminiscencias sobre el Ateneo de la Juventud”, en *El Universal*, año XXXIV, t. CXLIII, núm. 12,286, 25 de septiembre 1950, pp. 3, 11; reimpresso en Caso, *et al.*, *Conferencias del Ateneo*, p. 504.

¹⁵⁸ Francisco Padilla González, *Perfiles rojos*, Veracruz, Imprenta del Gobierno Constitucionalista, 1915, p. 27, cit. en Thomas Benjamin, *La Revolución. Mexico's great revolution as memory, myth, & history*, Austin, University of Texas Press, 2000, p. 61.

¹⁵⁹ Curiel, *La revuelta*, p. 133.

Acevedo (director general de Correos) [... y del] prosista Julio Torri (secretario de Acevedo).”¹⁶⁰

Urge matizar la aseveración de Curiel puesto que en el listado faltan los nombres de Pedro Henríquez Ureña y de Alfonso Reyes. En sus “Recuerdos de Pedro Henríquez Ureña” (TL 170-173) Torri rememora cómo reaccionó con “santidad laica” a la arbitrariedad de Huerta; dice el autor de *Ensayos y poemas*:

En una ocasión un Ministro del Gabinete obtuvo del Presidente de la República Victoriano Huerta el cese de su modesto empleo en la Secretaría de la Universidad y de sus cátedras. Antonio Caso, Alfonso Reyes y yo le llevamos la noticia a la antigua Escuela de Altos Estudios, donde a la sazón disertaba sobre alguna comedia shakespeariana. Lo llamamos aparte unos instantes, y le hicimos saber ex abrupto la injusticia de que se le hacía víctima. Quedó impertérrito. Hizo un vago gesto de “ya me lo esperaba” o de “todo sea por Dios” y prosiguió su clase risueño y alentado. Caso, muy conmovido, dijo refiriéndose al Ministro, malqueriente de Pedro, esta frase o alguna parecida, según recuerdo: “Debía contrarrestar con intuiciones sus pasiones violentas.” (TL 171)

Con respecto a Reyes, conviene recordar que fue enviado en misión diplomática a París por petición expresa de Huerta y no precisamente por convicción del joven escritor. Asimismo, es necesario tener presente la corta

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 331-332. Curiel simultáneamente da un peso significativo a la contribución de Acevedo por la revalorización del pasado colonial e inclusive señala una serie de circunstancias desfavorables como causales del aislamiento y trágico deceso del arquitecto (*ibid.*, pp. 123-126), pero no ahonda en las contradicciones del personaje.

permanencia de Torri en un cargo¹⁶¹ de menor jerarquía que el de Acevedo, su jefe inmediato quien, a su vez, ejerce un puesto casi nada estratégico comparado con el que tuvieron Ricardo Gómez Robelo (procurador de Justicia) o Enrique González Martínez (secretario de Instrucción Pública). Si Curiel hace dudar de la influencia ciega que pudo haber tenido Pedro Henríquez Ureña sobre los ateneístas (punto que trataré más adelante), bien podría cuestionarse que todos los ateneístas del gabinete del dictador tienen su lugar en el saco de la malevolencia huertista. A lo sumo, cabría el relacionar ciertas circunstancias de vida y así presuponer las motivaciones que los llevaron a colaborar. Por ejemplo, en el asunto de Nemesio García Naranjo, a partir de una cita de Curiel podríamos presuponer que lo movió un empeño educativo, como cuando aclaró ante el Congreso: “La educación del arte es la educación del desinterés y por esa causa, sin su colaboración no se puede obtener nunca una obra completa de cultura.”¹⁶² Al igual que Curiel, Monsiváis presenta argumentos un tanto contradictorios sobre los vínculos entre el Ateneo y la dictadura. Por una parte,

¹⁶¹ Así lo hace saber Torri a Pedro Henríquez Ureña en la misiva del 10 de agosto de 1914: “Con Acevedo tuve un pequeño disgusto por mayo o junio, y renuncié inmediatamente a la Secretaría Particular” (E 215). Esta situación no afectó la amistad, según se deja entender en la misma carta. Aún más, Acevedo deja encargados sus libros con Torri cuando va al Congreso Postal de Madrid y le comenta a Torri que tiene la intención de estudiar en España los orígenes de la arquitectura colonial mexicana (E 215). Es decir, lo sigue considerando su interlocutor para los temas de arte.

¹⁶² *Memorias de García Naranjo*, VII. *Mis andanzas con el general Huerta*, Monterrey, N. L., Talleres de El Porvenir, s. f., p. 188, cit. en Curiel, *La revuelta*, p. 333.

atribuye a un “pánico agresivo ante la anarquía [...] la posterior incorporación masiva al huertismo de los intelectuales”¹⁶³ y, por otra, critica a “los historiadores de la cultura oficial [que] eliminan incongruencias, desvanecen contradicciones y disparidades [...] insisten en describir un vasto paisaje fraternal”¹⁶⁴ para el Ateneo.

Contemplado desde la óptica del individuo, resulta trágico que Huerta haya metido a carteros a un fino enterado de la belleza arquitectónica colonial y a un maestro de la escritura, conocedores ambos de los autores esteticistas más representativos.¹⁶⁵ Inclusive, conviene separar a Acevedo de Torri en cuanto a la vivencia del periodo huertista. Al parecer, la participación del primero marcó el deterioro que ulteriormente lo conduciría a la muerte. Según el testimonio de Julio Sesto:

¹⁶³ Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1393. Sin embargo, hay que reconocer la mayor complejidad de la visión de Monsiváis sobre el Ateneo: lo considera una dinámica interna signada por la cultura y, hacia el exterior del grupo, una actitud rígida y tradicionalista en términos políticos (*ibid.*, p. 1403).

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 1397.

¹⁶⁵ En el caso de Acevedo, una lectura cuidadosa de sus *Disertaciones* revelaría la influencia de Ruskin y Pater en estilo, desarrollo argumentativo, tema e incluso léxico. Por lo pronto, baste señalar que ilustra sus escritos con citas “del noble forzado de la cárcel de Reading” (“Apariencias arquitectónicas”, *op. cit.*, pp. 49-50) y del “venerable Sir John Ruskin” (“Ventajas e inconvenientes de la carrera de arquitecto”, *ibid.*, p. 70), a quien a veces refiere como “Ruskin el divino” (“Los pintores Gonzalo Argüelles Bringas...”, *ibid.*, p. 119). Alfonso Reyes se expresa así de la colección de las charlas de Acevedo: “El volumen [...] donde este lector de los simbolistas franceses quiso cambiar unos días el grafío por la pluma, es un documento curioso que descubre perspectivas sobre aquel escritor posible. Cierta sarcasmo, cierta manera desdeñosa, mientras vivió en México” (*Alfonso Reyes digital*, vol. XII, p. 203).

José María Lozano [...] llevó a su gran amigo Jesús Acevedo con el general Huerta para que lo nombrara Director General de Correos. Chucho declinó, arguyendo que no tenía ni edad ni carácter político para desempeñar tal puesto. Pero don Victoriano [...] le dijo a Acevedo: ¡Y qué! ¿No es usted hombre? Y Chucho cayó en el garlito [...] Había que verlo, meses después, uniformado de Mayor, sonando su espada por los escalones de bronce y mármol del Correo y por el elevador del Ministerio de Comunicaciones, completamente desquiciado por el bebedizo oficial del Poder, engañado como un chino, *destanteado* y obseso como cualquier funcionario de una corte cualquiera de cualquiera época revolucionaria. Tornóse inconsecuente hasta con sus amigos. Estaba completamente envenenado de pólvora y metralla y eran lamentables sus vértigos de altura [...] no podía ya ver claramente la razón única, porque estaba rodeado de vidrios de colores asilados en el manicomio renovable y sucesivo de la política giratoria [...] Como siempre resulta lo mismo [...] habrá que dar por existente el venenito oriental y mortífero [...] del puesto oficial [...] El tal veneno pierde, y hay que confesar que perdió a Chucho Acevedo, aquel gran muchacho.¹⁶⁶

Salvadas distancias, “Gloria Mundi” tiene resonancias de la anécdota, pero en ninguna instancia de la correspondencia o de las memorias de los ateneístas se hace mención a ese momento en la vida de Acevedo.¹⁶⁷ En

¹⁶⁶ Julio Sesto, *La bohemia de la muerte*, México, El Libro Español, 1923, pp. 104-105.

¹⁶⁷ En este caso está Federico E. Mariscal, quien prologa las *Disertaciones de un arquitecto* (*op. cit.*) y ciñe su comentario a los logros de su autor. A la par, Reyes elude este episodio de la vida de Tito y, en cambio, resalta las cualidades de sus conferencias y cierra su comentario con una descripción conmovedora de su fin: “En la ausencia, se destempló el resorte, se rindió el carácter. Acevedo sufría entonces hasta las lágrimas, echando de menos, como perro callejero, el paisaje de piedra de su capital mexicana. No quiso luchar: se dejó morir nuestro pobre amigo, demasiado fino para defenderse” (*Pasado inmediato*, Alfonso Reyes digital, vol. XII, p. 203).

relación a Torri, cuatro comentarios epistolares, en orden cronológico, de índole estrictamente personal, arrojan luz sobre sus experiencias durante el huertismo:

1

Acevedo se negó a aceptar una subsecretaría, pero ha aceptado una diputación, aunque para no desempeñarla. Pidióle Huerta un suplente, y dio el nombre de Julio Torri. Éste, horrorizado, vino a verme para hallar modos de impedirlo: estaba dispuesto a irse del Correo (donde es secretario particular del director) si les parecía mal, y a que su padre hablara con Manuel Garza Aldape. Al fin se arregló todo, no sé cómo. Julio se examina de tesis el 25, es decir, dentro de cinco días.¹⁶⁸

2

Nuestro grupo se ha disuelto; usted en París, Martín Luis en la revolución, Pani en la revolución, Vasconcelos en la revolución, Pedro en vísperas de marcharse a Londres, Acevedo y Julio Torri dirigiendo la administración postal, yo, solo, completamente solo. Hube de vender a la Biblioteca Nacional parte de mis libros para comer...¹⁶⁹

3

Y Torri, ¿no hace una miserable figura en el Correo?¹⁷⁰

4

¿No sabes si Acevedo habrá asesinado a Torri? Por más que le pregunto por él, no me da noticias suyas.¹⁷¹

¹⁶⁸ Carta [45] de Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña, México, 20 de octubre de 1913, *Correspondencia I, 1907-1914*, p. 205. En la nota 13 de la misma página, José Luis Martínez nos aclara sobre Manuel Garza Aldape: “(1871-1924), político, coahuilense —como la familia de Julio Torri— que figuró en el régimen de Victoriano Huerta como secretario de Instrucción Pública y encargado del despacho de Relaciones Exteriores”.

¹⁶⁹ Carta de Antonio Caso a Alfonso Reyes, México, 14 de diciembre de 1913, cit. en José Rojas Garcidueñas, *El Ateneo de la Juventud y la Revolución*, México, Patronato del INEHRM, 1979, pp. 143-144.

¹⁷⁰ Carta [70] de Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña, París, 25 de abril de 1914, *Correspondencia I, 1907-1914*, p. 304.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 479.

En efecto, las dos primeras misivas reflejan lo poco agradable que fue el momento para Julio Torri y para algunos de sus compañeros. Por su tono burlón, las dos siguientes dan cuenta del humor y la valentía para asimilar y enfrentar las adversidades. Por el lado de Julio Torri, pudiera suponerse que el episodio huertista dejó en él un fuerte impacto, puesto que la única referencia explícita a la situación política del país en su correspondencia conocida y en toda su obra es, precisamente, al periodo dictatorial y sus secuelas, como lo ha señalado Serge I. Zaitzeff,¹⁷² apoyándose en el siguiente pasaje epistolar del 10 de agosto de 1914:

Yo he comenzado mi curso en Altos Estudios, porque estamos pasando unos tiempos durísimos. El Ejército —sin Huerta— sigue resistiendo a la Revolución. Ésta, según parece, trae divisiones interiores. (Por lo menos cada general tiene su círculo de políticos aparte.) Los americanos continúan en Veracruz y han puesto un plazo largo para abandonarla: el que se pacifique enteramente la República. Además, en esta ciudad todo son declaraciones y acusaciones. Tengo náuseas horribles. Se han descubierto crímenes atroces de Huerta. Nada puede superar en bajeza y maldad a una tiranía militar. En fin, Pedro, que tenemos los ojos cansados de espectáculos repugnantes (E 215).

Estas breves evidencias documentales contribuyen a ponderar con tiento la intensidad del lazo que Curiel establece entre huertismo, Ateneo y, en particular, Julio Torri. Otros documentos apuntan a reafirmar la imagen de un

¹⁷² “Torri y Orozco. Una colaboración desconocida”, *México en el Arte*, núm. 4, primavera 1984, p. 74.

personaje huidizo al lucimiento social y al poder desde sus años mozos, cuando acepta ser el segundo de Jesús T. Acevedo, en un puesto de dudosa trascendencia, actitud que persiste en el interior del Ateneo,¹⁷³ durante sus múltiples empleos, en sus cargos al lado de José Vasconcelos; o en el tardío reconocimiento universitario en 1956, durante el rectorado de Genaro Fernández Mac Gregor —cuando pudo haber buscado décadas antes el compadrazgo de José Vasconcelos, Antonio Caso o Mariano Silva y Aceves.¹⁷⁴

El contexto revolucionario dificulta la recreación categórica de una historia y de las opiniones y posturas abiertamente políticas de los ateneístas, si es que las sostuvieron. En resumen, si bien la trascendencia política del colectivo “no [fue] tan amplia ni tan demoledora”,¹⁷⁵ en el ámbito de la cultura resulta factible arribar a apreciaciones incluso generalizadoras. Entre ellas, señalo, antes que nada, el conocimiento de primera mano ateneísta de los principales autores del esteticismo. Para tal efecto, recorro a un testimonio de

¹⁷³ No es sino hasta las elecciones del 24 de enero de 1914 para renovar la dirigencia del Ateneo que Torri acepta *compartir* la secretaría (no la presidencia o la vicepresidencia) con Carlos González Peña (véase Curiel, *La revuelta*, p. 355).

¹⁷⁴ Para la galería de rectores de estirpe ateneísta, véase Curiel, *La revuelta*, p. 315.

¹⁷⁵ Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1397. Christopher Domínguez reconoce la magnitud del Ateneo en términos absolutamente literarios (*Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, vol. 1, p. 525). Otros indicadores de la trascendencia de los ateneístas en el ámbito literario lo constituye el hecho de que casi todos ellos llegaron a ser miembros de la Academia Mexicana de la Lengua (Quijano, Fernández Mac Gregor, González Peña, Reyes, Torri, Vasconcelos, Núñez y Domínguez, García Naranjo, Martín Luis Guzmán, Cravioto, Fabela, Toussaint) y de El Colegio Nacional (Caso, González Martínez, Reyes, Vasconcelos, Toussaint, Castro Leal).

Vasconcelos por constituir una seña al respecto. Al hablar sobre los periodos de evolución intelectual de la juventud mexicana, Vasconcelos menciona al periodo en que predominaron Ruskin, “el Oscar Wilde de *Intentions* y el *De profundis*; [y] por último, Walter Pater [...] tan solicitado que aparece de él una traducción mexicana”.¹⁷⁶ Abundaré en la influencia de estos autores en Torri en otros momentos, pero adelanto que la búsqueda de motivos artísticos en la herencia helénica proviene de los europeos.

Otros rasgos generales del Ateneo comprenden su carácter de exclusividad y una disposición al rigor intelectual aunados a una formación eminentemente autodidacta.¹⁷⁷ No menos importante resulta su legado de conocimiento de la literatura universal, que trasciende decisivamente sobre todo a la generación de Contemporáneos. A continuación, trato los tres primeros aspectos.

¹⁷⁶ “El movimiento intelectual contemporáneo de México”, *op. cit.*, pp. 70-71. Se trata de una conferencia leída en la Universidad de San Marcos, Lima, el 26 de julio de 1910. Cuando habla de la traducción de Pater, Vasconcelos se refiere a *Estudios griegos* en la versión que Henríquez Ureña publicó por entregas en la *Revista Moderna de México* en 1908 (véanse Pedro Henríquez Ureña, *Memorias, Diario, Notas de Viaje*, México, FCE, 1989, pp. 123-124 y 144, y la noticia por Enrique Zuleta Álvarez, “Cronología”, en Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*, ed. crítica de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, coords., Madrid, ALLCA XX, 1998, p. 437). Sobre la traducción, véase Susana Quintanilla, “Dionisio en México o cómo leyeron nuestros clásicos a los clásicos griegos”, *Historia Mexicana*, vol. 51, núm. 3, 2002, p. 630. Véase también la nota 202, *infra*.

¹⁷⁷ Los historiadores coinciden en resaltar estas características; véanse, por ejemplo, Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, p. 24, en particular, y César Rodríguez Chicharro, *Alfonso Reyes y la Generación del Centenario*, México, UAM-A, 1998, en especial la p. 71. Para Carlos Monsiváis, los ateneístas “sientan las bases del profesionalismo en la literatura mexicana” (“Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1399).

El Ateneo: matices de su exclusivismo

El carácter cerrado del Ateneo es un fenómeno complejo que rebasa la posición de clase de sus integrantes por estar atravesado por fuertes contradicciones ideológicas y estéticas, a más de circunstancias sociales. Si bien a los ateneístas correspondía recibir el legado aristocrático del modernismo, el advenimiento de la Revolución y el inevitable devenir de las ideas propiciaron una serie de actitudes y acciones difíciles de ponderar de un tajo. En este apartado, no es mi intención dilucidar sobre la conciencia política y la participación de la *intelligentsia* ateneísta en la vida social¹⁷⁸ sino intentar una explicación de la praxis cultural del Ateneo —expresada en la Sociedad de Conferencias y en la Universidad Popular Mexicana— a la luz de la pugna entre perspectivas estéticas e ideológicas incompatibles sobre el papel del artista, del intelectual y de las masas.

Considero que los fundamentos de la dinámica de la aparente contradicción entre la dedicación al cultivo del arte de los ateneístas y sus intentos de educación de las masas son: el del ser humano hecho para el refinamiento mediante el cultivo del talento natural; el de la necesidad de educar a los muchos que nacen sin dicho talento; y el del lugar del artista, quien ha de

¹⁷⁸ Al respecto, véanse por ejemplo las interesantes discusiones de Rodríguez Chicharro (*op. cit.*, pp. 28-29, en particular) y de Matute (*op. cit.*), bajo la perspectiva histórica.

alejarse de las mayorías y al que ha de respetársele y hasta propiciar su aislamiento. Esencialmente, estas discusiones surgen de la gran oposición sobre los usos del arte que, por una parte –como Kant y Schiller lo postularon—, señala la receptividad a la belleza para sustentar el desarrollo moral y la educación cívica pero, por la otra, indica que la belleza es una experiencia independiente de toda cuestión moral o social, que posee valor en sí misma, cual lo defendieron los artistas franceses de las corrientes decimonónicas esteticistas, sobre todo.¹⁷⁹

Por lo que respecta a los proyectos ateneístas, además operaron simultáneamente un legítimo deseo de cambio, una conciencia de clase aunque superficial, y un radio de acción delimitado aún por la idea positivista de la sociedad asemejada a un organismo donde cada una de las partes ejerce una función vital, pero inamovible. Alfonso Reyes expresó de la siguiente manera su conciencia de la separación de clases y sus repercusiones en el campo del intelecto: “los privilegiados de la sociedad cuentan con escuelas superiores y profesionales. Mas los no privilegiados, que forman el pueblo, como tienen que atender de preferencia al diario sustento, no van a la escuela.”¹⁸⁰

¹⁷⁹ Recomendamos ampliamente el libro de Bell-Villada (*op. cit.*) para una exposición sucinta y documentada del desarrollo de ambas posturas dentro de la historia de las ideas, en particular en sus capítulos 2 y 3.

¹⁸⁰ “Universidad Popular Mexicana y sus primeras labores”, Imprenta I. Escalante, S. A.; reimpresso en Caso, *et al.*, *Conferencias del Ateneo*, p. 371.

Sin embargo, esta claridad perceptiva no llevó al Ateneo a la consecución de un proyecto de alfabetización (que hubiese representado una solución en términos drásticos); a lo sumo, el Ateneo llegó a hacerse de un público de escuchas y lectores y a persistir en la diferenciación de su coto. A decir del testimonio del Ing. Alberto J. Pani, viceministro de Instrucción Pública durante el maderismo, la lectura de su folleto *La instrucción rudimentaria en la República* inspiró a los ateneístas a “promover entre los jóvenes intelectuales que formaban esa prestigiada agrupación *de carácter literario, una benéfica labor de extensión universitaria*”.¹⁸¹ Es decir, el documento movió al grupo a descender de su posición para llevar su conocimiento y gusto por las letras al que no sabe, pero sin creer en la igualdad. La siguiente cita resulta sintomática de esta divergencia:

El socio don Pedro González Blanco manifestó que [...] [las] conferencias debían [...] difundir la cultura en clases sociales más numerosas que aquellas a quienes habían interesado [...] las labores públicas del Ateneo [mientras que] el socio don Pedro Henríquez Ureña manifestó que [la] labor no tenía para qué confundirse con la de conferencias destinadas a públicos cultos, la cual podía continuar paralelamente a aquélla.¹⁸²

¹⁸¹ *Apuntes autobiográficos, exclusivamente para mis hijos*, México, Talleres de la Editorial Stylo, 1945, p. 113, cit. en Curiel, *La revuelta*, p. 336. Los subrayados son míos.

¹⁸² “Fundación de la Universidad Popular Mexicana e historia de sus trabajos hasta el día 31 de enero de 1913”, reimpresión en Caso, *et al.*, *Conferencias del Ateneo*, p. 381.

Otro detalle que evidencia la distancia en cuestión es que en Inglaterra, España y Francia habían surgido instituciones parecidas. Considero que esta influencia en el proyecto de la Universidad Popular Mexicana fue tal vez más decisiva que la lectura de *La instrucción rudimentaria en la República* porque el programa ateneísta se fundamentaba en “el deseo de sobrevivencia de una cultura que no [juzgaban] porfiriana sino occidental y universal (clásica en su origen) y a la que se [debían]”.¹⁸³ Inclusive, como defensa anticipada a posibles ataques que hubieran tachado el esfuerzo de “extranjerizante”, un editorial de *El Imparcial* resaltó el patriotismo de la labor.¹⁸⁴ Es decir, la empresa debía considerarse como un intento más por hacer de México un país civilizado.

En sentidos que Carlos Monsiváis detecta como resabios positivistas, a través de la Universidad Popular Mexicana y la Sociedad de Conferencias los ateneístas desearon fungir como guías intelectuales y medios de “la oposición congénita entre el espíritu (la civilización) y la barbarie”.¹⁸⁵ A su observación habrá que agregar la motivación de la idea del arte como elemento armonizador

¹⁸³ Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1398.

¹⁸⁴ “La primera Universidad Popular Mexicana”, viernes 29 de noviembre de 1912 (reimpresión en Caso *et al.*, *Conferencias del Ateneo*, pp. 373-374). El jefe de redacción del diario era Luis G. Urbina, poeta cercano a los ateneístas y al que Torri facturó el prólogo a *Crónicas* (México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1950, pp. VII-XX). En su biblioteca Torri conservó los *Retratos líricos*, *Hay libros* (México, El Libro Francés, ca. 1923), *Lámparas en agonía* (México, Librería de la vda de Ch. Bouret, 1914) y *Psiquis enferma* (México, El Libro Francés, 1922).

¹⁸⁵ “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1386.

de las facultades del ser humano y fundamento del buen gusto. Como lectores de Ruskin, a ellos llegaron los ecos del postulado kantiano de que la experiencia estética y la facultad de la imaginación complementan las capacidades cognitivas del ser humano; asimismo, llegaron las resonancias de algunos románticos alemanes en sus reflexiones sobre la influencia de la belleza en el desarrollo sociopolítico de los pueblos.

De manera más cercana, y bajo el mismo precepto de incluir el ámbito estético en la conducta personal y social, el *Ariel*, de José Enrique Rodó, marcó las directrices pedagógicas y estéticas de los ateneístas.¹⁸⁶ En el primer sentido, hubo un reconocimiento de la importancia de la educación popular como medio para “dar al talento todas las ventajas, poniendo, si cabe decirse, la inteligencia al alcance de todos”¹⁸⁷ así como de la belleza para complementar los valores de verdad y justicia, con lo que el intelecto, la ética y la estética se equilibrarían en una unidad armónica. En el segundo ámbito, la obra reafirmó la autonomía del hecho estético en contraposición con el utilitarismo, que sería finalmente vencido por la sabiduría y la belleza.

¹⁸⁶ Fue a instancias de Henríquez Ureña que se volvió a editar el libro en México en 1908, con el apoyo del general Bernardo Reyes, padre de Alfonso (véase Pedro Henríquez Ureña, *Memorias*, pp. 128-129). En la colección de libros de Torri se conservan tres títulos más de José Enrique Rodó y una edición del *Ariel; liberalismo y jacobinismo* (pról. de Rafael Altamira, 4a ed., Barcelona, Cervantes, 1930).

¹⁸⁷ Pedro Henríquez Ureña, “Ariel”, en *Obra crítica*, p. 26.

En competencia con el discurso de Rodó —donde el artista y el intelectual tienen un compromiso casi sagrado de conducir a la juventud con motivos nobles y elevados— entraron las nociones del artista como un ser que debía dissociarse del trato con desiguales. Considero que una fuente decisiva fue *Así habló Zaratustra*, obra donde el protagonista es incomprendido por las muchedumbres y ha de buscar la sabiduría en el aislamiento y finalmente podrá compartirla sólo con unos cuantos superhombres. A ella se añaden las lecturas de autores como Joris Karl Huysmans o Théophile Gautier. Por ejemplo, en *À rebours* no sólo se propone el aislamiento total de la sociedad como condición para el aprecio absoluto y constante de la belleza —sinónimo de artificio— por los sentidos y el intelecto, sino que Huysmans va más allá. Para el conde Des Esseintes, el protagonista, una obra artística pierde sus cualidades excepcionales en cuanto las mayorías la aprecian. Reflexiona Des Esseintes:

Si le plus bel air du monde devient vulgaire, insupportable, dès que le public le fredonne, dès que les orgues s'en emparent, l'oeuvre d'art qui ne demeure pas indifférente aux faux artistes, qui n'est point contestée par les sots, qui ne se contente pas de susciter l'enthousiasme de quelques-uns, devient, elle aussi, par cela même, pour les initiés, polluée, banale, presque repoussante.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Joris Karl Huysmans, *À rebours*, préface et commentaires de Daniel Mortier, Paris, Pocket, 1997 [1884], p. 143.

Por su parte, en su célebre prefacio a *Mademoiselle de Maupin*, Gautier ataca a los escritores que no pertenecen al selecto grupo de los elegidos por las musas, a los que el jardín de la poesía les es ajeno, a los periodistas y críticos que no comprenden que el arte no debe tener más utilidad que la belleza por sí misma. Con toda ironía, les dice: “Il est douloureux de voir un autre s’asseoir au banquet où l’on n’est pas invité, et coucher avec la femme qui n’a pas voulu de vous. Je plains de tout mon cœur le pauvre eunuque obligé d’assister aux ébats du grand-seigneur.”¹⁸⁹

En el medio de estas divergencias en el plano conceptual y de la evidente ignorancia y miseria en el material, el ateneísta José Vasconcelos optó por la participación política abierta en un primer momento, pero terminó sus días como director de biblioteca; Reyes se dedicó plenamente a la escritura y un tanto a la actividad diplomática y cultural; Henríquez Ureña y Torri fundamentalmente se refugiaron en la docencia. Mi percepción es que hallaron en otro postulado esteticista (no exento de vasos comunicantes con los planos conceptuales y materiales ya mencionados) una resolución a las contradicciones inherentes a su tiempo y circunstancias. Me refiero a una idea inscrita dentro de una concepción de sociedad ordenada que a la vez permita el desarrollo del

¹⁸⁹ Gautier, *La préface de Mademoiselle de Maupin*, p. 17, ll. 346-350.

individuo según sus talentos: “the State is to make what is useful. The individual is to make what is beautiful.”¹⁹⁰

En este concierto, el artista ha de dedicarse a la creación de la belleza, olvidándose de si su arte es accesible a las mayorías o no, separación que Henríquez Ureña defendió en distintos momentos por concebir la didáctica como un ámbito distinto a la belleza, cada una con sus propósitos y sus públicos propios. Carlos Monsiváis ha criticado que los ateneístas hayan sido indiferentes “ante una característica de la vida griega: la democracia”,¹⁹¹ pero olvida que la democracia era una práctica y un derecho exclusivo de los ciudadanos que excluía al resto de los sectores de la sociedad helena. Inmersos en sistemas sociales con papeles asignados a cada segmento y a cada individuo, no había lugar para transgresiones y señalamientos fuera del arte mismo. Wilde indicó de la siguiente manera la función y las posibilidades del hombre común con respecto al arte:

The honest man is to sit quietly, and know the delightful emotions of wonder, curiosity, and suspense. He is not to go to [a] play to loose a vulgar temper. He is to go to the play to realize an artistic temperament

¹⁹⁰ Wilde, “The soul of man under socialism” (1895), *The complete works of Oscar Wilde*, Nueva York, Harper & Row, 1989, p. 1088. Antes que Wilde, la independencia del artista y el Estado fue apuntada por los pensadores del círculo de Jena (Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The literary absolute: the theory of literature in German romanticism*, Albany, State University of New York Press, 1988, p. 69).

¹⁹¹ “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1398.

[...] to gain an artistic temperament. He is not the arbiter of the work of art. He is one who is admitted to contemplate the work of art, and if the work be fine, to forget in its contemplation all the egotism that mars him—egotism of his ignorance, or the egotism of his information.¹⁹²

A decir de sus actitudes y sus escritos, Torri fue sujetado por la serie de ideas que he señalado como características de las prácticas culturales ateneístas. En 1913, por ejemplo, en su defensa de los planteamientos estéticos de Wilde, indicó: “Nuestros filósofos y artistas —el puente, sin duda, hacia una etapa más avanzada de la especie— [...] execran todas las instituciones sociales fundamentales, como la propiedad, la familia y el Estado, y tienen por estorbosos y absurdos los conceptos de vicio y virtud” (DL 63). Tempranamente, Torri creyó en la independencia del artista con respecto a la moral o a la vida social y posiblemente aquí se halle la explicación a su distanciamiento de los proyectos de Extensión Universitaria y de la Universidad Popular, donde se limitó a participar una vez como conferencista y su intervención se diluye entre la de normalistas, psicólogos y científicos.¹⁹³

¹⁹² “The soul of man under socialism” (1895), *op. cit.*, p. 1097.

¹⁹³ La charla de Torri sobre “La leyenda del Tannhäuser” no ha sido rescatada por crítico alguno y fue presentada junto con las de otros cuarenta y ocho conferencistas (“Informe leído por el doctor Alfonso Pruneda, Rector de la Universidad Popular Mexicana, ante los profesores de la misma, con motivo del segundo aniversario de la iniciación de los trabajos de dicha Universidad”, reimpreso en Caso, *et al.*, *Conferencias del Ateneo*, pp. 403 y 413). En la misiva del 10 de agosto de 1914, Torri indica a Pedro Henríquez Ureña que dictó esa misma conferencia en la Asociación Cristiana con “éxito mediano. Tal vez menos que mediano” (E 216-217). Desconozco el paradero de la charla torriana.

Uno de los textos de “Otras lucubraciones” puede ser comprendido a partir de dos líneas que otorgaron más de un viso al carácter cerrado del Ateneo: la diferenciación del artista con respecto a las masas y la noción comtiana y positivista de la sociedad donde cada una de las partes cumple con un cometido. En este caso, la voz narradora invita a los muchos a proteger a aquel que no sólo recrea su sensibilidad y su mirada en las alturas sino que transforma su visión de la altitud en palabras. A los hombres comunes —y a sus instituciones— ha de corresponder lo útil; a los artistas, lo bello, parece repetir Torri en la siguiente composición:

En el camino de la vida casi todos van con los ojos clavados en tierra, temerosos de dar en un bache o tropezar con un pedrusco. Sólo uno que otro levanta la cabeza y ve el cielo, el paisaje, el punto en que el camino se pierde en el horizonte. Dice en alta voz lo que distinguen sus ojos maravillados. A cambio de esto, mirad por ellos el camino bajo sus pies, para que no tropiecen con las duras piedras y los hoyancos en que se ha roto más de una tibia delicada (LA 38).

Sin embargo, en Torri conviven las exigencias modernistas por constituir un público que no se dejara arrastrar por la moda sino que compartiese los parámetros estéticos y eruditos de “quienes profesan la absoluta seriedad del esfuerzo intelectual, despectiva hacia las imposiciones ambientales”.¹⁹⁴ Es en este plano que puede situarse su labor como maestro, de la

¹⁹⁴ Henríquez Ureña, *Obra crítica*, p. 172.

que han quedado testimonios provenientes de personajes importantes para la literatura del país.¹⁹⁵ Queda, además, el reporte de un entrevistador, quien indica: “Toda su vida [Torri] la ha dedicado a impartir sus conocimientos [...] para lo cual siente ya no una inclinación sino una necesidad. Modestamente nos dijo que él cree ser en esta actividad en lo que más puede servir a nuestra patria.”¹⁹⁶ Sirva esta cita, cuya posible ironía no descarto, para dar cuenta de la complejidad de un ateneísta que siguió al pie de la letra una preceptiva estética para su creación artística pero que no pudo sustraerse a otras ideologías en pugna propias de su momento.

El rigor intelectual ateneísta

La disciplina ateneísta presenta por lo menos tres aspectos motivados por la relectura crítica de los modernistas, de quienes procuraban diferenciarse¹⁹⁷ y renovar de esa manera su legado. El primero radica en que la adopción diferenciada de la herencia rebasaba al modernismo, de allí la mirada a todas las tradiciones literarias posibles, aspiración finalmente esteticista. A

¹⁹⁵ Entre ellos destacan Salvador Elizondo, Héctor Azar, Jaime Sabines, José Emilio Pacheco y Margit Frenk.

¹⁹⁶ Flavio Romero Velasco, “Julio Torri, maestro de generaciones”, *Nosotros. El Magazine de Latinoamérica*, núm. 118, 1946, p.14.

¹⁹⁷ Desde su perspectiva internacional, Le Corre indica que dos denominadores comunes del posmodernismo hispanoamericano fueron, precisamente, el distanciamiento crítico con respecto a la tradición y la conciencia de la imposibilidad de desprenderse de ella por rupturas (*op. cit.*, pp. 64 y 65, sobre todo).

propósito de esta nueva concepción abarcadora del arte, Alfonso Reyes expresaba: “Verso antiguo y pensamientos nuevos [...] haya de todo [...] lo antiguo y lo nuevo. Porque ¿no es verdad —oh Antonio Caso— que los hombres vuelven un día a los dogmas fundamentales, a los misterios inmóviles?”¹⁹⁸ En íntima relación con sus fines, estaba el segundo aspecto: la vía para acceder a esa tradición, que no podía ser otra sino el estudio a cabalidad de los autores. Martín Luis Guzmán abundó en esta marca general, expresada diversamente en lo individual:

La seriedad en el trabajo y en la obra [consistía en] la creencia de que las cosas deben saberse bien y desprenderse de primera mano, hasta donde sea posible; la convicción de que la actividad de pensar como la de expresar el pensamiento exigen una técnica previa, por lo común laboriosa, difícil de adquirir y dominar, absorbente, y sin la cual ningún producto de la inteligencia es duradero; el convencimiento de que ni la filosofía, ni el arte, ni las letras son mero pasatiempo o noble escapatoria contra los aspectos diarios de la vida, sino una profesión como cualquier otra, a la que es ley entregarse del todo, si hemos de trabajar en ella decentemente, o no entregarse en lo mínimo.¹⁹⁹

Un tercer viso que adquirieron las convicciones ateneístas sobre la seriedad en los estudios literarios fue el de no conformarse con traducciones de

¹⁹⁸ Carta de Reyes a González Martínez, 23 de abril de 1917, en Reyes, *El tiempo de los patriarcas*, p. 127.

¹⁹⁹ Martín Luis Guzmán, “Alfonso Reyes y las letras mexicanas”, *A orillas del Hudson*, en *Obras completas*, t. 1, México, FCE, 1995 [1ª ed. Andrés Bots e Hijo, 1920], p. 57, y como una de las respuestas a la entrevista de Carballo (*Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 59).

sus obras predilectas.²⁰⁰ Por ello, se dieron a la tarea de leer, comentar, volver a traducir y difundir, por ellos mismos, a otros escritores. Vasconcelos reconoce que fue Henríquez Ureña —según el primero, poco versado en la teoría científica y el pensamiento filosófico, pero que en preparación literaria los aventajaba— quien propició “la moda de Walter Pater [cuyo] libro dedicado al platonismo durante mucho tiempo [los] condujo a través de los *Diálogos*”.²⁰¹ A la influencia de Pedro Henríquez Ureña (iniciada alrededor de 1906) se debió la introducción no sólo de Pater, sino del universo literario en inglés.²⁰² El hecho maduró en el marco del declive de la hegemonía cultural francesa — francamente perceptible en 1915, según comentario de Torri—, en el que influyó grandemente la importación de lecturas en ese idioma.²⁰³ Del año 1915 proviene el siguiente testimonio de Antonio Castro Leal acerca del Ateneo:

Por el 1915 un grupo de nosotros se dio con fruición a las letras inglesas, que conocimos —lo he descubierto después— de un modo incompleto, pero con cierta intuición y amplitud de espíritu. Perdimos

²⁰⁰ En este sentido cabe destacar la labor de modernistas como José Martí, quien difundió a Walt Whitman en 1887; Balbino Dávalos, traductor de Gautier, como ya señalé; el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), quien tradujo *The Raven*; y el guatemalteco Domingo Estrada (c. 1858-1901), autor de una versión plena de eufonía de *The Bells*, según la opinión de Max Henríquez Ureña (*op. cit.*, p. 30).

²⁰¹ *Ulises criollo*, *op. cit.*, pp. 541-546. Véase la nota 177, *supra*.

²⁰² Véanse, por ejemplo, sus ensayos sobre Wilde, Shaw o Chesterton. Para un análisis de la labor de Henríquez Ureña con respecto a la literatura norteamericana, consúltese Alfredo Grieco y Bavio, “Estudios angloamericanos de un romanista”, en Henríquez Ureña, *Ensayos*, pp. 683-690.

²⁰³ “Cultura francesa en México”, LA 68-69.

mucho tiempo en conversar sobre ese tema y sospecho que nuestra erudición aburría a las personas que no estaban al tanto del movimiento literario inglés.²⁰⁴

También del año 1915 data la misiva que, para aprobación de su maestro, Torri dirige a Henríquez Ureña un 15 de septiembre:

He hallado la intimidad de Carlos Díaz Dufoo, con quien tal vez he formado *a coexistence in insociability*, como dice nuestro Stevenson. Estudiamos ahora ensayistas ingleses (De Quincey, Lamb, Pater). Pensamos adquirir un conocimiento completo de ellos. Carlos estudia griego, y yo, con Mariano, Xavier Icaza y otros, tomo clase de inglés. Para diciembre lo hablaré correctamente, y en enero [...] comenzamos todos con el alemán (E 226).

La impronta de la literatura en inglés quedó plasmada en las notas de varios ateneístas sobre escritores ingleses como Chesterton,²⁰⁵ en un buen número de traducciones difundidas por Cvltvra (o plagiadas para los Clásicos Verdes)²⁰⁶ pero, sobre todo, en los textos de Torri y Reyes. El conocimiento del nuevo idioma en el panorama cultural persistió por varios años más como marca

²⁰⁴ “Los autores que no leemos ya: Chesterton”, *México Moderno*, año 1, núm. 1, 1º ago. 1920, pp. 18-20; reproducido en *México Moderno 1920-1923*, vol. I, ed. facsimilar de la serie Revistas Literarias Mexicanas Modernas, México, FCE, 1979, pp. 18-20.

²⁰⁵ Uno los autores más citados por Reyes y a quien dedicó las reseñas “*Ortodoxia*, de Chesterton” y “*El hombre que fue jueves*” (libro que también tradujo), así como el estudio amplio “Chesterton y la historia inglesa” (*Grata compañía*, tomo XII de sus *Obras completas*). Asimismo, el londinense fue uno de los autores predilectos de Henríquez Ureña; a él dedicó el ensayo “Chesterton” (*La Nación*, Buenos Aires, 26 de julio de 1936; reimpresso en *Obra crítica*, pp. 115-119), donde da cuenta del profundo conocimiento de su obra. Un comentario sobre *The man who was Thursday* da pie a “Un monumento a Oscar Wilde” (DL 63-65), de Torri.

²⁰⁶ Torri admite festivamente el plagio de algunas traducciones en su carta a Alfonso Reyes del 9 de junio de 1922 (E 157).

distintiva del Ateneo, sinónimo de grupo de prosapia. De la conciencia del idioma como novedosa y elitista herramienta intelectual da fe un comentario de Vasconcelos a propósito de los conferenciantes norteamericanos invitados a la Universidad Popular: “Recuerdo un curso de Psicología del célebre Baldwin, al cual asistíamos sólo diez personas porque las explicaciones en inglés no eran comprendidas del alumnado. Nosotros iniciábamos en el Ateneo la rehabilitación del pensamiento de la raza.”²⁰⁷

Autodidactismo y Ateneo

Como parte del gran intento por hacerse de una nueva cultura e influidos por las ideas esteticistas de la contraposición del arte y la utilidad y de la incompatibilidad entre la imaginación y la racionalidad a ultranza, surgió en los ateneístas la percepción de que no existía una institución en México dedicada a los estudios literarios.²⁰⁸ En consecuencia, buscaron en la lectura filosófica y literaria en grupo una manera de complementar lo que consideraban deficiencias

²⁰⁷ *Ulises criollo, op. cit.*, p. 668. Carlos Monsiváis interpreta este esfuerzo particular de Vasconcelos como su manera de propiciar la “incorporación cultural de México al resto de Hispanoamérica” y habría que añadir al concierto mundial (“Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1392).

²⁰⁸ Así lo asevera Reyes en *Pasado inmediato (Alfonso Reyes digital*, vol. XII, p. 195) y explica que ésta era una de las razones por las que fuera ampliamente requerida la carrera de Leyes, la más cercana a las Letras. De hecho, él, Henríquez Ureña y Torri se formaron como abogados, profesión que prácticamente no ejercieron.

en su formación: apasionamiento por la cultura, el desconocimiento de la expresión imaginativa del ser humano en todas las épocas y la ausencia de la disciplina y seriedad en el pensamiento; no en balde Reyes invitó a sus compañeros a hallar nuevos modelos para llegar al conocimiento: “Gustemos de conocer, de estudiar, de entender. Basta de absorberlo todo por los tentáculos del misterio.”²⁰⁹ El autodidactismo se convirtió entonces en el medio para que adquiriesen el código común de la lectura a profundidad de las grandes obras humanísticas.

Al respecto, un par de memorias complementarias entre sí se muestran pertinentes: las de Alfonso Reyes y de Pedro Henríquez Ureña. El primero definía al grupo como “una generación de autodidactas [que] acaso trajo a nuestro mundo todas las incalculables virtudes de la inexperiencia”.²¹⁰ El criterio de Pedro Henríquez Ureña señalaba el método: “Sin el manejo frecuente de los grandes autores, no hay cultura literaria posible, ni doctrina estética seria.”²¹¹

Décadas más tarde, José Vasconcelos reconoce el acierto de la tendencia culta ateneísta: la lectura entre pares y su disciplina intelectual opuesta a la

²⁰⁹ “Un propósito” (1924), *Calendario, Alfonso Reyes digital*, vol. II, p. 333.

²¹⁰ Alfonso Reyes, “José de J. Núñez y Domínguez en la Academia” [discurso del año 1955], *Alfonso Reyes digital*, vol. VIII, p. 198).

²¹¹ “La enseñanza de la literatura”, originalmente en *Nosotros*, núm. 3, febrero 1913, p. 78; reimpresso en *Savia Moderna 1906*, ed. facsimilar citada, pp. 71-80.

improvisación. En 1946 describe la importancia vital que tuvo la lectura en la conformación y particularidades del Ateneo:

La tarea que [...] explica todo el efecto personal y social originado por el Ateneo consistió [...] en reunirnos para leer y comentar. Pero el secreto de las reuniones aquellas fue que tuvimos tino para elegir las lecturas [y restaurar,] por reacción instintiva, la práctica de acudir a las fuentes [...] Nosotros nos dedicamos a la sencillísima tarea de leer a Platón directamente en la traducción inglesa de Jewett [*sic*] o en la francesa de Victor Cousin. [Además,] no podían conformarnos los libros que no fuesen los clásicos [...] en el sentido de las obras maestras del ingenio humano, independientemente de la época en que vio su aparición [...] Añado más: conviene al principio leer a los clásicos en compañía [...] en colaboración de grupos afines.²¹²

No obstante, años después, y con la intención de crearse una imagen de sí mismos diferenciada de sus contemporáneos, Vasconcelos menciona con insistencia la obsesión a la que llegaron los ateneístas por la exactitud en el manejo de las fuentes y achaca tal falta al ascendiente de Henríquez Ureña: “Todos mis compañeros escribían a base de citas y entre comillas [...] se gastaban en comentarios y juicios de la obra ajena a lo Henríquez Ureña, que les hacía de maestro.”²¹³ Por el lado de Torri, del mismo modo hallo una indicación de la preocupación extrema por la referencia autorizada, pero que

²¹² “El secreto del Ateneo”, en *Todo*, núm. 672, 25 de julio 1946, p. 11; reimpresso en Caso, *et al.*, *Conferencias del Ateneo*, pp. 497-499.

²¹³ “Un Ateneo de la Juventud”, *op. cit.*, p. 508.

expresó por la vía epistolar y a modo de poema chusco. Unos versos de “Lamentación” dicen:

Somos muy eruditos.
Ha muerto la espontaneidad.
Académicos, académicos
[...]
Nuestra conciencia de nosotros mismos
Ya nunca nos abandonará.
De todo tenemos antecedentes literarios,
Y nuestra borrachera es una comedia ridícula,
Con nosotros mismos.
[...]
¡Consúltese, consúltese!
¡Consúltese por siempre jamás!²¹⁴

Con estas características de grupo en mente, ahondemos ahora el lugar de Torri dentro de él.

²¹⁴ Misiva a Reyes, sin fecha, situada en DL entre la carta del 13 de diciembre de 1916 y la del 16 de julio de 1917 (DL 202-203) y en *Epistolarios* después de la de abril de 1914 (E 65-67). La cita proviene de E 66. “Lamentación” merece un estudio en sí. Inclusive Alfonso Reyes alude a ella como la “última obra literaria” de Torri en una carta que intercambia con Pedro Henríquez Ureña (París, 3 de julio de 1914, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo (1906-1946)*, t. 1, pról. de Juan Jacobo de Lara, Santo Domingo, R.D., Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1981, p. 285).

Capítulo 3

Julio Torri y el Ateneo

A pesar de ser reconocido como una de las figuras brillantes que asimilaron el helenismo y el rigor intelectual del Ateneo,²¹⁵ las recordaciones de Torri no han sido consideradas como material documental para integrar la gran memoria del grupo²¹⁶ y, en franco contraste con las remembranzas de sus compañeros, las suyas deben ser buscadas en una breve entrevista de Emmanuel Carballo,²¹⁷

²¹⁵ Por citar uno de los muchos críticos que sostienen tal apreciación, véanse los comentarios de José Luis Martínez en *Correspondencia 1, 1907-1914*, particularmente las pp. 31-32.

²¹⁶ Por ejemplo, en las *Conferencias del Ateneo* (Caso, *et al.*) se ocupan alrededor de ciento ocho páginas para consignar las memorias de Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Lombardo Toledano, Reyes, Martín Luis Guzmán, Carlos González Peña, Alejandro Quijano y Fernández Mac Gregor. Las de Torri no se mencionan siquiera. Otro ejemplo se encuentra en el ensayo de Gabriella de Beer, donde se obvia a Torri como pupilo de Henríquez Ureña (“Pedro Henríquez Ureña en la vida intelectual mexicana”, *Ensayos*, pp. 806-812). Entre los críticos que recogen alguna aportación de las semblanzas torrianas están Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, compiladores de *La utopía de América* (Caracas, Venezuela, Ayacucho, 1978). José Luis Martínez también toma en cuenta en su introducción a las epístolas Reyes-Henríquez Ureña (*Correspondencia 1, 1907-1914*) los pocos recuerdos torrianos. En el artículo citado y en su libro *Quintanilla* recurre extensamente a los testimonios del saltillense, pero deplorablemente pasa por alto la importancia medular de la referencia en el sistema torriano. *Quintanilla* acusa falta de rigor al tomarse la libertad de suplir la frase original “Algunos seres escogidos —*the happy few*, que dijo Beyle—” (TL 158-162, en relación con Carlos Díaz Dufoo, hijo) por “Los esteticistas” («*Nosotros*», p. 28, en alusión a Acevedo), sin advertir al lector de su traslado de información al arquitecto y, más grave aún, pasando por alto la señal erudita a Stendahl, seudónimo por el que es mejor conocido Henri Beyle.

²¹⁷ “Julio Torri, erudito sensual...”, p. 2.

entre sus cartas²¹⁸ y en las semblanzas de algunos de sus amigos y contemporáneos. Torri no contribuyó a la memoria colectiva a la manera de Reyes o Vasconcelos, ni tampoco hizo explícita ideología política alguna. En estos sentidos, ahora su nombre paga las consecuencias: lo mismo se le tacha de huertista o de luchador social.²¹⁹ Torri sólo se comportó como un individuo y vio en el Ateneo no una camarilla sino un pretexto para la reunión de amigos o pares.

Dentro del Ateneo, Torri no procuró hacerse cargo de ningún puesto y, según tres comentarios de Pedro Henríquez Ureña, no era asiduo concurrente a las reuniones de trabajo ni a las sociales:

²¹⁸ Tal sucede con la carta a Alfonso Reyes donde le cuenta que “el Ateneo celebró hace días sesión con muy escasa concurrencia. De la Rosa nos asoló con monismo colombiano. Federico Mariscal estuvo muy inteligente disertando sobre Preparatoria, travesuras y demás cosas gratas a Caso (México, 24 de diciembre de 1913, E 52).

²¹⁹ El origen de la creencia en Julio Torri como defensor obrero proviene de una curiosa nota biográfica que así lo da a entender: “Con Vicente Lombardo Toledano, Xavier Guerrero y José Clemente Orozco, [Torri] fundó en 1921 el Grupo Solidario del Movimiento Obrero” (DE: <http://www.iea.gob.mx/html/efemerides/biogra/jtorri.html>) y del curioso artículo de Paco Zavala, “Se rinde homenaje a Julio Torri” (*La Prensa de San Diego*, 11 de enero 2002, DE <http://www.laprensa-sandiego.org/archieve/january11-02/JULIO.HTM>). En efecto, Torri está entre los firmantes de dos documentos de corte marxista en los que se defiende la libertad de expresión artística entre otras cuestiones. El primero es una “Declaración social, política y estética”, a decir de Raquel Tibol redactada por Siqueiros y que ella cita en *Siqueiros, introductor de realidades* (México, UNAM, 1961, p. 230). Asimismo le dedican comentarios Claude Fell (*José Vasconcelos: los años del águila*, UNAM, 1989, pp. 419-420) y Wolfson (tesis de maestría citada, p. 79). El segundo documento es una “Protesta”, aparecida en *El Universal Ilustrado* el 28 de junio 1923 (pp. 20-21). Carlos Monsiváis dice que con el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores” “el optimismo mesiánico populista nacionalista llega a su esplendor” (“Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1423), pero hace caso omiso a la presencia del nombre de Torri que, a la luz de otros detalles de vida, pudo no haber estado convencido del contenido completo del Manifiesto.

1

“Acabo de regresar de la primera conferencia de la serie Biblos [...] no brillaba el Ateneo por su presencia [...] No sé porqué no estuvo Julio Torri.”²²⁰

2

“Vuelvo de la segunda conferencia de la serie Gamoneda [...] No estuvieron ni Acevedo ni Torri.”²²¹

3

“Al banquete [...] se apuntaron unas cuarenta personas [...] Acevedo y Julio (no asistieron).”²²²

Aún más, sus semblanzas se acercan más a las ahora llamadas “historias de vida” —lejanas de las figuras míticas del héroe, del caudillo o del mártir— y son poco aprovechables si se pretenden construcciones historiográficas de carácter sinecdótico, de “grupos” o de “generaciones”, donde se subsume el actuar y el decir personales en aras de la conformación de un gran relato. El mayor prestigio que tradicionalmente ha tenido este último frente al individualismo se debe a que su auditorio es la colectividad y su fin el de afianzar lazos entre grupos. A decir por el tipo de memorias que elaboró, Torri no tuvo la intención de figurar como líder del círculo de sus contemporáneos (Reyes, Henríquez Ureña, Vasconcelos, Martín Luis Guzmán o Estrada) que

²²⁰ Carta de Henríquez Ureña a Reyes, 22 de noviembre de 1913, en *Epistolario íntimo (1906-1946)*, t. 1, pp. 183-184.

²²¹ *Ibid.*, 29 de noviembre, Noche, 12 y media, p. 189.

²²² *Ibid.*, La Habana, 13 de abril de 1914, p. 218. Henríquez Ureña se refiere al ofrecimiento en su honor en vista de su salida de México; Nemesio García Naranjo fue el organizador.

buscaron insertar su imagen en las esferas públicas mediante la creación de un *ēthos* de autoridad real o imaginaria dentro del Ateneo o de la cultura nacional. La actitud de Torri le ha valido el desdén de los historiadores del periodo, inclusive hacia los logros que tienen que ver con la imagen del Ateneo como una agrupación de intelectuales.²²³

Perspicazmente, Curiel parea los criterios de José Luis Martínez y de Carlos Monsiváis que confluyen y divergen en la ubicación del individuo en la construcción de la historia colectiva. Para Martínez —afirma Curiel—, el Ateneo constituye un conjunto sólido de personajes y obras brillantes, momento fundacional para la cultura mexicana, en tanto que para Monsiváis es la reunión de talentos excepcionales a cuyo rededor se ha forjado una leyenda.²²⁴ Independientemente del contenido legendario de toda historia, el señalamiento de Curiel resulta importante para atisbar una posible explicación a la conducta de Torri en relación con el Ateneo que, sostengo, tiene que ver con su percepción del grupo como una reunión de pares y amigos. El alejamiento

²²³ Para un ejemplo concreto, volvamos la mirada a Curiel, que equivoca el tema de tesis con la que Torri obtuvo el título de abogado al indicar que versó “sobre la herencia” (*La revuelta*, p. 323). Acertadamente, Espejo había señalado que se trató de “Breves consideraciones sobre el juicio verbal”, defendida en la Escuela Nacional de Jurisprudencia el 25 de octubre de 1913 (*op. cit.*, p. 119). Sobre las cualidades estilísticas del documento, que por cierto prefiguran algunas de las particularidades de la escritura creativa de Torri, véase Elena Madrigal, “Notas introductorias y transcripción de «Breves consideraciones sobre el juicio verbal», ensayo inédito de Julio Torri”, *Tema y Variaciones de Literatura 24, El ensayo literario mexicano del siglo XX*, México, UAM-A, 2005, pp. 231-244.

²²⁴ *La revuelta*, p. 49.

discreto del grupo como institución y su inscripción en él por la estimación de algunos individuos pueden estar relacionados con la idea de la singularidad del artista, un motivo esteticista. La ausencia de sistematización de los posibles logros del Ateneo como gremio en las memorias de Torri se compensa con su énfasis en el elemento individual, distintivo y diferenciador de los compañeros que influyeron en su vida intelectual y afectiva. Así tenemos que los resumidos homenajes a Carlos Díaz Dufoo, hijo, a Alfonso Reyes, a Pedro Henríquez Ureña y a Mariano Silva y Aceves dibujan la imagen de un Ateneo a guisa de reunión platónica entre contertulios.²²⁵

Desde la perspectiva del individuo, en su ensayo “Notas sobre Alfonso Reyes”, Julio Torri desarrolla el pasaje “Los amigos de Alfonso” (TL 167-168), sin ahondar sobre el Ateneo. La misma valía de la confraternidad por sobre la “institucionalización” del grupo es perceptible en sus “Recuerdos de Pedro Henríquez Ureña”, donde rememora las veladas ateneístas:

Henríquez Ureña era la sociabilidad misma. Nadie gozaba como él de los problemáticos placeres que procuran las reuniones y tertulias. Allá por 1910 solíamos pasar juntos algunas impagables horas los que cultivábamos las letras y el estudio: dos o tres veces por semana con Caso; algún domingo por la tarde en casa de Isidro Fabela; una que otra mañana en la de Luis G. Urbina, que mientras se vestía iba

²²⁵ Esta idea es el hilo conductor de los estudios de Quintanilla sobre el Ateneo; de allí el “Nosotros” inicial del título de su libro, pronombre sobre el que anoto otras reflexiones párrafos adelante.

pausadamente afirmando conceptos profundos. A ninguno de estos *symposia* fue ajena la contagiosa cordialidad de Henríquez Ureña, como no lo fue tampoco a la fundación del Ateneo de la Juventud. Las sesiones de éste eran semanarias, los miércoles, en un salón de la Facultad de Jurisprudencia que nos proporcionaba el excelente don Pablo Macedo. Cenábamos después en alguna fonda a la moda, *Bach* o *El León de Oro*. Hablaban de todo, con sabiduría y finura espiritual [...] Entre tan competentes hombres de letras y nobles ingenios, Pedro intervenía en la conversación para mantenerla en su tensión y brillo, para llevarla a temas interesantes, para evitar que se despeñara por el derrumbadero de lo meramente anecdótico y trivial (TL 171-172).

La apreciación desigual y enfáticamente individual que Torri tenía de los miembros del Ateneo está también presente en la memoria “literaturizada” de sus misivas, cargadas de ironía y de sobreentendidos homólogos a los de su obra de creación. Tal es el caso de una carta a Reyes, construida a base de recursos como la noción helénica del destino, la sombra del suicidio del escritor romántico y modernista, el uso de la exclamación para lograr efectos patéticos e inserción de sentencias, entre otros. Reza el pasaje de la misiva del 9 de enero de 1919:

Rafael Cabrera sale de segundo secretario para nuestra Legación en Roma. Pani, nuestro co-ateneísta, es Ministro en Francia. Mariano y yo pudimos haber sido sus secretarios. Los dioses no lo quisieron. Acaso porque nuestra representación a Europa es superior a Europa misma. El pobre de Rafael es muy leal, muy valiente, muy mil ochocientos treinta. Acaso también demasiado viejo. A veces le habla a uno de que va a suicidarse. ¡Ay de uno si se sonriera o apuntara cualquier irónica duda! Se suicidaría de seguro. ¡Pobre hombre! ¡Pobres de todos nosotros también! Rafael, desgraciadamente, no ha sacado del todo la antorcha. Tú lo comprendes todo ya, mi Alfonso, «mon semblable, mon frère».

Cabrera y Genaro Estrada son entre nosotros interpolaciones de otras generaciones; ambos espiritualmente de más de cuarenta funestos años. En el fondo, tal vez no sea sino falta de letras. Nuestras frases en tercia imagen, nuestros mensajes casi en una sílaba, nuestras orejas tendidas hacia las yerbas que crecen, les son extrañas (E 126).

La distinción entre los individuos que pertenecen al “nosotros”,²²⁶ y los que no, estriba en el conocimiento profundo de la literatura, dominio sin el que los códigos comunes dejan de ser percibidos siquiera. Torri cifra la idea en una cita inequívoca y en otra más rastreable en dos autores fundamentales para él y su amigo. En primer lugar, el brevísimo «mon semblable, mon frère», proveniente del último verso de la presentación poética “Au lecteur” de *Les fleurs du mal*, no sólo indica la posible opinión que Torri tendría de su relación con su destinatario, sino que remite a la actitud provocadora y directa con la que el yo poético baudelairiano hace copartícipe y corresponsable a su lector del universo simbólico que el uno crea, pero el otro desea. En segundo lugar, están las bellas y complejas imágenes aunadas al pronombre de la pertenencia: “Nuestras frases en tercia imagen, nuestros mensajes casi en una sílaba, nuestras orejas tendidas hacia las yerbas que crecen, les son extrañas.” En la recreación torriana encuentro dos alusiones posibles: una, a Baudelaire, de nueva cuenta (“et tant d’autres malades qui écrivent, *l’oreille inclinée au vent*, des fantaisies

²²⁶ De este modo, en distintos lugares de su obra, Alfonso Reyes se refiere a ese grupo cercano de pares con el que compartió sus años de formación. Véase particularmente su *Pasado inmediato* (*Alfonso Reyes digital*, vol. XII, pp. 173-278).

giratoires aussi flatueuses que l'élément qui les leur dicte"),²²⁷ quien, aún más críptica —y más significativamente— en su texto discurre sobre el amor por lo bello y sobre los escritores “enfermos”, es decir, sobre los incomprendidos por una sociedad “saludable”. La otra fuente posible es *Así habló Zaratustra*, que además reforzaría la idea del escritor como un ser con capacidades y sensibilidad únicas. Textualmente, el personaje nietzscheano indica: “Y todos los poetas creen esto: que quien, tendido en la hierba o en repechos solitarios, aguza los oídos, ése llega a saber algo de las cosas que se encuentran entre el cielo y la tierra.”²²⁸

Dentro del corpus de la memoria ateneísta, los recuerdos torrianos ocuparían, de ser atendidos, un lugar a partir de apreciaciones como la de Monsiváis, en la que el artista en tanto individuo, único y original, intenta la sociabilidad entre iguales, para replegarse de los que no son de su estirpe estética. De manera consecuente, los documentos que se conservan de Torri tienden al reforzamiento de sus lazos personales; es decir, estamos frente a la figuración de un “yo” en busca de la inscripción en un círculo limitado y no en función de proyecciones públicas mayores, como pueden ser las de la cultura nacional. El estudio del Torri escritor, por ende, se beneficia grandemente de

²²⁷ “Edgar Poe: sa vie et ses œuvres”, p. 14.

²²⁸ *Op. cit.*, p. 189.

sus epístolas, que develan a ese “yo” Torri en función de los “yoes” Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña y apuntan hacia las coordenadas (colectivas) orientadoras de la construcción del sujeto escritural histórico a la vez que metafórico.

Tres *ēthos*: Julio Torri, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña

En 1940, con motivo de la aparición de *De fusilamientos*, Octavio G. Barreda señaló que una misma voluntad estilística subyacía a la obra de Julio Torri²²⁹ y desde entonces otros críticos más han arribado a una conclusión similar.²³⁰ Por ejemplo, en 2004 Serge I. Zaitzeff señaló la persistencia de una “estética de la brevedad”²³¹ en la obra torriana. En este aspecto, saltan a la vista dos procedimientos principales que dan unicidad a su obra: un perfeccionismo como constante²³² y un orden invariable de sus textos, desde la primera

²²⁹ Citado por Zaitzeff en su introducción a *Julio Torri y la crítica*, p. 15.

²³⁰ Zaitzeff lo hace notar en su recopilación de reseñas críticas en torno a *De fusilamientos (Julio Torri y la crítica)*, p. 16). Recientemente, Wolfson retoma dichos juicios (tesis de maestría citada, p. 16).

²³¹ *Brevedades de Julio Torri*, México, Gobierno del Estado de Coahuila, 2004, pp. XIV y XI. Complementariamente, Luis Miguel Aguilar ha hallado inclusive una constante referida a los prototipos individuales: “ingenios estériles, oradores, artistas hechizos, míseros barreteros, profesores insignificantes, poetas con o sin genio”, observación que reitera la idea general de una estética única en Torri (art. cit., p. IV).

²³² La legendaria perfección de la escritura de Torri será tratada en el próximo capítulo. Adelanto que, formalmente, los textos finalmente recopilados en *Tres libros* presentan erratas insignificantes y difícilmente podrían superarse, mas no así algunos de los

publicación hasta las dos recopilaciones que él supervisó. Abundando un poco más, hallamos que la génesis de los principios que guiaron sus textos trascendentes data del periodo comprendido “entre 1912 y 1917”.²³³ Como lo ha indicado Espejo, al margen de la fecha en que Torri se hubiera decidido a dar a conocer públicamente sus textos, “la parte esencial [del trabajo provenía] de los años diez, cuando todavía se mantenía cerca del Ateneo”.²³⁴ Es decir, el ímpetu de su formación fue tal que redundó en un proyecto estético íntegro, de convicciones vitalicias, que inclusive deja su huella en su comportamiento como “hombre de letras”. De aquí la importancia de rastrear en esta etapa la matriz de su escritura y de la configuración de una personalidad literaria valorada de manera similar a lo largo del tiempo. Pongamos por caso dos apreciaciones temporalmente distantes pero coincidentes en sustancia. La primera es de Xavier Icaza, quien comentó en 1931: “Julio es el mismo de siempre. Su misma aguda inteligencia, su misma travesura, idéntica pasión por leer y juntar libros [...] escribe y lee, y lee todos los libros en las mejores ediciones modernas que

inéditos (en *El ladrón de ataúdes*), cuyas imperfecciones se translucen. En el transcurso del análisis comentaré algunos de estos escritos.

²³³ Así lo señaló Torri con respecto a la primera edición de *Ensayos y poemas* (Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 144).

²³⁴ *Op. cit.*, p. 14. Carballo reafirma la idea en *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 149. Quintanilla arriba a una apreciación similar pero con respecto a los ateneístas que atiende mayormente en su libro («*Nosotros*», p. 279).

le mandan, robándolo, los librereros de Francia.”²³⁵ La segunda observación es de Carballo, que señaló, casi sesenta años después, la fidelidad de Torri a sí mismo en estos términos:

[La] bibliografía de Torri como narrador se reduce a dos títulos: si cuando publicó *Ensayos y poemas* (1917) era un escritor maduro, dueño de un estilo, de una manera de mirar (o sea, de una manera de estructurar sus textos) y de una manera de vivir, en *De fusilamientos* (1940) apenas se permitió corregir vida y obra. Uno y otro libro son, desde los puntos de vista de la experiencia vital y los problemas de la creación artística, el mismo libro.²³⁶

Una vía para inferir los lazos que atan la obra y la vida de Torri con su frecuentación del Ateneo consiste en detenerse a reconstruir, en la medida de lo posible, las relaciones de Torri con los ateneístas que él consideró sus más allegados. Vienen de nuevo al tema, por afinidad, los nombres de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. La relación entre los tres primeros jóvenes ya ha sido tratada por José Luis Martínez en su lúcida introducción a las epístolas Reyes-Henríquez Ureña, aunque su objetivo sea el análisis de la pareja central. En su ensayo, Martínez no cesa de insistir en que la relación se sustentó en el gusto compartido por el conocimiento, en el estudio disciplinado y, sin

²³⁵ Carta de Icaza a Reyes, México, 26 de enero de 1931, en *Xavier Icaza y sus contemporáneos. Epistolarios*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1995, pp. 41-42.

²³⁶ *Cuento mexicano del siglo XX/1*, p. 26.

temor a equívocos, en el cultivo de un espíritu abarcador a la vez que profundamente individual.

Sin embargo, una revisión de estos vínculos no es tarea fácil. Primeramente, es menester tener en mente los sentimientos de solidaridad, admiración y hasta celos comunes a todo contacto humano que entraron en juego en la conformación de cada rasgo distintivo. Además, los documentos disponibles para esta reconstrucción son escasos. Reyes y Henríquez Ureña se limitaron a comentar parcamente en sus textos críticos la obra de Torri y dedicaron renglones mínimos al amigo en las cartas que intercambiaron entre sí. Por tanto, el epistolario de Torri constituye la única fuente documental relativamente completa que permite recomponer las interrelaciones entre los tres ateneístas. Colateralmente, entonces, dichas misivas adquieren un valor adicional al de la circulación privada original puesto que dan pistas sobre los comportamientos distintivos de los corresponsales en un segmento temporal. Las esporádicas frases insertas en la correspondencia entre Reyes y Henríquez Ureña o en la de otros ateneístas contribuyen al trabajo de inferencia a partir de las comunicaciones torrianas.

De manera general, el epistolario de Torri constituye una guía de lecturas, un compendio de apuntes críticos y la confirmación de un estilo trabajado y elegante a la vez que sustentado en la alusión literaria,

características congruentes con la idea esteticista de que el arte debe aspirar a la perfección expresiva y sólo debe alimentarse del arte. El epistolario también puede ser tomado como punto de referencia de la construcción de personajes autoriales y no sólo de personas.²³⁷ En algunos momentos los incidentes biográficos, como la muerte del padre, son apenas mencionados, al menos por parte de Torri. En otros, Torri cuenta sucesos personales pero de acuerdo con cánones literarios, convirtiéndose a sí mismo en narrador, crítico y personaje de la novela de su vida.²³⁸ Por lo que respecta a Henríquez Ureña, el dominicano rehúye los comentarios de vida y a cambio da prioridad a su magisterio, con consejos literarios y comentarios sobre autores y lecturas. Si bien es cierto que Reyes tiene por confidente de vida a Torri, también lo es que las cartas que le dirige son pletóricas de erudición, van acompañadas de composiciones artísticas (o textos que posteriormente transformaría en tales) y, al igual que en el caso de Henríquez Ureña, constituyen oportunidades para la crítica sobre sus lecturas.

²³⁷ Aunque poco consultado por los críticos, el *Epistolario* ha sustentado primordialmente reconstrucciones de personajes; véase, por ejemplo la reseña de Christopher Domínguez Michael, “Epistolarios, de Julio Torri” (*Vuelta*, núm. 231, febrero 1996, p. 43).

²³⁸ Uno de los tantos ejemplos hallados en su epistolario es aquel donde narra el obsequio de “un paraguas con puño de oro” a uno de sus jefes en un Departamento de Gobernación. Simultáneamente, Torri se mira a sí mismo como parte de la escenificación, critica a los oradores y a la novela de costumbres, denuesta las lágrimas de una oficinista y, cual pícaro, se sabe sujeto a los cómicos avatares del destino (carta de Torri a Reyes, 9 de enero de 1917, E 126-127). Zaitzeff, en su justa apreciación de las misivas de Torri, abunda un tanto en este aspecto del epistolario (“Epistolario de Julio Torri”, *Biblioteca de México*, núm. 94, julio-agosto 2006, pp. 2-7).

En las tres instancias, la mediación para la adquisición de libros es impactante; y posiblemente el más beneficiado fue Torri quien, dadas las circunstancias posrevolucionarias en que vivía, de otra manera se hubiese visto privado de valiosas lecturas, en tanto que Reyes, por estar en Europa, y Henríquez Ureña, en Estados Unidos, tenían más oportunidades para conseguirlas.

Hacia los inicios de la afinidad tripartita, conviene además destacar dos elementos axiales, centrados en una competencia por la posesión del conocimiento literario y de la maestría en la escritura: la jerarquía y la conciencia de superioridad. A la larga, en el caso de Reyes más que en el de Henríquez Ureña, estos dos elementos se convertirían en puntales del proyecto personal mayor de ocupar un sitio privilegiado dentro de una esfera cultural legitimada por la tradición. En ese proceso de competencia Torri se limitó a buscar motivos para explorar y definir unos paradigmas de escritura que no habría de modificar. Pero no hay que dejarse engañar: al no estar su opción al margen del entretejido de poder y prestigio que motivó a Reyes y a Henríquez Ureña, conviene acechar cuidadosamente ambas nociones.

Jerarquía y conciencia de superioridad

José Luis Martínez ha señalado un desnivel de autoridad entre Henríquez Ureña y Reyes causado por la admiración, el respeto y la distancia

que los “conocimientos y experiencias superiores”²³⁹ del primero causaban en el segundo. Efecto análogo provocaban Henríquez Ureña y Reyes en Torri, aunque cada uno de ellos reaccionaba de distinta manera. Para el dominicano, su función directriz estaba clara y rara vez abandonó su papel magisterial,²⁴⁰ independientemente de la carga de afecto que llevara su misiva. Distintamente, Reyes, de la misma edad de Torri, parecía no estar al tanto de la autoridad que le confería su amigo y se dirigía a él más como un par que como un preceptor, a decir del tono íntimo y los juegos eruditos y verbales que compartía con él.

Hacia Henríquez Ureña, inicialmente Torri delinea un *ēthos* de pupilo: mínimas alusiones a su vida y predominio de reportes, tareas y planes. Paulatinamente, se equilibra el intercambio de libros y opiniones, de títulos a leer, así como de encargos mutuos que culminan con la separación de la tutoría, evidenciada sobre todo en la serie de recomendaciones alrededor de *Ensayos y poemas*²⁴¹ que Torri desatiende (“la saltillense gana”, a decir de Curiel).²⁴² Sin

²³⁹ Introducción a *Correspondencia 1, 1907-1914*, p. 23. En realidad Henríquez Ureña fue el gran maestro de los ateneístas, por lo que no era gratuito el sobrenombre de “Sócrates” (para sus demás sobrenombres, véase Curiel, *Ateneo de la Juventud A-Z*, p. 86; para una constante referencia a su papel como mentor ante Reyes, con las sabidas reservas, véase Quintanilla, «*Nosotros*», en particular las pp. 148-149, 154, 234 y 272).

²⁴⁰ Probablemente la conciencia inversa, la de reconocerse en el lugar del pupilo, explique que Reyes haya sostenido asiduamente sus intercambios con Henríquez Ureña, en tanto que “escribía a Torri ocasionalmente cuando tenía el humor propicio” (José Luis Martínez, introducción a *Correspondencia 1, 1907-1914*, p. 23).

²⁴¹ Con imperativos, Henríquez Ureña instruye a Torri: “Me parece que debes INMEDIATAMENTE publicar tu libro, el cual será el más original de cuantos hayan aparecido en México en muchos años. Conviene que no publiques lo muy antiguo, pero que

embargo, la influencia de Henríquez Ureña resultó decisiva para la temprana consolidación de un gusto estético en Torri y una consecuente capacidad para seleccionar las lecturas para el resto de su vida. Hacia Reyes, el tutelaje se va transformando en una afectuosa y larga conversación entre pares intelectuales que desafortunadamente se resquebraja por malentendidos hacia la madurez de sus vidas.

La conciencia de superioridad de los jóvenes Torri, Henríquez Ureña y Reyes se evidencia a contraluz de la personalidad bohemia de algunos de sus predecesores modernistas, del decaimiento del Ateneo propiciado por la salida de Reyes y de Henríquez Ureña del país, y del “vulgo literario”. En la primera contraposición operó el fenómeno común del deseo de diferenciación entre generaciones y los tres ateneístas optaron por el modelo del artista concienzudo y disciplinado antes que por el del creador que halla en el exceso sus motivaciones²⁴³ o que por el artista improvisado y falto de familiaridad con las grandes tradiciones literarias. En una misiva de Reyes hallamos una

tampoco excluyas lo que tiene varios años, sólo porque los tiene, si tiene además valor. Ordena los artículos para darle al libro una apariencia de unidad, y verás que el efecto es magnífico” (carta del 29 de julio de 1916, E 240).

²⁴² *La revuelta*, p. 101. El distanciamiento incluso pudo haberse debido a que, años después, en el plano personal, el dominicano se allegó a los del grupo de *Vida Mexicana* (Cosío Villegas, Salomón de la Selva, etc.) en tanto que Torri trabajó para los vasconcelistas de *El Maestro* y *La Falange*.

²⁴³ Véanse los casos de Jesús Luján y Julio Ruelas, personajes cercanos a los ateneístas que nos ocupan en Sesto, *op. cit.* Quintanilla ofrece una apreciación similar a la mía en la p. 131 de su obra ya citada.

descripción metafórica de cómo se percibían a sí mismos en contraposición al colectivo precedente:

Los minúsculos-de-la-sombra se encuentran a medianoche, tocan tristemente el cuerno y se reconocen [...] A medio día, los grandes-en-la-obra cantan, dan con los martillos y se fatigan llenos de risa [...] así ganan su pan y sus versos. Los minúsculos-en-la-sombra están leyendo juntos y sin decirlo a nadie los libros admirables, porque quieren ponerse de acuerdo con los ratones para roer el sol. Esto es lo que se llama el Nuevo Canto de Zaratustra, tu amigo siempre o nunca.²⁴⁴

En ella, Reyes obvia los nombres de “los grandes” y alude veladamente a las reuniones que sostenían en la biblioteca de Antonio Caso —que a veces llegaban a prolongarse durante la noche— y al afán de que fuese la lectura el pilar del grupo.²⁴⁵ En el pasaje citado, Reyes entona un canto al nuevo despertar cultural actualizando imágenes y los conceptos medulares de *Así habló Zaratustra*. Para referirse a la extrañeza que expresaba las cualidades de su grupo, recurre a la imagen de la noche, que en el libro de Nietzsche —el filósofo que sin lugar a dudas influyó mayormente en el grupo ateneísta— refuerza la idea de peculiaridad. Dice Zaratustra: “[A los hombres] nuestros pasos les suenan demasiado solitarios por sus callejas. Y cuando por las noches, estando en sus camas, oyen caminar a un hombre mucho antes de que el sol

²⁴⁴ Carta de Reyes a Torri, 18 de abril de 1911, E 34.

²⁴⁵ Para una reconstrucción un tanto novelada de este aspecto del Ateneo, véanse el artículo de Quintanilla y su libro, en particular la p. 231.

salga, se preguntan: ¿a dónde irá el ladrón?”²⁴⁶ Por deducción, entonces, en Reyes y sus amigos se ha de ver a los llamados a ser los superhombres, los creadores, los escaladores de montañas y los que rompen las tablas de valores. Al círculo de estos artistas le es dable el aislamiento del vulgo para que cada uno vaya en pos de su originalidad por encima de lo conocido y gastado. Desde la montaña, el emblema más recurrente en la obra de Nietzsche, no han de hablar “sino a compañeros de viaje” porque “Zaratustra no debe convertirse en pastor y perro de un rebaño”.²⁴⁷

Tiempo después, Reyes deslinda tajantemente a los propios de los extraños al grupo selecto en “Nosotros”. La idea que Reyes había expresado por carta a su amigo persiste en este ensayo y la señal erudita se hace menos notoria aún en el cierre, donde Reyes retoma la antítesis entre oscuridad y luminosidad y ciertos elementos naturales del universo de Zaratustra.²⁴⁸ En este caso, el párrafo se acerca a la musicalidad de “La canción de la noche” y conceptualmente a la de “La ofrenda de la miel”, obsequio a los elegidos del sabio Zaratustra. Dice Reyes:

esos precoces eruditos [...] esos poetas niños [...] han aprendido ya y han comenzado a [cumplir], las dos superiores leyes del oficio: conocer

²⁴⁶ *Op. cit.*, p. 33.

²⁴⁷ *Ibid.*, Prólogo, p. 44.

²⁴⁸ *Ibid.*, particularmente las pp. 161, 322 y 363.

todos los libros, probar todas las emociones. Hoy los días son negros. No importa: a su tiempo lucirá el sol, y al amanecer del día siguiente hallaréis que los panales estaban rebosantes de miel, porque las abejas habían trabajado toda la noche.²⁴⁹

Con un poco más de distancia temporal y espacial de por medio, Henríquez Ureña criticó ciertos procedimientos del Ateneo y conminó a Torri a no perder de vista la noción de la excepcionalidad en ocasión del proyecto de la revista *La Nave* (mayo de 1916), en el que Torri participó entusiastamente. Henríquez Ureña lo advirtió así: “Que el grupo se mantenga lo más puro posible. El error del Ateneo fue admitir, a medias, todas clases de gente. Si hubiéramos sido diez para comenzar y hubiéramos crecido por selección rigurosa, otros habrían sido los resultados.”²⁵⁰

La conciencia de la superioridad nunca fue extraña a Torri, y para muestra está el pasaje que funge como epígrafe del apartado sobre el Ateneo. Hallamos otras instancias en que explicitó su criterio en la respuesta a las

²⁴⁹ “Nosotros”, p. 625.

²⁵⁰ Carta de Henríquez Ureña a Torri, Nueva York, 10 junio de 1916, E 237. Las impresiones sobre el Ateneo fueron diversas a la expresada por Henríquez Ureña desde el interior del grupo. Alfonso García Morales da un par de ejemplos de las percepciones que desde el exterior se manifestaron: “En el Álbum 1º de la Capilla Alfonsina he encontrado [...] el recorte de un artículo titulado «Conferencias», publicado al parecer en *Frivolidades* el 21 de agosto de 1910, donde se tacha al Ateneo de la Juventud de agrupación de «pseudosabios pretenciosos», «pedante y sentenciosa», «núcleo de genios». Y otro del mismo cariz y publicado por la misma revista siete días después, titulado «La inmortalidad en solfa. El Ateneo infantil o no me haga usted reír. Diálogo callejero». En el titulado «Pedantismo literario» (*La Justicia*, 1 de agosto de 1911, p. 2) se habla del Ateneo de la Juventud como «una agrupación simpática, pero desgraciadamente orientada en el sentido del pedantismo literario y del elogio mutuo incondicional e hiperbólico» (*op. cit.*, p. 84, n. 30).

reacciones de sus amigos a los textos de *Ensayos y poemas*. Antes de que circulara el libro, Henríquez Ureña llegó a comentar su próxima aparición y Torri diplomáticamente le hace saber de la siguiente manera, por carta del 22 de octubre de 1914, que el tomito aún no está listo: “Gracias por haberme anticipadamente citado en tu artículo. Aún no hay bastantes flores raras y curiosas en mi jardín. Además: después de los 25 años, debe sólo publicarse libros perfectos” (E 223). En estas breves líneas, Torri deja en claro su preocupación por lograr la perfección y la frase “flores raras y curiosas” parece venir muy a cuento por su posible alusión a *À rebours*, obra clave del esteticismo. En esta novela, las flores raras y curiosas —particularmente las del capítulo 8— emblematizan la preeminencia del artificio frente a la naturaleza, sin contar que la novela en sí fue compuesta para el solaz del autor y sus allegados.²⁵¹ Posterior a la circulación de *Ensayos y poemas* es la admisión de Torri ante Reyes de que su libro refleja un inevitable “desdén para el vulgo [y] demasiada reacción contra las cosas ambientes” (Un día claro de noviembre [1917], E 98).

Asimismo, Torri echó mano de otros recursos para dar a entender la distinción que le era propia. En no pocas ocasiones recurrió al tópico de la

²⁵¹ Sobre las intenciones y la circulación primeras de la novela, véase Havelock Ellis, introd. cit., p. xxiv.

humilitas autorial, estrategia de inversión en la que depreciaba u ocultaba sus logros mediante la ironía o bien se ubicaba en un sitio de menor jerarquía que la de su interlocutor. Además de granjearle el favor de su destinatario, al ser la táctica sólo entendible a aquellos que compartían su código, quedaban confirmados los lazos de pertenencia al mismo núcleo de escogidos y se sugería tangencialmente la realidad de un estatus intelectual equiparable. Al caso, cito las misivas que dirigió a Henríquez Ureña y a Reyes. En una epístola a su querido Pedro, Torri opone la disciplina para la lectura a la etapa de “oscurecimiento” de lo que en otro momento fue el Ateneo y expresa que él se ocupa de “reparar con lecturas útiles [su] cultura un poco pirotécnica y para usos de sobremesa” (14 de mayo de 1914, E 213). Por lo que respecta a su caro Alfonso, Torri recurre a una pareja literaria consagrada para expresar los sentimientos de admiración y respeto que Reyes suscita en él, pero también con el fin de señalar la igualdad de su estatura literaria. Dice el entonces futuro autor de *Ensayos y poemas*: “Cuenta Heine que cuando vio por primera vez a Goethe, a pesar de que imaginaba decirle muchas cosas sublimes, no pudo hablarle sino de lo sabroso que eran las ciruelas de los árboles que crecen entre Jena y Weimar; y yo nunca he podido tampoco hablar con Ud. [más] que de cosas de poca cuenta. Ud. me entiende” (Torreón, Coah., Méx., abril 5 de 1910, E 29). La táctica perdura un buen número de años, como lo atestigua el recuento

de los méritos editoriales de Torri por difundir a los clásicos, que es interrumpido con una deprecación sobre el contenido de la misiva: “No abuso de la atención que te ocupo con mi charla de comadre” (9 de junio de 1922, E 157). Un poco después, Torri reflexiona sobre sí mismo del siguiente modo:

En el fondo, estoy muy contento. Hace tiempo que estoy completamente consolado de no ser lo que no soy, y de no tener para cultivar un vasto jardín sino un pequeño tiesto lleno de mala tierra y piedras. A los ojos de Dios todo vale lo mismo, o mejor dicho todo carece igualmente de valor. (Filosofía de ama de llaves) (octubre de 1923 [“en realidad noviembre”, señala Zaitzeff, el editor], E 163).

Otra faceta del punto que nos ocupa es la referida al desdén hacia el “vulgo literario”, que Torri no cesa de denostar y que, a su vez, presenta por lo menos tres aristas. Para analizar su actitud, primeramente hay que diferenciar a este sector del “pueblo”, la masa casi analfabeta de principios del siglo XX a la que Torri volvía la mirada cual estudioso en búsqueda de instantes pintorescos para alimentar su prosa y su conocimiento de otras expresiones literarias. En testimonio ha quedado “Las barriadas” (LA 26-29), texto no coleccionado por Torri tal vez por su extensión excesiva y su inconsistencia: comienza como descripción y concluye con un comentario literario.²⁵² En esta última parte, el

²⁵² La falta de unidad que señalo tal vez sea resultado de que la monografía fue hecha por encargo. A decir de unos datos asentados en la descripción catalográfica “Documentos personales” del Archivo “Julio Torri”, la Secretaría de Estado y del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes, Sección Universitaria, comisionó el texto el 17 de octubre de 1914 para formar parte del libro *México en la ciencia, en el arte y en la vida*. Un

narrador refiere que en los arrabales de su tiempo se preservaba la costumbre de “vender romances impresos en pliegos sueltos [...] castiza ocupación” (LA 28) y hace notar que “el pueblo tiene sus poetas, las más veces un ciego que tañe la vihuela y canta sus coplas con endeble voz” (LA 28). Es decir, el pueblo es objeto de atención en cuanto heredero y productor de una literatura atrayente a la sensibilidad y cultura de Torri, quien en plena revuelta social coleccionaba corridos en pliegos sueltos.²⁵³

Distinto tratamiento merecía la masa informe que en *Así habló Zarathustra*, por ejemplo, recibe el nombre de “la plebe” y que se refiere a esos seres no aptos para comprender la grandeza de las creaciones y que sólo tienen oídos para actores y comediantes. Antes que nada, los caracteriza su

indicador de que Torri sabía de la imperfección de la pieza es el hecho de que rescató sólo unas líneas de él: Zaïtzeff, en su introducción a *El ladrón de ataúdes* (México, FCE, 1987, p. 13), señala una instancia en que Torri aprovecha un pasaje de “Las barriadas” en “La feria”. A la observación del estudioso canadiense hay que añadir que un ciego como el de “Las barriadas” entona una canción octosilábica, puesta en romance, al final de “La feria” (TL 69). Cabe también señalar que Alfonso Pruneda fue otro de los requeridos para colaborar en *México en la ciencia, en el arte y en la vida* con un artículo sobre la Universidad Popular Mexicana (véase su informe “La Universidad Popular Mexicana en el cuarto año de sus labores”, reproducido en Caso, et al., *Conferencias del Ateneo*, p. 432).

²⁵³ Hasta el año 2002, el archivo “Julio Torri” contaba con ciento veintiún pliegos sueltos originales registrados (no todos en existencia física) y otros en transcripción mecanográfica. Como testimonio indirecto del conocimiento y apego de Torri por la literatura popular, queda la memoria de Margit Frenk, quien data su temprano interés por la primitiva poesía lírica española —y el origen de su tesis de licenciatura sobre “La lírica popular en los siglos de oro”— hacia el periodo 1944-1946, en que cursó literatura medieval con Torri en la UNAM (*Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, p. i; el dato es eliminado de la edición del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, México, UNAM-El Colegio de México-FCE, 2003).

distanciamiento del artista y del sabio y Zaratustra expresa mediante imágenes ese divorcio: “No toda palabra conviene [...] a todo hocico. Éstas son cosas delicadas y remotas: ¡hacia ellas no deben alargarse las pezuñas de las ovejas!”²⁵⁴ Pero más específicamente Torri hizo patente en no pocas ocasiones su desprecio por el “vulgo literario”, integrado por prototipos como el orador ampuloso, el escritor carente de genio, el poetastro y el grupo de lectores falto de gusto, aficionado a géneros como la oración fúnebre y la novela. Luis Miguel Aguilar bien apunta que dentro de ese vulgo pudieron haber estado “[los] cien lectores potenciales [de] principios de siglo [XX]”.²⁵⁵ Para Torri, este conjunto de consumidores difícilmente acogería sus innovaciones estéticas, tan distantes de las obras realistas y naturalistas a que estaba acostumbrado. En el fondo de la cuestión radica una discrepancia irreconciliable con el materialismo en el arte que identifica la mimesis con el máximo apego posible a la naturaleza o a la cotidianidad y que da por resultado una praxis de cartabones ya condenada por el modernista Manuel Gutiérrez Nájera en temprano ensayo y cuyo

²⁵⁴ *Op. cit.*, p. 385. Además del discurso “Del hombre superior”, véanse “De las moscas del mercado” y “De los sabios famosos”.

²⁵⁵ Art. cit., p. v, n. 2. Al respecto, y siguiendo a Jean Franco, Monsiváis señala un índice de analfabetismo por encima del 70 por ciento (“Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1408). Muy probablemente los datos provengan del folleto *La instrucción rudimentaria en la República*, por el ing. Alberto J. Pani, texto donde sobresalen las “patéticas [...] cifras del censo del año del Centenario [según las cuales] de los habitantes de la República, sólo el 30% sabía leer y escribir; y de los de la ciudad de México, apenas el 50%” (*Apuntes autobiográficos*, p. 113, cit. en Curiel, *La revuelta*, p. 335).

cuestionamiento data de los diálogos platónicos y es tema de la *Poética* de Aristóteles. Para Gutiérrez Nájera, y para Torri y sus colegas que revitalizaron los estudios helénicos, el arte no debe apelar a la impresión sensorial, sino a un cultivo mediado por el arte de las facultades de apreciación y discernimiento.²⁵⁶

Son entendibles el asombro y la poca comprensión que suscitó la obra de Torri ante la carencia de un público lector suficientemente entrenado para atender a títulos sin pretensiones didácticas y moralizantes o fuera de los temas cívico-históricos. En 1933 Arturo Torres-Rioseco dio a conocer su *Bibliografía de la novela mejicana*, reveladora, a la distancia, de las circunstancias de publicación del momento. Predominantemente, las obras enlistadas provienen de los últimos catorce años del siglo XIX y de la segunda década del XX. Se registran pocas entradas de los años comprendidos entre 1909 y 1919, pero aun así es posible detectar obras con fines didácticos y moralizantes, histórico-testimoniales o de crítica social,²⁵⁷ coordinadas del entorno literario de Torri, y que en algún momento Carballo esgrimió como argumento para defender la originalidad del maestro.²⁵⁸ Tres ejemplos de dichas obras son: *Secretos de un corazón*; *Las campanas del norte*. *Sangre y héroes*. *Narración de los sucesos*

²⁵⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo” [1876], *Crítica literaria, Obras*, tomo I, México, UNAM, 1995, pp. 58-59.

²⁵⁷ Como indica Carlos Monsiváis, en ese periodo “no se fomenta una literatura de entretenimiento: los autores se obsesionan en la denuncia de los males y en un catálogo descriptivo de tipos nacionales” (“Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1414).

²⁵⁸ *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 149.

más culminantes registrados en las batallas de Torreón, Durango...; *Misérias de México*.²⁵⁹ Otros títulos y comentarios en Torres-Rioseco confirman la heterogeneidad del mercado literario; en el mismo plano temporal se encuentran *Los de abajo*, de Azuela; *El fistol del diablo*, de Payno; *El desencanto de Dulcinea*, de Rebolledo; *Arquilla de marfil*, de Silva y Aceves; y la segunda edición apócrifa de *Santa*,²⁶⁰ el éxito editorial de Gamboa.

Salvo algunas novelas de manufactura artística afín al naturalismo y al realismo —y que Torri no desaprovechaba oportunidad para elogiar—,²⁶¹ ambas posturas eran objeto de desestimación por parte de los esteticistas en vista de que el arte, con sus vuelos imaginativos, era infinitamente superior a la realidad. Como lo había expresado Wilde, “as a method, realism is a complete failure”.²⁶² El género novelístico, con sus pretensiones de veracidad y sus homilías, era blanco predilecto de sorna inclusive. He aquí donde confluyen, para divergir,

²⁵⁹ Respectivamente, los autores y los datos de publicación son: Rafael Dávalos Mora, México, Escuela Tip. Salesiana, 1914; Justino N. Palomares y F. Múzquiz, México, Andrés Botas, 1914; Heriberto Frías, México, Botas y Miguel, 1916 (datos provenientes de Torres-Rioseco, *Bibliografía de la novela mejicana*, 1933).

²⁶⁰ México, Tallers Tip. de El Nacionalista, 1917.

²⁶¹ Los ejemplos se abren paso en su epistolario, en sus respuestas en algunas entrevistas, en los recuerdos de algunos de sus alumnos y en su obra. En esta última, hallamos la clara alusión a *La Quijotita y su prima* y a *El periquillo sarniento* en “Anywhere in the south”, a *Calvario y Tabor* en el epígrafe a “La cocinera” y en una de sus “Meditaciones críticas” leemos: “Si como a profesor de Literatura se me pidiera que señalara dos de las mejores novelas cortas mexicanas del siglo XIX me pronunciaría por *Angelina* de don Rafael Delgado y por alguna de las novelas de don Ignacio Manuel Altamirano, *Clemencia*, *La Navidad en las montañas* o *El Zarco*” (TL 123). No está por demás resaltar el adjetivo “cortas” que Torri antepone a su juicio.

²⁶² “The decay of lying” (1889), *op. cit.*, p. 979.

distintas concepciones de la literatura. Una crítica negativa a Torri me permitirá mostrar la contraposición de ambos argumentos. Dice Jorge Aguilar Mora que

la debilidad [del] proyecto [torriano] residía en su desesperación por establecer diferencias de clase ocultándolas bajo el criterio del conocimiento literario. Según ese proyecto, para escribir bien, para ser escritor, no bastaba escribir bien, era necesario además saber literatura. Y a veces era más importante el conocimiento literario que la práctica de la escritura.²⁶³

Torri, o cualquier otro esteticista, hubiese replicado que sería imposible escribir bien sin los modelos idóneos a la vista, sin el alimento que significan la lectura y las artes, sin la familiaridad con las tradiciones fundantes de la cultura. El señalamiento de Aguilar Mora se da en relación con el corpus surgido de la Revolución y acusa a Torri de un clasismo propio a la escritura, sea cual sea su intención ideológica o su afiliación estética. Todo escritor está de por sí marcado por una separación intelectual no necesariamente concurrente con la división de clases sociales. Un proyecto literario no puede enmascarar un fenómeno de proporciones mayúsculas y, por ende, debe explicarse sí dentro de él y a la par que los proyectos literarios contemporáneos en competencia.²⁶⁴

²⁶³ *Op. cit.*, p. 45.

²⁶⁴ Anteriormente comentaba que Torres-Rioseco incluye unas cuantas obras de los años cercanos a la publicación del primer libro de Torri. Su decisión pudiera ser resultado de varios factores, entre los que considero la discrepancia de criterios homóloga a las diferencias de perspectiva entre los seguidores de la idea del potencial de la literatura para renovar e inclusive revolucionar sus propios paradigmas y los preconizadores de la sujeción de la literatura a acontecimientos sociales como las revoluciones. Una recopilación similar

En este caso, Aguilar Mora en realidad defiende el tema de la lucha armada con su marcada intención de convertirse en una etapa importante para el devenir del país. Por su cercanía con la crónica y el testimonio, muchas de las obras de tema revolucionario estaban lejanas de la laboriosidad expresiva y son justamente ésas las que Torri hubiese dedicado al “vulgo literario”. La referencialidad explícita a personajes y sucesos identificables las dejaba fuera del ámbito artístico, idea que proviene de Wilde cuando afirma que “the only real people are the people who never existed, and if a novelist is base enough to go to life for his personages he should at least pretend they are creations, and

en intenciones (pero disímil en contenido) a la de Torres-Rioseco y que parte de una concepción distinta del arte literario, es la *Bibliografía de la Revolución mexicana de 1910-1916. Historia, legislación, literatura, cuestiones sociales, políticas y económicas, documentos, etc. Marzo de 1908 a junio de 1916* (México, Talleres Gráficos de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, 1918). Este listado bibliográfico de Ignacio B. del Castillo atiende justamente a los años que Torres-Rioseco apenas menciona e incorpora obras “realistas”. Huelga suponer que Torri participó de los criterios de Torres-Rioseco, y como evidencia adicional al hecho de que *Ensayos y poemas* sí fue incluido por este último en la *Bibliografía de la novela mejicana*, destaco unas líneas de su complemento, la *Bibliografía de la poesía mexicana* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1934), en el que se explicita más el vínculo compartido. Dicen Torres-Rioseco y Ralph E. Warner, los autores: “No podemos dejar de mencionar a los buenos amigos que nos ayudaron en la penosa tarea de preparar esta bibliografía. Mucho tenemos que agradecer a los señores [...] Julio Torri, Salvador Novo [...] que nos facilitaron el uso de sus bibliotecas particulares” (p. xxxix). Considero que se debe a Pedro Henríquez Ureña el vínculo entre los intelectuales mexicanos y el investigador chileno, quien, como el dominicano, “se doctoró en Minnesota” (Alfredo A. Roggiano, *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*, México, Cvltvra, 1961, p. LXXXI) con lo que abrieron brecha a otros académicos de la América Hispánica en los Estados Unidos. Torres-Rioseco también fue importante promotor de los cursos de verano fundados por Henríquez Ureña (Sonia Henríquez Ureña de Hlito, *Pedro Henríquez Ureña: apuntes para una biografía*, México, Siglo XXI, 1993, p. 91) y en los que participó Torri como docente.

not boast of them as copies [...] otherwise the novel is not a work of art”.²⁶⁵

Unos cuantos años después, en 1924, Torri persistía en la creencia de que “la realidad” era materia para expresiones como la novelística, pero no para el arte auténtico, cual lo deja entrever en un fragmento de una misiva a Reyes: “Genaro me ha conseguido con Gastélum un puesto de abogado consultor de Salubridad. Trabajo dos horas y gano siete pesos. Estoy muy entretenido, pues no trato sino a descremadores de leche, falsificadores de manteca con aceite de ajonjolí, y otros personajes igualmente interesantes para el fatigado ojo del novelista” (E 168.).

Torri, Reyes y Henríquez Ureña anclaban en el trabajo arduo su sentido de pertenencia a un círculo de elegidos: el de los cuantos temperamentos excepcionales, capaces de entender, disfrutar y hacer propio el legado humanístico occidental. A la anarquía del entorno revolucionario antepusieron la unidad armoniosa de la cultura y las letras, esfuerzo heroico, a su manera, por “conservar, en medio de la catástrofe, el anhelo minoritario de armonía, de goce cultivado de los sentidos”.²⁶⁶ Entre el estruendo de la metralla,²⁶⁷ sacaron

²⁶⁵ “The decay of lying” (1889), *op. cit.*, p. 975.

²⁶⁶ Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1398.

²⁶⁷ Carballo proporciona una útil síntesis de los acontecimientos acaecidos entre los años 1912 y 1917 con el fin de reconocer aún más el valor de los escritores del periodo: “Madero gobierna al país y las sublevaciones son actos frecuentes. Aparece en escena Victoriano Huerta, quien pronto asesina al presidente. Carranza se levanta en armas contra el usurpador. Marinos norteamericanos invaden Veracruz. Huerta huye al extranjero y

adelante proyectos como las conferencias en la Librería de Gamoneda o *La Nave*. En ocasión de las primeras, Reyes llegó a comentar:

¡Y esto, en qué momentos de desorientación y de luto! «Es un testimonio —me decía Bergson asombrado— no poco consolador sobre las posibilidades del espíritu ante las fuerzas oscuras del desorden». Parece increíble, en efecto, que en aquellos días aciagos, Castro Leal escribiera revistas teatrales en pro de la *Cándida*, de Bernard Shaw, y que hubiera representaciones de Wilde; que el Marqués de San Francisco tuviera la calma de continuar sus investigaciones sobre la miniatura en México; o Torri aprovechara el fuego mismo del incendio para armar sus trascendentales castillos de artificio.²⁶⁸

“Castillo de artificio” resultó *La Nave*, proyecto que suscitó opiniones encontradas entre los allegados a Torri, por su contenido y por su posible trascendencia en el vacilante panorama cultural. En el primer sentido, Henríquez Ureña criticó el artículo de Xavier Icaza por no saber redactar y el de Antonio Caso por “citar a los autores de siempre”, por no desarrollar “ideas propias” (10 de junio de 1916, E 232), como hace Torri con su personaje de “La humildad premiada”. Sin embargo, el dominicano posteriormente comentó que

Carranza ocupa la presidencia. La familia revolucionaria se divide en dos bandos. Zapata y Villa luchan contra don Venustiano. Obregón derrota a Villa, y Carranza vuelve a conocer la tranquilidad. El año 17 se promulga la Constitución” (*Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 149).

²⁶⁸ *Pasado inmediato*, Alfonso Reyes digital, vol. XII, p. 215. El tema fue recurrente en Reyes: “Es la hora de los guerrilleros y de los políticos [...] La actividad editorial de México resulta desconcertante para quien no conozca la agilidad de la vida americana, donde no es extraño que los teatros estén abiertos al tiempo de los primeros cañonazos, mientras, como en Plutarco, los jóvenes hablan de filosofía” (“Literatura mexicana” [1916], *Varia*, Alfonso Reyes digital, vol. VII, p. 467).

“*La Nave* representa, con su solo número [...] el nuevo grupo superior de México, y como tal vale mucho” (29 de julio de 1916, E 240). La desaparición de *La Nave* es atribuible a la inestabilidad política y económica que afectó a casi toda empresa cultural del momento y a que la revista pretendía constituirse en el foro de la élite cultural posporfiriana, de “lo mejor de los escritores mexicanos”,²⁶⁹ pero sin auditorio. El entusiasmo que manifiesta Torri por la revista en sus cartas y el halago público de Reyes son desbordantes. Este último la llama “nuestro último hogar literario” y añade que “figuran en ella los mejores nombres: Henríquez Ureña, Torri, Silva, Caso, De la Parra, Cravioto, González Martínez”.²⁷⁰ La ya mencionada falta de lectores idóneos, la hégira de intelectuales, la gran dificultad para recuperar la inversión en ella hecha²⁷¹ y la carencia de un sustento político se aunaron a la negativa de Torri por claudicar y transar con “el gran público”, que seguramente se hubiera sentido complacido con temas nacionalistas o baladíos.²⁷²

²⁶⁹ Así la considera José Luis Martínez (*Literatura mexicana siglo XX, 1910-1949*, México, CONACULTA, 1990, p. 27).

²⁷⁰ “La literatura mexicana bajo la Revolución” (1917), en *Alfonso Reyes digital*, vol. VII, p. 469.

²⁷¹ El primer y único número de la revista tuvo un costo de cinco mil pesos, aportados por el joven Pablo Martínez del Río, “fruto aristocrático de la cultura inglesa” pero, como atestigua Alfonso Reyes, económicamente la empresa resultó un fracaso debido a las circunstancias financieras del país (“La literatura mexicana bajo la Revolución” [1917], en *Alfonso Reyes digital*, vol. VII, pp. 468-469).

²⁷² Francisco Monterde atribuyó el fracaso de *La Nave* a que “su salida fue, quizás, prematura: el ambiente local, reciente aún la lucha, no estaba preparado para recibir [...] su cargamento literario” (“*Savia Moderna, Multicolor, Nosotros, México Moderno, La Nave*,”

Desde su título, *La Nave* apeló al núcleo que se percataba de la alusión a la obra homónima (1908) de Gabriel D'Annunzio, conocido como el “dandy-guerrero” y acreditado como fundador de “la tragedia moderna”.²⁷³ En esta pieza el dramaturgo reúne la proclamación de la gloria de Venecia y el heroísmo militar con uno de los estereotipos eróticos de mayor fuerza del decadentismo: el de la mujer oriental, encantadora y pérfida, “flor del mal [...] maravillosa criatura carnal, [...] almacigo de lubricidades [...] sin vida moral ni intelectual, y cuya pasión explota sin ningún precedente psicológico, no es perturbada por suceso ninguno, y languidece sin causarles el menor pesar”.²⁷⁴ Por una parte, D'Annunzio incorpora a su creación artística la experiencia que tuvo como

El Maestro, La Falange, Ulises, El Libro y el Pueblo, Antena, etcétera”, *Las revistas literarias de México*, México, INBA, 1963, pp. 121-122). Monterde apunta otro dato que podemos utilizar para reforzar su argumento: la magnífica recepción que tuvo *Multicolor*, “revista de caricaturas y humorismo” que circuló entre 1911 y 1914 (*ibid.*, p. 116).

²⁷³ Así lo señala Carlos González Peña en su Estudio a *La virgen Úrsula*, de D'Annunzio (*op. cit.*). La obra se desarrolla a partir de un elemento indiscutiblemente decadentista: el regodeo en la descripción mórbida o la liminalidad entre la santidad y la lujuria, que raya en la provocación sacrílega. Adelantándose a una posible crítica en términos éticos, González Peña interpela: “qué es lo que debemos reclamar del artista: ¿la obra bella, o un catecismo de moral?” (p. XIII), en consonancia con el ideal esteticista de la autonomía del arte con respecto a la moral.

²⁷⁴ Así tipifica Genaro Fernández Mac Gregor a la antítesis de la “verdadera enamorada” para explicar las “dos clases de mujeres que ha creado D'Annunzio” (“D'Annunzio” [Fragmentos de una conferencia], en *Revista Moderna de México*, mayo 1908, pp. 141-150; cit. de Caso, *et al.*, *Conferencias del Ateneo*, p. 297). Karina Edith Virués Anell acierta en señalar que las presencias femeninas en la obra torriana obedecen a una actitud misógina pero también a una reelaboración artística de la iconografía simbolista —afín a la de Julio Ruelas y a la de la poesía de Tablada— situada en la pugna entre el superhombre y el hombre que no se resiste al dominio femenino (“La visión de la mujer en Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada y Julio Torri”, en Jeanne L. Jensen y Lynn Fedeli, editoras, *Latin American collaborative projects: collection*, Augusta, GA, Americas World Council for the University System of Georgia, 2000, pp. 149-162).

piloto aviador y soldado en la Primera Guerra Mundial y, por la otra, no se desprende de sus antecedentes decadentistas. Quiénes sino Reyes y Henríquez Ureña para encabezar la lista de cómplices en el conocimiento de *La Nave d'annunziana*, no porque jamás hubieran defendido a México con las armas, ni porque se hubiesen visto envueltos en una historia de venganza con fin sangriento a causa de mujer fatal alguna. Fundamentalmente, no fueron las experiencias de vida las que determinaron su juvenil amistad sino el conocimiento y una inamovible pasión por la cultura y las letras.²⁷⁵ Henríquez Ureña y Reyes fácilmente entendían que la empresa cultural del dandy mexicano era equiparable a un enfrentamiento bélico en vista de las circunstancias de un país fracturado, hambriento y donde imperaba la barbarie. Aunque Torri salió derrotado y no volvió a intentar proyectos semejantes, se mantuvo fiel al sendero de gustos y convicciones literarias abierto por las lecturas compartidas y el tutelaje intelectual de sus dos cercanos amigos. Ellos

²⁷⁵ El conocimiento de Henríquez Ureña sobre D'Annunzio databa de años atrás y lo leía en italiano hacia 1902 (Roggiano, *op. cit.*, p. xv). El dominicano recuerda cuando en Nueva York, “a fines de 1903 [concurría] casi diariamente a la biblioteca Astor [para] escribir un estudio sobre tres escritores jóvenes como representativos de las llamadas razas europeas: D'Annunzio por la latina; Kipling por la sajona; Gorki por la eslava”. Por el mismo pasaje nos enteramos de que sólo llegó “a escribir íntegro el D'Annunzio, del cual [publicó] más tarde la porción relativa a sus versos” (*ibid.*, p. xxxi). En febrero de 1909 publicó su traducción de una parte del prólogo de *La Nave* en la *Revista Moderna* (serie 2, vol. XI, núm. 6, pp. 364-367) en la que aclara que conservó “la forma de los versos italianos endecasílabos sueltos, con finales agudos y graves y con ritmos diversos, así como la mezcla de versos latinos” (p. 364). En 1910 declaró que “la altura de *La Nave*” era inalcanzable por cualquier otra obra de teatro poético europeo de la última década (*Memorias*, p. 182).

permanecieron al lado del joven Torri en su tránsito por un mundo de autores y preocupaciones estéticas, hecho revelador de la confianza que ambos tenían de estar frente a un talento en ciernes. A la distancia, sus testimonios dan fe de ese trato personal que esculpió intelectuales “de alta calidad,” según aprecia José Luis Martínez.²⁷⁶

Torri intentó prolongar —fallidamente— la práctica a la generación siguiente. Es entonces cuando lo vemos ocupar el rango magisterial frente a Xavier Icaza, a quien, por ejemplo, amonesta motivado por una convicción literaria: “Genaro y yo estamos furiosos contra usted [...] por su crítica contra D’Aurevilly y Laforgue; no debe uno escribir sino sobre lo afín a uno, [lo] que a uno se compenetra, y que íntimamente uno comprende. Hablar mal de cada autor que no es «nosotros» es la más estéril labor”.²⁷⁷ Desafortunadamente, el pupilo escogido por Torri se desliga del maestro sin dar tiempo a asimilar y menos aún a denotar su influencia.

Con la partida de Reyes en 1913 y de Pedro Henríquez Ureña en 1924, se cerró para Torri un episodio decisivo en su formación de escritor y se acendró la estrategia paralela: la del desenvolvimiento del Torri solitario. Si

²⁷⁶ Introducción a *Correspondencia 1, 1907-1914*, pp. 29-30.

²⁷⁷ México, 28 de octubre de 1920, E 382. Salta a la vista la afinidad entre la reconvención a Icaza y el pasaje “Inútil me parece decir que [los de temperamento oratorio] jamás adquieren de un escritor cualquiera ese conocimiento profundo que se convierte en carne y sangre de uno” (“La oposición del temperamento oratorio y el artístico”, TL 16, que analizo en su oportunidad).

bien Torri no dejó de frecuentar el círculo intelectual del Ateneo, éste había perdido su ímpetu original, cual rememora José Vasconcelos: “las sesiones del Ateneo concluían cada viernes en algún restaurante de lujo. Ya no era el cenáculo de amantes de la cultura, sino el círculo de amigos con vistas a la acción política.”²⁷⁸ Hasta donde se tiene noticia, Torri evitó participar políticamente y se limitó a figurar ocasionalmente en actividades de corto alcance, como la Sección Mexicana del P.E.N. Club,²⁷⁹ con lo que convirtió en vaticinio una frase que alguna vez dirigió a su entrañable Alfonso: “Mi soledad es [...] absoluta, y el «Extranjero en su patria» es el título de la novela de mi vida” (10 de diciembre de 1913, E 42).

²⁷⁸ *Ulises criollo, op. cit.*, p. 668.

²⁷⁹ Genaro Estrada fundó la organización en junio de 1923, no se sabe si en el restaurante “Giacomini” o en “El Globo”, ni qué personalidades asistieron. Para las versiones del suceso, véanse la carta de Estrada a Reyes, del 8 de junio de 1923 (*Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada I, 1916-1927*, México, El Colegio Nacional, 1992, p. 239), y la de Henríquez Ureña a Reyes, del 12 de junio del mismo año (*Epistolario íntimo*, t. 3, p. 246).

Julio Torri, autoría y poética a la sombra magnífica de Alfonso Reyes

Quien te reconstruya según tus obras, imaginará que pesas cien kilos y que eres una encina de la selva negra.

Julio Torri a Alfonso Reyes, octubre de 1917

En 1981 José Emilio Pacheco aseveró que “Torri es inexplicable sin Reyes”²⁸⁰ y, en efecto, el ascendiente de Reyes incidió en la persona autorial y la poética de Torri más allá del espacio cultural compartido mutuamente, esbozado en líneas anteriores. En su momento, el papel de Reyes no se limitó a compartir lecturas o momentos de vida, sino que se tradujo en actos que contribuyeron a la hechura de Torri como literato; en el presente, sigue repercutiendo en las posibilidades de conocimiento del saltillense, tanto por la atención que tangencialmente recibe de la crítica reyista, cuanto por los comentarios que han pervivido en las epístolas que Reyes cruzó con intelectuales afines a Torri.

Hay noticias de algunos esfuerzos que desde fechas tempranas Alfonso Reyes hizo por hacer partícipe a Torri de sus espacios culturales, intentos que se extienden hasta el ocaso de sus vidas. Uno de los ámbitos donde la influencia de Reyes sobresale es la difusión de la obra del autor de *Ensayos y poemas*. En

²⁸⁰ “Julio Torri o la humildad premiada”, p. 49.

parte por la amistad que sostenían, por la apreciación en su justa medida del mérito de la escritura de Torri²⁸¹ y por la concordancia con su intención de convertirse en una autoridad cultural, Reyes propició el conocimiento de los textos torrianos. Revisemos algunos de esos importantes momentos.

En enero de 1912 Torri publicó “Las desventuras de Lucio el perro” en el número 2 de *Argos*, revista dirigida por Enrique González Martínez. Una carta fechada un poco después nos enteramos de que Reyes fungía como mediador entre Torri y el poeta, puesto que éste último encomendaba a Reyes: “Los originales de Torri [...] no deje de mandármelos.”²⁸² Unos cuantos años después Reyes puso su grano de arena para la publicación y la difusión del primer libro de Torri. Sin esta ayuda, es incluso plausible pensar que *Ensayos y*

²⁸¹ Para ejemplo, baste recordar la composición en verso con la que Reyes describe el entusiasmo desbordado con el que recibió el ejemplar del recién publicado *Ensayos y poemas* (carta del 3 de octubre de 1917, E 95; véase además la “Recordación de Julio Torri”, de Alicia Reyes, en *Vida Universitaria*, s.n., 28 de junio 1970, pp. 7 y 9) y un par de frases al respecto: “Tu libro está escrito de una manera perfecta. Ya no necesitas aprender más” (E 96). Con Henríquez Ureña, Reyes comentó: “He recibido de México el precioso libro de Julio, que es de oro puro” (*Epistolario íntimo (1906-1946)*, t. 3, p. 60, y reproducido en Zaitzeff, “Las cartas madrileñas...”, p. 707).

²⁸² Carta del 19 de febrero de 1912, en Reyes, *El tiempo de los patriarcas*, p. 119. La mediación de Reyes —aunada a la admiración que González Martínez expresó epistolariamente a Torri— seguramente abrieron a éste la puerta de *México Moderno* donde, bajo la dirección de González Martínez, publicó posteriormente “La humildad premiada (Apólogo)”, “Para aumentar la cifra de accidentes” (1 de agosto de 1920, pp. 21-22); “La feria” (1 de septiembre de 1922, pp. 92-93) y cuatro reseñas: *Dramma per Musica*, de Antonio Caso (1 de septiembre de 1920, pp. 124-125); *Animula*, de Mariano Silva y Aceves (1 de diciembre de 1920, pp. 321-322); *En la verbena de Madrid*, de Ventura García Calderón (1 de enero de 1921, pp. 387-388); *El alma nueva de las cosas viejas*, de Alfonso Cravioto (1 de noviembre de 1921, pp. 211-212).

poemas hubiera permanecido inédito o, por lo menos, se hubiera demorado su salida. A decir de algunas cartas intercambiadas entre el autor de *Ifigenia cruel* y Genaro Estrada, fueron la insistencia del primero y la persistencia editorial del segundo las condiciones que vencieron la renuencia de Torri por publicar. Por una parte, Estrada relataba a Reyes en estos términos el proceso del libro: “Julio se ha decidido (temo se arrepienta y me recoja los originales) a publicar su *Ensayos y poemas*. Tuve necesidad de sacarle página por página.”²⁸³ Por otra parte, Reyes encomendaba a Estrada: “Obligüe Ud. a Julio Torri a dar ese libro, que ya me canso aquí de anunciar sus maravillas, y suponen que se trata de un sujeto imaginario inventado por mí.”²⁸⁴ En efecto, Reyes anunció el libro de su amigo en “Literatura mexicana, 1917, La literatura mexicana bajo la Revolución”.²⁸⁵ Como bien apunta Serge I. Zaïtzeff, “aun antes de la aparición de *Ensayos y poemas* (1917) Reyes elogia a su compañero en varias notas publicadas en Madrid”.²⁸⁶ A principios de septiembre, cuando finalmente apareció la obra, Estrada resumió para Reyes los esfuerzos que ella comportó:

²⁸³ Carta del 10 de julio de 1917, en *Con leal franqueza*, pp. 27-28.

²⁸⁴ Carta del 2 de septiembre de 1917 (*ibid.*, p. 30).

²⁸⁵ Originalmente aparecido en *Cultura Hispanoamericana*, Madrid, 1917. Posteriormente, apareció la reseña de Enrique Díez-Canedo a *Ensayos y poemas* en *El Sol* (Madrid, 30 de diciembre, núm. 29, pp. 5-6; reimpresso en E 109-110, n. 8), diario donde Reyes colaboró entre 1918 y 1920.

²⁸⁶ “Julio Torri y España”, en *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*, p. 101.

El libro de Julio Torri apareció a principios de septiembre. ¡Oh, qué esfuerzo de comadrona para que soltara página por página, que hubo de corregir, ponderar, contraprobar y destilar! Pero el primer alumbramiento lo ha estimulado para seguir adelante. Le ha perdido el miedo a la letra de imprenta y a los aparadores de las librerías.²⁸⁷

Ante el regiomontano, Torri reconoció la labor de Estrada²⁸⁸ y justificó su libro apelando a la autoridad de Henríquez Ureña: “Pronto te llegará un pequeño libro mío. Por exigencias de Pedro Henríquez, y falta de dinero, me resolví a salir a la plaza del vulgo. Perdonadme vosotros.”²⁸⁹ Por respuesta, Torri obtuvo la recomendación de Reyes con Joaquín García Monge, intelectual de indiscutible discernimiento literario, quien publicó la primera antología de Torri: *Ensayos y fantasías* (Costa Rica, El Convivio, 1918), nada menos que al lado de *Visión de Anáhuac*. Unos renglones de una carta de Reyes a García Monge se reproducen a guisa de presentación de la antología, donde sin empachos se lee: “Escríbale Ud. de mi parte a Julio Torri, pidiéndole algo para El Convivio; verá Ud. qué maravillas le envía.”²⁹⁰ En otra oportunidad, en su calidad de presidente de La Casa de España en México, Reyes respalda de

²⁸⁷ Carta del 15 de octubre de 1917, en *Con leal franqueza*, pp. 37-38.

²⁸⁸ Carta del 24 de agosto de 1917 (E 86).

²⁸⁹ Carta del 21 de octubre de 1916 (E 74). Resulta evidente que el argumento de escasez de recursos económicos es irónico porque Torri bien hubo de saber que su libro no estaba destinado a las grandes ventas.

²⁹⁰ *Ensayos y fantasías*, p. 5.

nueva cuenta a Torri para dar a conocer *De fusilamientos* (1940), en cuya solapa reitera que el escritor “es uno de los mejores prosistas de su generación”.²⁹¹

Si bien es cierto que Torri colaboró en publicaciones dirigidas por otros amigos,²⁹² fue la intervención de Reyes la que mayormente contribuyó a su propagación y la que tendió a insertarlo en los círculos intelectuales en los que Reyes destacó. Por ejemplo, él intercedió para que Torri ingresase al servicio diplomático mediante las influencias de Vasconcelos y, al parecer, Torri no quiso aceptar oferta alguna.²⁹³ Asimismo, Reyes compartió con José Bergamín y con Torri el jurado que otorgó a Octavio Paz su primera distinción.²⁹⁴ En 1946 le extiende una invitación para impartir una cátedra dentro del programa del Seminario veraniego de Estudios Hispánicos de El Colegio de México²⁹⁵ y, en 1949, siendo Reyes integrante del comité editorial de la colección Clásicos

²⁹¹ Al respecto, véase el artículo de Zaitzeff, “Una amistad literaria. Alfonso Reyes y Julio Torri”, en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III, segunda parte, México, El Colegio Nacional, 1996, p. 939.

²⁹² En *La pajarita de papel*, revista de Genaro Estrada y del PEN Club de México, publicó “Sentencias y lugares comunes” (1925); en *El Maestro*, de José Vasconcelos, dio a conocer “Oración por un niño que juega en el parque” y la traducción de “Canción de Jean Richepin” (junio de 1921, pp. 315-317).

²⁹³ En las misivas intercambiadas entre Genaro Estrada y Reyes entre enero y marzo de 1922, los amigos comentan la indecisión y la final reticencia de Torri para acompañar a Reyes a Madrid (véase *Con leal franqueza*, pp. 174, 181, 189 y 193).

²⁹⁴ Se trató del concurso convocado en 1942 por la editorial Séneca, dirigida por Bergamín, “en cuya categoría de artículo fue declarado ganador el texto «Pura, encendida rosa»” (Anthony Stanton, comunicación escrita, 21 de agosto de 2009).

²⁹⁵ Carta de Reyes a Torri, del 16 de marzo de 1946, foja 1, Archivo Histórico de El Colegio de México, Fondo Alfonso Reyes, Sección Correspondencia, caja 3, carpeta 57.

Universales, Torri publicó una antología magistral sobre el cuento en dicha serie.²⁹⁶

Otro aspecto notable de las aportaciones de Reyes a la configuración de la imagen autorial de Torri radica en los intercambios literarios crípticos por los que ambos confirmaban una estatura intelectual gemela.²⁹⁷ El ejercicio seguramente para Torri tenía mayor significado vital en vista de su aislamiento a partir del exilio de Reyes y de Henríquez Ureña —en tanto que Reyes lograba rodearse de intelectuales afines en todo lugar— y porque constituía su reafirmación de escritor de alusiones y retos a la capacidad de sus lectores. Los rastros de dichos intercambios han quedado en el epistolario Torri-Reyes y en otras instancias textuales. Sobre el primero, Zaitzeff ha hecho notar que en general la correspondencia alfonsina tiende a la erudición y que en el caso de sus comunicaciones con Torri hay un cierto equilibrio con la nota de vida.²⁹⁸ Con todo, los repertorios de lecturas de los dos corresponsales articulan la

²⁹⁶ *Grandes cuentistas*, selección y estudio preliminar por Julio Torri, Clásicos Jackson, vol. XXXIX, Buenos Aires, W. M. Jackson, Inc., Editores, 1949. Hay una reedición reciente (México, CONACULTA-Océano, 1999). A decir de la portadilla de la primera edición, las notas biobibliográficas son de José Manuel Conde, pero en una carta que dirigió al Secretario de la UNAM, de fecha 10 de enero de 1952, Torri indica que “en [ese] libro [fue] víctima de un robo, pues las notas biobibliográficas también [fueron de él]” (cit. en el homenaje a Torri de la *Revista de la Universidad de México*, p. 8).

²⁹⁷ En varias instancias de su investigación, Quintanilla alude a la “criptografía” entre Reyes y Henríquez Ureña y la inscribe en la tradición de los códigos secretos de los círculos homosexuales de la era victoriana («*Nosotros*», pp. 115-116).

²⁹⁸ “Las cartas madrileñas...”, p. 707.

narración de lo cotidiano, como es posible apreciar en los siguientes ejemplos brevísimos provenientes de las cartas de Torri.

Comencemos con la cita que Zaitzeff pertinentemente señala como proveniente de “The ballad of Reading gaol”, de Oscar Wilde, inscrita con variantes menores en dos misivas.²⁹⁹ En la carta de “un día claro de noviembre” — fechada en el año 1917 (E 99)— Torri dice a su amigo: “Sin exageración, tus cartas son mi única ventana, *the little tent of blue / that prisoners call the sky*”; en la segunda, ocho años después y de manera más elaborada, Torri indica: “No dejes de escribirme con más frecuencia porque tus cartas son la claraboya por donde atisbo “The little tent of blue which prisoners call the sky” (E 170). Originalmente, los versos aparecen en tres sextetos de la composición de Wilde. Los dos primeros se refieren al sentenciado a la horca y en el último se revela que el yo lírico es uno de los condenados.³⁰⁰ Por medio de esta remisión literaria, Torri expresa a Reyes cuán afines son sus sentimientos a los del

²⁹⁹ “Epistolario de Julio Torri”, p. 6, n. 11. Zaitzeff sólo da noticia de la carta de 1925.

³⁰⁰ En la Parte 1, tercer sexteto, se lee: “I never saw a man who looked / With such a wistful eye / Upon that little tent of blue / Which prisoners call the sky, / And at every drifting cloud that went / With sails of silver by.” En la Parte 2, segundo sexteto, varían los dos últimos versos: “And at every wandering cloud that trailed / Its ravelled fleeces by.” En la Parte 4, cuarto sexteto, a diferencia de los fragmentos antecitados, se infiere que el yo lírico forma parte de los “sad men” del primer verso mediante el pronombre “we” del cuarto verso: “I never saw sad men who looked / With such a wistful eye / Upon that little tent of blue / We prisoners call the sky, / And at every happy cloud that went / In such strange freedom by” (Wilde, “The ballad of Reading gaol”, *op. cit.*, pp. 843, 845 y 854).

prisionero solitario, embestido por las penurias de la cárcel y que expresa su profundísimo desencanto. En la misma medida, queda reiterado el inmenso aprecio por las cartas de su amigo.

Sigamos con la misiva que Torri titula “Epístola del mundo de Monferrado al mundo de Guadalfajara” (ca. 1925, E 170) para anunciar la simplicidad del contenido y la condición llana del remitente con respecto a la vida cosmopolita de su destinatario. Mediante esta línea, Torri contrasta sus circunstancias —donde hay poca cabida para la vida cultural como a él le hubiera satisfecho— con la brillante y ascendente carrera literaria de Reyes. Al enmascararse como el mur campesino del ensiemplo de *El libro de buen amor*, Torri repite la estrategia de disminuir su importancia para engrandecer la de su interlocutor, pero al hacerlo por mediación de una referencia literaria, simultáneamente se representa como poseedor del código común ypreciado.

Finalicemos las muestras de los juegos literarios entre Torri y Reyes con una conversación textual sostenida en las postrimerías de su madurez. Se trata del soneto de Reyes “A la memoria del Ldo. Tomé de Burguillos” (1947)³⁰¹ con

³⁰¹ El soneto dice: “¡Albricias, Licenciado, que solías / con pluma y con tintero y con marmaja / ir dibujando en limpio la baraja / que mezclan los afanes y los días! // La humilde Musa de las fruslerías / Para la que no hay materia baja / —esa “ilustre fregona” que trabaja / hasta en ocios y en haraganerías—, // del brazo me tomó, salió cual digo / la peina puesta y el mantón terciado / para traerme a discurrir contigo: // el verdadero amor siempre fue osado: / fui tu devoto, quiero ser tu amigo; / de que te pido albricias, Licenciado”, *Alfonso Reyes digital*, t. X, p. 423.

un objeto lírico difícil de aprehender. El título remite al lector al heterónimo de senectud de Lope de Vega y el yo lírico parece apelar a él puesto que lo describe como personaje (primer cuarteto), además de referir a su musa, humilde y ocupada en materias pedestres (segundo cuarteto). Sin embargo, en lugar de tratar algún filón de la obra o de la vida de Lope de Vega, que sería lo esperable, el yo lírico indica que ha sido llevado por la musa ante la presencia del Licenciado para solicitarle el regalo de su conversación y de su amistad (tercetos). La perplejidad que causa este cierre del soneto muy probablemente queda aclarada por el último de los únicos cuatro versos —parangón de su legendaria brevedad— que Torri dedicó a Reyes en ocasión de sus 60 años:

En el acuario de su vida breve
Áureas fulguran las antiguas lumbres
Que tornasolan gráciles las brisas...
(Perdona, Alfonso, que probaba el lápiz.)³⁰²

Como ha hecho notar el erudito Antonio Carreira, Torri culmina su composición “con un guiño, recordando que lo mismo había hecho Lope de Vega en su soneto «Lazos de plata y de esmeralda rizos», impreso en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), f. 27v [... donde]

³⁰² “A Alfonso Reyes”, en *Cuaderno conmemorativo de los 60 años de Alfonso Reyes*, México, FCE, 17 de mayo 1949, s.p.; reimpresso en *Boletín de la Capilla Alfonsina*, abril-mayo-junio 1970, p. 25.

concluye así: «Perdona, Fabio, que probé la pluma».³⁰³ Y añade en función de la celebración a Reyes:

quien no reconozca el hipotexto lopiano deja de entender cómo unos versos que no aluden para nada al cumpleaños se convierten en el mejor homenaje al gran conocedor y degustador de nuestros clásicos. Es fácil de imaginar la sonrisa de don Alfonso al leer el cuarto verso, por lo que dice el refrán: a buen entendedor, pocas palabras.³⁰⁴

Entonces, con los dos textos a la vista, es posible afirmar que el obsequio del maestro Torri constituye la respuesta poética bajo la máscara de Tomé de Burguillos a la petición original de compañía y charla de don Alfonso. En general, estas conversaciones revelan el ahínco con el que Torri y Reyes se dedicaron a las literaturas de distintos tiempos y lugares y cómo se acercaron a esta postura universalista.

Las consonancias entre los dos amigos son perceptibles también en sus obras. Tres críticos han señalado algunas generalidades comunes a ambas. José Emilio Pacheco indica que “no existen dos escritores tan afines como Reyes y Torri”³⁰⁵ y les reconoce el ser fundadores de “ese género impreciso, lo mismo «poema en prosa» que libre divagación, meditación, ensayo creador”.³⁰⁶ Para

³⁰³ Comunicaciones escritas del Dr. Carreira, mayo del 2001 y 18 de agosto del 2006.

³⁰⁴ *Idem*.

³⁰⁵ “Julio Torri o la humildad premiada”, p. 49.

³⁰⁶ “Reseña a *Tres libros*, de Julio Torri”, en *Diálogos* 1 (noviembre-diciembre 1964), p. 31, recogido en *La Vida Literaria*, p. 27.

Zaitzeff, sus obras son complementarias³⁰⁷ y Carballo atribuye la originalidad común a *Ensayos y poemas* y *El plano oblicuo* a “la atmósfera común en que fueron creados”.³⁰⁸

De manera más particular, señalo algunas de las coincidencias notorias entre la escritura de Torri y la de algunos textos de *Calendario* y de *Cartones de Madrid* (1914-1917, abarcado posteriormente por *Las vísperas de España*).³⁰⁹ Por ejemplo, hallo piezas sobre el mismo arquetipo o un mismo personaje, pero de distinto género, como “El héroe” y “La heroína” (VE 259) o “La cocinera” y “El cocinero” (C 328); otras cuyo título está formado por un genitivo y un sustantivo a la manera del ensayo desde la tradición griega, como “Del epígrafe” y “Del perfecto gobernante” (C 319) o “De una benéfica institución” y “Del último moralista” (C 322); el recurso de la parábola, como en “El mal actor de sus emociones” y “El buen impresor” (C 313); un eje taxonómico, como en “Mujeres” y “Las roncás” (VE 75); un narrador que funge como un “observador distanciado”, como en “La feria” y “El entierro de la sardina” (VE 58);

³⁰⁷ “Julio Torri y España”, p. 101.

³⁰⁸ *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 147.

³⁰⁹ Para los ejemplos siguientes, señalo las referencias a *Calendario* con C y con VE las provenientes de *Las vísperas de España*; los números de página provienen del vol. II de *Alfonso Reyes digital*. Para no dificultar la lectura, omito los números de página de *Ensayos y poemas*. Para una visión personal y amistosa sobre las publicaciones, véase el intercambio postal entre Reyes y Torri de julio a noviembre (E 84-99). Erróneamente, Gabriel Zaid señala que “Torri fue el precursor de los textos breves de Reyes [y de] López Velarde” (art. cit., p. 17), cuando las piezas de *El minuterero*, publicado en 1923, son contemporáneas a las de Torri y Reyes y la datación de algunas de ellas aún no ha podido ser establecida.

desarrollos a partir de epígrafes, como en “El abuelo” y “El consuelo” (C 280) o en *Caminaba por la calle silenciosa* y “El infierno de los ciegos” (VE 49).

Mención aparte merecen sus capacidades para lograr la concisión, la convivencia de géneros, y el manejo de la técnica compositiva del “cascajo”, cualidades que saltan a la vista en la obra torriana, en piezas admirables como *Visión de Anáhuac* (1915) y en las reflexiones metaliterarias de ambos escritores. Pongamos por caso “El ensayo corto” y “Los libros de notas” (9 de enero de 1913), donde Reyes describe la tendencia al libro compacto, critica fuertemente el extremo de falta de rigor en el que puede incurrir el mero compilador de pensamientos y llega a predecir: “Los libros de notas —pulso febril del tiempo— serán la literatura de mañana, y ya casi son la de hoy.”³¹⁰ Otro ejemplo está en su señalamiento de la mezcla de géneros practicada por sus compañeros de juventud: “Los géneros se mezclaban un tanto y la invención pura padecía.”³¹¹

Estas consonancias no han sido motivo de detenida atención por parte de la crítica, que se ha limitado a señalar la extensión,³¹² obvia diferencia entre

³¹⁰ Sección “Ensayos” de *El cazador*, Alfonso Reyes digital, vol. III, pp. 154-155.

³¹¹ *Pasado inmediato*, Alfonso Reyes digital, vol. XII, p. 206.

³¹² Entre los críticos que han destacado esta divergencia están Luis Maristany (“Prólogo y selección: «Tres poetas, tres tendencias: en el centenario de Julio Torri, un ‘raro’ de la literatura mexicana»”, *Horadepoesía*, núms. 65/66, septiembre-diciembre 1989, pp. 7-18) y José Emilio Pacheco (“Cien años de Julio Torri”, *Proceso* núm. 660, 26 de junio 1989, pp. 56-57).

Torri y Reyes y que para Torri resultaba predecible desde fechas tempranas, a decir, por ejemplo, del epígrafe de este apartado, proveniente de una carta de 1917 (E 93-94).³¹³ Desde un inicio, en franco contraste, Torri sólo había publicado en periódicos locales y en uno extranjero³¹⁴ mientras que Reyes sacaba a la luz sus escritos en revistas reputadas. Décadas después, Torri llegó a mencionar como su “principal defecto: la pereza en el campo literario”.³¹⁵

Sin embargo, cabe preguntarse si su reserva formaba parte de su imagen de escritor parco, local y discreto,³¹⁶ si era una manera de diferenciar y distanciar su personalidad autorial de la de Reyes. Incluso, si en el trasfondo de

³¹³ Evidentemente hay que reconocer el viso humorístico del comentario en relación con el aspecto físico de los amigos.

³¹⁴ Señala José Balza: “Una de sus primeras parábolas, «El mal actor de sus emociones», aparece el 1 de noviembre de 1913 en la famosa revista caraqueña *El Cojo Ilustrado* [...] punto de convergencia más espléndido para la inteligencia latinoamericana y europea de la época” (“Torri y Garmendia: dioses preborgeanos”, *Quimera* núm. 150, diciembre de 1996, p. 62).

³¹⁵ Pregunta 5 del cuestionario de Proust, en entrevista anónima, “Entrevista a Julio Torri” (art. cit.).

³¹⁶ La “pereza” de Torri debe ser tomada con cautela. En su *Correspondencia* Reyes y Henríquez Ureña se autoincriminaron de (y se reclamaron mutuamente) ser perezosos; Caso, Acevedo y Cravioto no se salvaron de la acusación por parte de *Sócrates* e incluso en su carta desde París el 20 de febrero de 1914 Reyes solicita a su mentor le proporcione la cita exacta de una máxima relacionada con el tema que, obviamente, estaba en total discordancia con la del individuo de fortaleza moral, ideal de Henríquez Ureña. Torri también se unió a la discusión pero al haberlo hecho en términos sarcásticos deja abierta la puerta a la ambigüedad: “La literatura mexicana sigue bien de promesas: muchos pujos, muchos sudores y ni una línea. Tus amigos seguimos muy inteligentes, muy *dilettanti*, y muy estériles. Continuamos admirándonos mucho y nos separamos unos de otros siempre con la convicción de haber asistido a una entrevista histórica y memorable. Yo soy el más estéril de todos, a pesar de que cada día que amanece me vienen fuertes ganas de tomar la posta y ser un grande hombre, como dice Heine” (Carta a Reyes, 27 de octubre de 1913, E 41).

su perfeccionismo, se hallaba su marca distintiva. Estas preguntas complejas surgen a propósito de la declaración tardía del saltillense de que en *Ensayos y poemas* trató “de redondear los temas hasta hallar la perfección”³¹⁷ pero, más significativamente, de una confidencia que hizo un Reyes titubeante de sí mismo a Henríquez Ureña:

Te envío [...] cuentos de la época anterior [...] tengo la fundada sospecha de que no se mantienen ya [...] *como yo no sueño en hacer el famoso volumen diminuto y perfecto, una cosa mediana, entre las miles que me propongo publicar, no me avergüenza*, con tal de que contenga algún valor, alguna novedad de emoción o de expresión. Todos esos cuentos formarían un tomo pequeño: el *Plano oblicuo*, y no volvería yo a escribir nada en ese tono.³¹⁸

Es casi indudable que Reyes aludía a *Ensayos y poemas* (“el famoso volumen diminuto y perfecto”), recién publicado, y que tenía en mente la elogiosa reseña de Díez-Canedo que aparecería en *El Sol* para el domingo siguiente, según lo anunciaba Reyes en la misma carta. Así como Torri intuyó la vastedad de la obra y la personalidad de Reyes, este último casi vaticinó el futuro que contrapondría al libro diminuto y perfecto con su obra inabarcable, pero con altibajos. La conciencia del sí mismo y la del otro parecen haber operado en la diferenciación y en el ulterior desarrollo de sus personalidades

³¹⁷ Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p.144.

³¹⁸ Carta del 8 de octubre de 1917, en Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo (1906-1946)*, t. 3, p. 79. El énfasis es mío.

autorales no sólo como certezas del camino a seguir, sino como motivos de ocasional incertidumbre ante los valores estéticos que una y otra imagen de escritor conllevaban. Por una parte, Torri no infringiría la regla de publicar sólo aquello que se acercase a la perfección y, por la otra, Reyes sabía de la necesidad de condescender a ratos para hacerse de un *ēthos* público, por lo que no resultaba gratuito el consejo que le dio a Torri a raíz de *Ensayos y poemas*: “En adelante, ya no es necesario que insistas en la necesidad de aislarse del vulgo. Olvida esa idea, para que pronto seas completamente clásico: no sientas la diferencia entre ellos y nosotros” (3 de octubre de 1917, E 96).

Otras facetas del proceso de autor se evidencian en que, por ejemplo, Reyes ingresó a “la Academia Mexicana de la Lengua a fines de 1918, por mediación de Enrique González Martínez”,³¹⁹ en tanto que Torri lo hizo 35 años más tarde. Si Reyes enfiló a convertirse en “mecenas de la literatura y poeta-rey en la república de los intelectuales”,³²⁰ Torri se refugió en la docencia universitaria. Para sus futuros estudiosos, Reyes llegó a anotar su epistolario, a guisa de aparato crítico; las cartas de Torri fueron publicadas muy posteriormente.³²¹ Reyes dejó abundantes testimonios explícitamente

³¹⁹ Reyes, *El tiempo de los patriarcas*, p. 366.

³²⁰ *Ibid.*, p. 35.

³²¹ A Alicia Reyes (art. cit.) y a Espejo (art. cit.) corresponde el mérito temprano de haber dado a conocer parte del epistolario Torri-Reyes y a Zaitzeff la publicación de la correspondencia de Torri sostenida con personajes de la cultura y las letras y con Esther

autobiográficos, pero Torri “no escribió diario, autobiografía ni memorias”.³²² Es decir, cada quien optó por una serie de pautas de inscripción en la tradición literaria que respondían a exigencias distintas: Reyes, a la demanda de una escritura constante que él mismo ordenó y buscó las maneras de difundir y preservar; Torri, a la del escritor de obra parca, abandonada al azar del descubrimiento de sus propios lectores.

Esencialmente, la divergencia entre una y otra actitud estriba en la disposición del escritor para responder a exigencias sociales de magnitud distinta. Reyes se encargó de realizar una obra cuidada y a ratos de indudable perfección o erudición pero que en su diversidad ha apelado a distintos públicos y ha propiciado distintos niveles de lectura. En su actuar cultural, Reyes concordó con la idea del hombre de letras que participa en proyectos e instituciones de trascendencia movido por un compromiso social con las facultades más altas del ser humano. En contraste, Torri abrazó los ideales esteticistas de la obra acabada y dirigida a las minorías, de la interacción selecta con unos cuantos pares, del aislamiento del artista en tanto individuo y, finalmente, del silencio.

Brown (*Anywhere in the south. Cartas de una joven texana a Julio Torri*, México, UNAM-El Equilibrista, 2006).

³²² Zaitzeff, “Epistolario de Julio Torri”, p. 2.

Por ser el extremo a quien correspondía la elocuencia, en el plano literario Reyes dedicó a Torri el par de sentidos y bellos sonetos “Los dos amigos” y “Los dos viejos”³²³ para enaltecerlo en tanto persona, escritor y compañero. En el plano existencial, hasta en sus últimos años Reyes procuró auxiliario.³²⁴ Una de las noticias de la muerte de Torri fue dada al margen de una reproducción de su reseña a *La antigua retórica*: “Julio Torri, el compañero, el hermano espiritual de Reyes, acaba de morir, con ese motivo publicamos estas páginas que él dedicara a uno de los libros de nuestro mexicano universal. Descansa en paz.”³²⁵ Algún crítico reprochó la desmedida atención al centenario del nacimiento de Reyes y el olvido del de Torri³²⁶ y otro

³²³ “Los dos amigos” // Poeta de nativo sentimiento, / dulce prosa del arte corregida, / pureza de cristal el pensamiento, / ingenio superior, callada vida; // que traes la pasión tan escondida / que la reduces a contentamiento: / concede, Julio, que con voz medida / acabe de decirte lo que siento. // Como dos afanosos Odiseos / los dos buscamos la feliz orilla / por encontrados rumbos y rodeos. / Hoy sigo con mi balsa tu barquilla / y me consuelan de mis devaneos / tu firme ruta, tu virtud sencilla (*Alfonso Reyes digital*, vol. X, pp. 445-446). “Los dos viejos” // Julio, ya la amistad que nos unía / suelta la ganga y beneficia el oro / que en los veneros de la edad se cría / y más se ahonda cuanto más la exploro. // Corre celoso el tiempo y nos espía; / pero no ignoras tú ni yo lo ignoro / que arde mejor la leña todavía / si los años le prestan su decoro. // El mosto deja para el barbilindo / y prefiere la copa en que te brindo / licor de tantos cónsules añejo. // Y a ver si hay quien ose discutirme: / no hay más sólido abrazo ni más firme / que el abrazo de un viejo y otro viejo (*ibid.*, p. 454).

³²⁴ En testimonio documental queda la carta fechada el 25 de septiembre de 1958 en la que Torri agradece, y devuelve a Reyes, un aparato que habría de ayudarlo con su pérdida de la visión (foja 2, Archivo Histórico de El Colegio de México, Fondo Alfonso Reyes, Sección Correspondencia, caja 3, carpeta 57).

³²⁵ *Boletín de la Capilla Alfonsina*, abril-mayo-junio 1970, pp. 23-24.

³²⁶ Alejandro Meneses, “Julio Torri: el íncubo en huelga”, *Crítica*, núm. 40, 1989, p. 116.

ha imaginado una conversación sostenida por ellos en ultratumba.³²⁷ En el plano que fuere, lo indudable es que la obra de Julio Torri se sostiene por méritos propios pero, como autor, es inexplicable sin la sombra de Alfonso Reyes.

³²⁷ Octavio Olvera, "Torri y Reyes en el Valle de Josafat", *La Jornada Semanal*, suplemento cultural de *La Jornada*, núm. 570, 5 de febrero 2006, pp. 6-7.

Capítulo 4

Puntales para una poética de la belleza

Con los escritores posmodernistas Torri comparte un “esfuerzo de condensación”,³²⁸ una mengua “del brillo modernista”³²⁹ y una paulatina sustitución de la imagen grandiosa del escritor por la del colector de retales pero sin llegar a los extremos del feísmo.³³⁰ Particularmente, se han considerado como las constantes de su sistema de escritura la brevedad, la perfección formal, la alusión literaria y la convivencia de géneros. Esta sección está dedicada a proponer una descripción del mismo sustentada en el fragmento, *locus* idóneo de intersección de las características distintivas de la obra publicada de Torri y concepto importante del pensamiento estético decimonónico europeo. De ninguna manera se trata de aplicar una fórmula, sino de un ordenamiento de un conjunto de nociones y prácticas a partir de tres claves que Torri llegó a dar sobre su sistema poético: la forma, el texto como generador del texto y la

³²⁸ Le Corre, *op. cit.*, p.195; consúltense igualmente las pp. 187 y 189.

³²⁹ *Ibid.*, p. 322. Como ejemplo, ténganse presente las maneras distintas de expresar el colorido entre Torri y González Martínez en el análisis de “La balada de las hojas más altas”, pp. 157-165 de este acercamiento.

³³⁰ Sobre el tránsito de un *ēthos* al otro, véase igualmente Le Corre, *op. cit.*, p. 125 y considérese que el crítico incluso titula una sección entera de su investigación “Los retazos del modernismo: el montón de basura posmodernista” (*ibid.*, pp. 316-321).

convivencia de géneros, cuestión especialmente controvertida para los críticos de la obra del saltillense. El fragmento incluso permite un nuevo procedimiento distribuidor de las piezas torrianas, útil para fines analíticos. A continuación desarrollo cada una de estas ideas.

El fragmento, paradigma torriano

Este pueblo muerto y bello (como para una buena novela provinciana que ni tú ni yo escribiremos nunca) es tan perfecto novelísticamente que no he podido obtener postales

Julio Torri a Alfonso Reyes, 8 de febrero de 1922

En esta graciosa frase (E 155) quedan sintetizadas algunas de las aversiones literarias que Torri compartía con Reyes: el texto profuso, de tinte local y que no ha sido penetrado por las corrientes y técnicas innovadoras, cual lo simbolizan las tarjetas postales. Consecuentemente, el contacto con otras poéticas, pero sobre todo la brevedad, son el par de marcas más apreciadas por Torri. Además de estos elementos, se han reconocido su tendencia a la perfección de la frase y su habilidad para no ajustarse estrictamente a los modelos genéricos. Considero que estas características pueden ser explicadas a partir del fragmento, entendido inicialmente como una práctica de gran auge en

el siglo XVIII europeo,³³¹ y de una serie de discernimientos propuestos por los filósofos del círculo de Jena, adaptados por el esteticismo y que posteriormente circulan en los medios en los que se desarrolló Torri.³³² Para nuestra materia, es central la noción schlegeliana del “casi”, “que ha sido [...] en el mundo y en la literatura, tan eficaz y tan nociva como cualquier otra categoría”,³³³ y que se evidencia cuando digo, en distintos momentos de este trabajo, que “La balada de las hojas más altas” y “A Circe” son casi poemas porque así han sido leídos, que “Plautina” es casi una pieza dramática o que la frase “parecía un cargamento de violetas errante por las aguas” (TL 9) está compuesta casi por dos eneasílabos, etc.

Pienso que el fragmento aunado a la brevedad se torna en terreno óptimo para la exquisita labor de simplificación y estilización que se proponía Torri. Ejemplifico con algunas observaciones sobre textos específicos que ampliaré más adelante, como lo es “A Circe”, que el fragmento lleva a imaginar lo

³³¹ Para un rastreo histórico del fragmento desde el mundo clásico y el análisis de obras canónicas, véase Elizabeth Wanning Harries, *The unfinished manner: essays on the fragment in the later eighteenth century*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1994.

³³² Como ejemplo de que el fragmento era una idea estilística discutida entre los ateneístas quedan una línea de la charla “La arquitectura colonial en México” en las que Acevedo indica: “Cambiando ideas con mis amigos, hemos llegado lentamente a comprender que ahí [en nuestro estilo colonial, hecho de retazos] están las raíces del árbol mexicano en cuyo cultivo debemos esmerarnos” (*op. cit.*, pp. 146-147).

³³³ Friedrich Schlegel, *Poesía y filosofía*, “Fragmentos del Lyceum (1797)”, con el número 80, asignado por Diego Sánchez Meca, editor, trad. de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, Madrid, Alianza Universidad, 1994, p. 58.

silenciado o bien a reconocer las instancias en las que Torri “redujo, y magnificó a la vez, en un solo lance de escritura, toda la saga y la tragedia del nuevo Odiseo a unas cuantas líneas”.³³⁴ Otros casos son el de “El héroe”, en el que el silencio que rodea al dragón está compuesto por la antítesis del caballero que se muestra a sí mismo por su discurso, o bien “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”, que da la palabra a uno de los extremos, susurra al otro y deja en suspenso meditativo al lector. En otras palabras, el modo torriano de fragmentar la palabra revela un estilo, una función literaria,³³⁵ y constituye una fuente importante de innovación artística. En esta medida, depurar un texto a su mínima expresión responde a una intencionalidad, puesto que los cercenamientos no pueden llegar al punto de hacer peligrar su legibilidad, ni la perfección de la totalidad implícita, y mucho menos la premeditación del diseño, “condition vitale de toute œuvre d’art” para esteticistas como Baudelaire³³⁶ o para Pater, quien alabó “[the] studied incompleteness of Michelangelo [... and of] Italian sculpture”.³³⁷

³³⁴ Salvador Elizondo, “Regreso a casa. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana Correspondiente de la Española”, en *Camera lucida*, México, Joaquín Mortiz, 1983, p. 147.

³³⁵ López Parada, *Una mirada al sesgo*, p. 57.

³³⁶ “Notes nouvelles sur Edgar Poe” (Introduction), *Nouvelles histoires extraordinaires par Edgar Poe*, París, Louis Conard, 1933, p. XVI.

³³⁷ *Op. cit.*, pp. 48 y 53.

Tres posibles elucidaciones a tres indicios de una poética

Tal era la conciencia que Torri tenía de su proyecto literario que lo condensó en unas cuantas frases y recurrió a la ironía para expresarlo con el doble propósito de dar a entender que su obra no aspiraba a la trascendencia de las grandes formas literarias y de mostrar la originalidad de su técnica compositiva. Bastante citadas son las líneas provenientes de su epistolario en las que dice desarrollar sus temas a partir de un epígrafe, trabajar géneros de esterilidad y componer a base de cascajo. Hagamos un alto en cada una de ellas y considerémoslas, respectivamente, a la luz de tres reflexiones filosóficas del círculo de Jena: la organicidad o capacidad generadora del fragmento; su casi opuesto, es decir, la imposibilidad de abarcar la totalidad, que convierte al fragmento en signo de lo incompleto, si no que de lo estéril; y la mixtura de géneros con miras a la unidad.

Relaciono la primera reflexión con la misiva que Torri envió a Reyes en enero de 1914, una referencia poco usual a su procedimiento compositivo en la que pienso que además de divertimento hay un grado de veracidad notorio al observar los epígrafes de su obra y la profunda relación que guardan con las piezas que abren. Dice el futuro autor de *Ensayos y poemas*:

Pronto te mandaré algunas composiciones. Las escribo de la siguiente manera: tomo un buen epígrafe de mi rica colección y lo estampo en el

papel, y a continuación escribo lo que me parece, casi siempre un desarrollo musical del epígrafe mismo. Es como si antes de comprar un vestido, adquirieras el clavo del que lo has de colgar. En esta imagen aparece un poco absurdo mi procedimiento, pero tú descubrirás que no lo es (E 53).

La inferencia principal que podemos hacer sobre esta base es que, para Torri, el artista podía producir a partir de una porción, aunque mínima, de una obra total porque esa fracción tenía el potencial para engendrar otra más. Aunque de esta operación surge en muy buena medida la originalidad de Torri, las reflexiones estéticas de donde proviene pertenecen al romanticismo y al esteticismo. En el primero, la obra de arte se organiza y produce a sí misma como *organon*, como una forma en formación³³⁸ cuya capacidad productiva remite a una *poiesis* mayor: la de una totalidad de belleza que se manifiesta en particularidades completas en sí mismas pero parciales con respecto a una totalidad ideal.³³⁹ En el segundo, lo trunco posee un lado luminoso porque así los artistas allegan a su obra el encanto del movimiento incesante de la vida e instan al espectador a completar “the half-emergent form”,³⁴⁰ que en Torri ha

³³⁸ Es muy posible que esta idea conlleve la influencia del *Filebo* de Platón, donde se plantea al “ser devenido”, en cierta medida contrario a las taxonomías rígidas y a la esquematización que los ateneístas tuvieron como uno de sus objetos de crítica.

³³⁹ Al respecto, véanse el resumen introductorio y en especial la p. 104 de *The literary absolute* de Lacoue-Labarthe y Nancy.

³⁴⁰ Pater, *op. cit.*, p. 53. Uno de los ejemplos de Pater es el del David, en la parte más alta de cuya cabeza “there still remains a morsel of uncut stone, as if by one touch to maintain its connexion with the place from which it was hewn” (*ibid.*).

sido entendida como invitación a la colaboración espiritual e inteligente³⁴¹ en concordancia con la respuesta que dio cuando le preguntaron cuál creía era la función del escritor e indicó que “hacer más inteligentes con agudezas a los lectores y ampliarles sus opiniones”.³⁴²

La segunda reflexión filosófica tiene que ver con que además del aspecto generador, el fragmento implica inactividad y pérdida. A menos de que sea retomada como impelente, la frase que el artista ha extraído del todo para desarrollar su obra queda aislada de la cadena generadora del arte; es decir, en este punto estamos frente al fragmento como “género de esterilidad” que Torri decía “trabajar” en el año de 1914 (E53). Torri trasladó dicha polaridad a su percepción del acto creador, que puede propiciar una infinitud de obras, estancarse en la mera colección de motivos o impelentes (epígrafes, en este caso) o bien lindar con el silencio. Cuando Torri en el año 1913 dice “Mi esterilidad se ocupa en coleccionar epígrafes. Los tengo muy valiosos” (E 51), está indicando, cual buen esteticista, que un fragmento artístico resulta estimable en tanto que a pesar de haber sido apartado permite la continuidad creativa y que hasta en su interrupción no caduca su potencial para devenir en uno u otro extremo del binarismo productividad / esterilidad.

³⁴¹ Así ha sido desde Caso (art. cit., p. 26 y capítulo 1 de este trabajo).

³⁴² Carmen Galindo, “Julio Torri”, en Zaitzeff, *Julio Torri y la crítica*, p. 43.

Contrariamente a las propuestas posmodernas actuales que ven en el fragmento dispersión y caos —y a diferencia de los pensadores de los siglos XVIII e incluso XIX, como Emerson, para quienes la discordancia era una apariencia resultante de la incapacidad humana para aprehender la armonía divina—, en el fragmento torriano pervive la creencia de un microcosmos ordenado y completo en sí pero parcial y asintótico con respecto a la obra de arte infinita,³⁴³ veta inacabable de sitios inexplorados y siempre envueltos en el misterio a los que el autor sólo atisba por medio de la fantasía, como ocurre en “How one came, as foretold, to the city of Never” de Dunsany o en textos como “La conquista de la luna”.³⁴⁴ De aquí que la tarea de recuperación de esa obra total sea sempiterna y metódica, aunque en su fragmentariedad dé la impresión contraria.

Según la tercera reflexión filosófica, esta postura lleva al artista a una reacción doblemente paradójica porque si por una parte sus textos son completos y ordenados en sí, por la otra lo dejan con un sentimiento de frustración y pérdida puesto que jamás disimulan la heterogeneidad de los elementos que los conforman ni dejan de evidenciar la parcialidad de los esfuerzos de su creador. A mi modo de ver, estas reflexiones y estos

³⁴³ Véase Lacoue-Labarthe y Nancy, *op. cit.*, en particular la p. 48.

³⁴⁴ Véanse las pp. 221-226 de este trabajo.

sentimientos subyacen en las líneas dirigidas a Reyes a propósito de la técnica compositiva de *Ensayos y poemas*. Dice Torri: “Mi libro te alcanzará uno de estos días. Es libro de pedacería, casi de cascajo. No puedo hacer nada de *longue haleine*” (13 de diciembre de 1916, E 79). A la imagen del autor como colector de retales corresponde, en consecuencia, la de la escritura como proceso de mezcla y ensamblaje de partes de distinta proveniencia.

Para los románticos alemanes, indican Lacoue-Labarthe y Nancy, la literatura es impensable sin dicha convivencia y con-fusión, e incluso explican que la raíz *ghedh-* es compartida por los términos “género”, “mezclar” y “unir”.³⁴⁵ Es decir, esta etimología provee una óptica distinta a la de “tipología”, significado por el que usualmente se entiende al género en lenguas como la española. La red semántica que se origina en *ghedh-* contribuye a entender la intención de Torri en cuanto a géneros se refiere, a saber, la unidad por la disolución de una serie de principios modeladores cuyas particularidades rozan no sólo los límites de los géneros según los caracterizaron los antiguos, sino los linderos de la crítica literaria o incluso de la filosofía.³⁴⁶ De aquí que

³⁴⁵ Aunque existe el término *Genere* y actualmente han caído en cierto desuso la pareja *Gatte / Gattin* para significar “esposo” y “esposa”, el sustantivo *Gattung* aún es aplicado para significar la mezcla propia de cada grupo o clase gramatical y el verbo *begatten* para indicar apareamiento entre animales.

³⁴⁶ Al respecto, véanse especialmente las pp. 91 a 123 de Lacoue-Labarthe y Nancy. Cabe señalar que los autores reconocen que incluso entre los antiguos surgieron obras cuya intención era cuestionar las taxonomías existentes, como es el caso de *La*

parte del desencanto que transita la reflexión torriana del año 16 se deba a la imposibilidad del escritor para ir más allá de la sola desestabilización de los límites y lograr ese nuevo género de fusiones perfectas.

Un ejemplo: “Del epígrafe”

Torri recurrió al fragmento para buscar en lo mínimo la vía compositiva que habría de conducirlo a la unidad y la belleza, aunque el resultado fuese inconcluso o transitorio. Buen ejemplo de la llamada de atención hacia la “forma-formándose” a partir de lo parcial es “Del epígrafe” (TL 12), pieza de ciento veinticinco palabras publicada por primera vez en la revista *Nosotros* en mayo de 1913. El desarrollo del tema, de por sí inusual, da cuenta de la capacidad trascendente por generadora de la cabecera de un texto regularmente tenuta por accesoria o hasta descripta con el deslucido término de “paratexto”. La pieza muestra simultáneamente cómo una parte de un texto se torna generatriz por las relaciones o por las reflexiones a que puede dar pie (*poiesis*) —bajo la condición de que sea considerada como una totalidad (*organon*).

Pero recordemos que dicha totalidad exige fusiones y mezclas. En este sentido, “Del epígrafe” se titula a guisa de ensayo, y para responder a la

República de Platón, difícilmente explicable a partir de la poética aristotélica (*op. cit.*, p. 87).

expectativa de una exposición a base de argumentos, la voz autorial conmina a huir de los constreñimientos de las formas literarias rígidas, o sea, a irrumpir sus límites siguiendo el ejemplo del texto mismo. En efecto, la exposición de ideas coexiste con imágenes poéticas que se les contraponen dialécticamente y casi de modo inadvertido. Así hallamos que del lado ensayístico aparece la frase “clara y directa” y del poético los descriptores “tenue” y “sutil”; que del primero aparecen las voces “fealdad” y “oficiales” y del segundo “exorna”, “estrella”, “aire”, “alusión” y “alma”. En esta mezcla la descripción del tránsito de las distintas posibilidades de relación entre epígrafe y texto culmina con la dictada por la hermosura de la frase que requiere a la sensibilidad del artista. Sonoramente, la casi aliteración de las vocales iniciales /a/, /e/ presentes en el campo poético armoniza con las repeticiones de /v/ de “vibra”, “clavicordio” y “voz” y contrasta con la fuerza de “relampagueo” y la del esdrújulo de “dionisiaco”. El encadenamiento sintáctico —adjetivo, sustantivo, adjetivo de “lejana nota consonante”— logra un efecto más de sorpresa estética y el hipérbaton se aviene a la reflexión última: el epígrafe es garante de la atemporalidad de la literatura como gran obra al actualizar la afinidad entre escritores de distintas épocas. De esta manera Torri logra un texto entendido como *organon*, en el que momentáneamente se funden poesía y ensayo, el ejercicio expresivo y el intelectual. La búsqueda del equilibrio entre lo sublime

de la emoción y su expresión a partir de la música admite asimismo la facultad crítica y la expresión del pensamiento con premisas y conclusiones logradas y en la concatenación de argumentos inteligentes hay perfecta cabida a la armonía y la sonoridad.

“Plautina”: apariencias, ruina e inconclusión

Otras reflexiones alrededor del fragmento resultan pertinentes para desvelar algunos aspectos más de la poética de Torri.³⁴⁷ Entre ellas, me detengo en la aproximación entre fragmento y “ruina”³⁴⁸ para destacar la singularidad de una pieza del universo torriano: “Plautina” (TL 70). El Apéndice de este análisis consiste en una transcripción anotada del texto cuyo fin es el de presentar de manera económica el universo y la complejidad de las comedias y los personajes de Plauto que Torri eligió para su composición. El espectáculo de la

³⁴⁷ Un primer ejemplo está relacionado con esos textos por lo general de unas cuantas líneas de extensión y que Torri colocó en las secciones “Almanaque de las horas” (TL 82-91), “Lucubraciones de medianoche” (TL 114-118), “Meditaciones críticas” (TL 119-126), en otra que no tituló (*Labios que hoy besamos*, TL 113) y en otra más que parece obedecer a una afinidad temática (“Muecas y sonrisas”, TL 106-108). Por las rupturas que significa dentro de la cadencia de *Tres libros*, pero sobre todo por su clara pertenencia al aforismo, este núcleo exige un análisis fuera de las pretensiones de mi trabajo. Empresa tal requiere ubicarlas en el devenir del aspecto más clásico del fragmento hasta los “Pensamientos” de F. Schlegel, los aforismos de Nietzsche o las “Phrases and philosophies for the use of the young” (1894) de Wilde, a la luz de los libros pertinentes que aún se hallan en su biblioteca y de la escritura aforística de Carlos Díaz Duffoo, hijo, por lo menos.

³⁴⁸ Para Lacoue-Labarthe y Nancy la relación es inclusive filológica (*op. cit.*, pp. 42-43). Aunque sin reconocer su deuda con los estudiosos franceses, Wanning Harries (*op. cit.*) es quien traslada esta observación al estudio de textos literarios.

sucesión de ambigüedades, rupturas y alusiones a las obras del romano en su traducción al español lleva a recordar los incontables textos surgidos de la contemplación de una ruina y a preguntarse por los sentidos posibles de una composición en que el autor sólo está presente en su calidad de componedor de retazos.

La historia del fragmento proporciona una pista: el que hacia finales del siglo XVIII prevaleciera en Europa la moda de crear ruinas en los distintos campos del arte, como lo ejemplifican algunos cuadros de Böcklin. Si Torri la siguió, aunque no perteneciera a su momento ni a su contexto, en el espacio mexicano su estrategia tan cosmopolita resulta sumamente original. Hasta donde tengo conocimiento, en el país ningún otro autor ha creado una ruina textual a base de remanentes del mundo clásico para lograr un efecto de belleza a la vez que de patetismo. Para Wanning Harries esta actividad durante el siglo XVIII denota la creencia en la superioridad del arte frente a la naturaleza, creadora primaria de ruinas como consecuencia del tiempo y los elementos. La idea pervive en el esteticismo y, por ende, en Torri. Entonces, la tarea del artífice de ruinas parecería sencilla a simple vista, pero ya la sola elección de los componentes demanda un conocimiento profundo del material (en este caso textual) y un reordenamiento que de ninguna manera es azaroso. Tenemos así que “Plautina” sufrió cinco cambios entre ediciones, acciones deliberadas que

delatan la apropiación y la intención de pulir la escritura / traducción y que, años más tarde, engañarían a Zaitzeff al hacerlo creer que estaba frente a alteraciones que “[aligerarían] el ritmo o [cambiarían] el énfasis” de un texto nacido de la imaginación de Torri.³⁴⁹ Y hasta cierto punto Zaitzeff tiene razón, porque esta ruina pertenece a Plauto —que dicho sea de paso componía a base de la técnica de la *contaminatio*, moda y preceptiva de su tiempo— pero también a Torri. Si no, cómo han de explicarse, además de los cambios mencionados, las impresiones de equilibrio, y por lo tanto de perfección, provocadas por los guiones de diálogo, la musicalidad del acento de los nombres de los personajes plautinos elegidos o de la frase en latín —con todo y su errata—,³⁵⁰ sonoridades lingüísticas de tiempos antiguos.

En esta contemplación de la ruina artificial intencionalmente crítica participan su hacedor y un público selecto, muy probablemente reducido a unos cuantos ateneístas.³⁵¹ El conocimiento del ordenamiento y los componentes

³⁴⁹ Zaitzeff hace el comentario en relación al reordenamiento de palabras del segundo pasaje (“La elaboración artística en Julio Torri: un estudio de las variantes”, en su compilación *Julio Torri y la crítica*, p. 94).

³⁵⁰ Señalada por Germán Viveros, comunicación oral, México, D.F., 29 de junio de 1998. El dominio de las lenguas clásicas por parte de los ateneístas ha sido puesto en duda por Viveros con vista en los comentarios, las citas y las recreaciones que legaron. Quintanilla también señala este aspecto con sustento en sus estudios de la vida de Mariano Silva y Aceves («*Nosotros*», p. 154, y “Dionisio en México...”, p. 628).

³⁵¹ En efecto, en la correspondencia de Torri un par de misivas señalan a Plauto como autor socorrido en el grupo. La primera, del 31 de julio de 1916, es de Xavier Icaza y en ella pide a Torri que a su vez lleve el mensaje a Mariano Silva y Aceves, autor de “El mercader de Assinaria” (*Revista Nueva*, 9 de junio de 1919, pp. 20-21, en *Un reino lejano*

esenciales del modelo “original”, a la vez que la hechura novedosa, delatan el dominio de la materia fragmentada³⁵² así como las posibilidades de una reinterpretación acotada desde su diseño. En “Plautina” escritor y lector versado confluyen en una suerte de luto por la belleza venida de otros lugares y épocas, tópico del esteticismo.³⁵³ El monumento a base de escrituras es compartido en tanto producto de la inspiración originada en el pasado, al que simultáneamente evoca y rinde homenaje. La contemplación de los vestigios se asemeja a la memoria y a la inexactitud los ecos de voces, frases, anécdotas y reflexiones que la pueblan. Sin embargo, su coexistencia no es caótica ya que la artificialidad del texto actualiza el sistema ordenador e intencional, aunque éste parezca breve, seccionado y compuesto por materiales heterogéneos.

(*Narraciones / crónicas / poemas*), Serge I. Zaïtzeff, ed., México, FCE, 1987, pp. 57-59), de que cumplirá “sus encargos respecto a Plauto, Terencio, etcétera” (E 368). La segunda carta, del 30 de octubre de 1919, es de Rafael Cabrera, quien cita un pasaje de la comedia plautina *Il Gorgoglione* (*El gorgojo*, por su título en español) para ilustrar a Torri la mala fama de una calleja romana “donde los efebos que comerciaban de sí mismos iban a esperar a su extraviada clientela” (E 339).

³⁵² Otro indicador es la gran colección de la obra plautina que poseía Torri. En su biblioteca aún se conservan las compilaciones *Comédies* (texte établi et traduit par Alfred Ernout, París, Les Belles Letres, 1932-40, 7 vols. y *Comoediae: quae supersut* (Parisiis, Typis J. Barbou, 1759), así como *Menaechmi* (ed. with introd. and notes by P. Thoresby Jones, Oxford, Clarendon, 1918), *Le prix des ânes* (*Asinaria*) (Pseudo-Plaute: texte établi et traduit par Louis Havet et Andrée Freté, París, Les Belles Letres, 1925) y, encuadradas al lado de las poesías de Catulo, *La aulularia* y *Los cautivos* (versión castellana de D. A. González Garbín, Madrid, Campuzano Impresor, 1887).

³⁵³ Otras manifestaciones del tema son desarrolladas páginas adelante en este trabajo.

La fragmentación intencionada de “Plautina” propicia que cada uno de sus elementos funja sinecdóquicamente y que sus silencios evoquen además al estado de un sinnúmero de textos de la antigüedad, según señalan Lacoue-Labarthe y Nancy.³⁵⁴ La imagen del escritor como recolector de cascajo adquiere así una complejidad mayor: la tradición, al igual que el ideal de belleza o la capacidad generadora de las partes del texto, es inabarcable puesto que a su vez ha sido confeccionada con retazos provenientes del arte mismo. El eslabonamiento a partir de la inconclusión recalca la evanescencia del autor, de los textos y del tiempo que caducan como “[the] last refinements of shadow [...] the passing of a smile over the face of a child”, como indicó Pater a propósito de los escultores toscanos del siglo xv.³⁵⁵ En “Plautina” están presentes las sombras de una tradición capaz de diluir al autor individual en el concierto de la escritura junto con las pruebas textuales de cuatro comedias que en su arreglo a guisa de ruina delatan materialmente un punto de origen.

Considero a “Plautina” la más acabada expresión de la poética del cascajo, la inconclusión elevada a lo sublime y la síntesis. Como acorde predominante hallaremos sus contradicciones y matices en el análisis de otras piezas, carentes sí de su aire ruinoso, pero no de la laboriosidad, inconclusión y

³⁵⁴ *Op. cit.*, pp. 42-43.

³⁵⁵ *Op. cit.*, p. 46.

armonía compositiva con que ella fue creada. Al ser las piezas entidades completas en sí a la vez que trucas se revelan en toda su originalidad a la vista de su momento de publicación. En la tensión entre lo silenciado y lo dicho radica otra clave del sistema poético de Torri: en estos blancos —inherentes al fragmento y ciertamente paradójicos ante la unicidad de cada pieza— entran en juego la imaginación y la inteligencia no como meros ejercicios de estas facultades sino como ponderaciones alrededor de los aspectos más acuciantes del quehacer artístico. Examinemos algunos de sus aspectos.

La literatura, el impelente: cinco grandes reflexiones

El pensamiento metaliterario y la creación

Entre los posibles sentidos de alrededor de una cuarta parte de la obra de Torri³⁵⁶ está el pensamiento sobre algún viso del arte. Por su recurrencia, esta praxis de la reflexión permite dilucidar otros matices de la poética torriana que incluyen al universo del escritor, su *pathos*, sus malabarismos lingüísticos, lógicos y retóricos y la posibilidad de expresión de un rango de emociones y reflexiones. Pienso que la inclusión de prácticamente todos los elementos vitales

³⁵⁶ Considero para este cálculo sólo las piezas de *Ensayos y Poemas, De fusilamientos* y la sección “Fantasías” de *Tres libros* así como algunos ensayos que no recopiló el autor.

de la tarea literaria *per se* se acerca a la postulación del círculo de Jena sobre el carácter metafísico de la literatura; es decir, de su independencia con respecto a los medios físicos y tangibles indispensables a la música y a la pintura.³⁵⁷ Como posmodernista, considero que Torri preserva recursos que tendían a sustentar la supremacía de una u otra disciplina artística pero su búsqueda de fusiones, como son la de creación con crítica o la de sonoridades con imágenes plásticas, apuntan a que él poseía una idea más abarcadora del quehacer literario, noción que constituye parte de su originalidad con respecto a su tradición. Es así que encontramos en su escritura trazas armónicas de ritmos e imágenes que recuerdan a Baudelaire³⁵⁸ o a las sinestesias modernistas pero en un contexto intelectual renovado y con una sensibilidad remozada. Tal es el caso de la pieza que analizo a continuación.

³⁵⁷ De distintas maneras, Poe, Baudelaire, Huysmans, Bertrand, Pater o los modernistas, entre otros, defendieron a la música o a la pintura como la esencia de las bellas artes porque, al ser fundamentalmente ritmo e imagen, quedaban sujetas más al uso autónomo de recursos técnicos y formales que a estrategias narrativo-argumentativas que en esas discusiones eran tenidas por el sello distintivo de la literatura. Aunque una premisa central para Baudelaire, Huysmans y otros de sus contemporáneos fue la inseparabilidad de la música y la pintura, en determinados momentos prevaleció una sobre la otra con arreglo a la intención dominante del devenir de la discusión crítica o de la obra estudiada o creada.

³⁵⁸ Véase “Salon de 1846” (*Critique d’Art*, tome premier, París, Armand Colin, 1965, p. 97) como ejemplo de sus ideas al respecto manifestadas en sus apreciaciones críticas, pero sobre todo su soneto “Correspondances”, en uno de cuyos cuartetos el poeta recurre a imágenes naturales para dar cuenta de la avenencia de la apelación a los sentidos: “Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent” (*Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, París, Gallimard, 1975, p. 11).

“La criolla del mango”, texto ejemplar entre la creación y la reflexión

Para exponer este argumento analizo “*La criolla del mango* [Saturnino Herrán]” (DL 89), una pieza sumamente original para su tiempo puesto que está fuera de los parámetros de la nota de opinión sobre cuestiones estéticas y que es exógena a límites usuales de la pieza literaria.³⁵⁹ Ciertos elementos de índole referencial permiten concebir a “*La criolla del mango...*” como apunte crítico: fue publicado en un diario³⁶⁰ con la clara intención de encomiar abiertamente la personalidad del pintor (Aguascalientes, 1887-Ciudad de México, 1918) a partir de una de sus obras.³⁶¹ El texto incluso forma parte de un conjunto de notas aparecidas igualmente en la prensa y con propósitos similares. Uno de los autores de este corpus elogió la madurez técnica, la armonía compositiva entre

³⁵⁹ Espero que mi apreciación sirva para matizar la impresión de “reseña ligera” que Marco Antonio Campos tuvo de este texto (Prólogo a Julio Torri, *Ensayos y notas*, México, UNAM-Universidad de Colima, 1988, p. 7).

³⁶⁰ Es probable que el artículo fuese publicado antes de octubre del 1918 en alguna fuente aún no consignada por la crítica de Torri (véase nota 368, *infra*); posteriormente apareció en *Revista de Revistas* (núm. 832, 18 de abril de 1926, p. 31) bajo el título “*La criolla del mango. Recordando a Saturnino Herrán*” y antes de su inclusión en *Diálogo de los libros*, donde aparece como “*La criolla del mango* [Saturnino Herrán]”, fue reproducido en “Los ochenta años de Julio Torri”, p. v.

³⁶¹ La relación de Torri con Herrán tuvo un componente público poco usual en el escritor. Además del texto que nos ocupa, a Herrán se debió la justificación del tiro de la primera edición de *Ensayos y poemas* (véase la carta a Reyes del 24 de agosto de 1917, E 86) y existe la noticia de la presencia de Torri en el entierro del pintor (Nota anónima, “Los funerales del artista Saturnino Herrán”, *Excelsior*, México, 10 de octubre de 1918, s.p., en Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México, 1896-1921. Estudios y documentos II 1914-1921*, México, UNAM, 1999, pp. 200-201).

el fondo y los retratos y la “tenuidad” del cuadro.³⁶² Por su parte, el ateneísta Manuel Toussaint ensalzó la armonía, la sensualidad y el vigor de los juegos de los matices de rojo análogos a las variaciones que hace un músico sobre el mismo tema.³⁶³

Sin embargo, la nota torriana se distingue, antes que nada, por no mencionar el título del cuadro ni el nombre de Herrán. La cancelación de la referencialidad operada por Torri da la pauta para interpretar el texto desde una nueva perspectiva metaliteraria y, por supuesto, desde sus cualidades artísticas equiparables a las de “La balada de las hojas más altas” o a las de “Saudade” y cuya escritura superior no tiene punto de comparación con la redacción de los comentarios periodísticos citados. Teóricamente, considero que “*La criolla del mango...*” logra en tan solo ciento veintiún palabras difuminar los límites de la pintura de Herrán con los de la capacidad expresiva por la palabra de Torri y que tal borradura es comprensible desde la premisa esteticista de que la fuente de inspiración idónea es el arte y desde la idea pateriana de que las artes recurren las unas a las otras para suplir sus limitaciones o hallar derroteros

³⁶² Alberto Cañas, “Del libro inédito *Saturnino Herrán. Pintor mexicano*”, *El Universal Ilustrado*, núm. 5, 9 de octubre de 1919, pp. 15-18, en Moyssén, *op. cit.*, pp. 301-307.

³⁶³ “Saturnino Herrán y sus obras”, *El Universal Ilustrado*, núm. 198, México, 10 de febrero de 1921, pp. 12-13, en Moyssén, *op. cit.*, pp. 477-481. En términos parecidos, José Juan Tablada elogia la obra de Herrán en su *Historia del arte en México*, México, Águilas, 1927, pp. 251-252. Dicho sea de paso, el libro de Tablada es la primera historia del arte mexicano.

novedosos en un proceso denominado *Anders-Streben*.³⁶⁴ Igualmente, la manera en que Torri dota de belleza y originalidad a la nota periodística satisfaría el ideal preceptivo que Wilde postula en “The critic as artist” (1890): la crítica puede y debe ser un ejercicio artístico de estatura por lo menos comparable a la de su objeto.

Porque la frase inicial de “*La criolla del mango...*” —“Ataviada con sedño rebozo de Santa María”— pasó casi textualmente a las dos versiones que se conocen de “El celoso”,³⁶⁵ afirmo que su autor estaba consciente de que la nota era materia textual con cualidades literarias. Por ello, a partir de esta premisa es factible analizar sus imágenes, su sonoridad y su aporte al entendimiento del arte. En cuanto a la representación visual, cuatro palabras del primer párrafo hacen pensar que la imagen colorida surgió de la imaginación de Torri: “sedño”, “diáfana”, “moreno” y “corales” aluden a brillo, transparencia y tonalidades, respectivamente, y trasladan al lector a un ambiente pictórico. Tres frases descriptivas, una acción y dos frases descriptivas más permiten imaginar una seductora Eva, variante mestiza del arquetipo decadentista de la

³⁶⁴ *Op. cit.*, p. 90.

³⁶⁵ En la primera publicación de “El celoso” (suplemento cultural de *El Nacional*, domingo 5 de junio de 1938, p. 2) se lee: “Las mujeres, arrebozadas en los sedosos *santamarías*”, que para *De fusilamientos* (1940) se ha perfeccionado: “Son gentilísimas sus mujeres, arrebujuadas en los sedños *santamarías*”.

mujer pérfida.³⁶⁶ En el párrafo segundo se presenta un paisaje de “tonos policromos” que aplican por igual al cielo o a la tierra, como sucede en “La balada de las hojas más altas” donde, como señalaré en su momento, un color marino describe un matiz celeste. Para concluir, el tercer párrafo suspende la imaginación en la vastedad de un horizonte.

En alternancia con el colorido, seduce la musicalidad de “*La criolla del mango...*”. Es de hacer notar que el primer párrafo abre y cierra con /v/: “ataviada”, “leve”, “Eva”; y en el medio destaca el difícil sonido sibilante de “sedeño”, “rebozo”, “Santa”, “cabeza”, “zempazuchil” y “sarta”. Las combinaciones tienen lugar en tres segmentos largos y tres de menor extensión silábica que otorgan una cadencia agradable al oído. En el segundo párrafo el recurso es distinto; cinco parejas van unidas por una coincidencia sonora: “fruto”-“ofrenda”, “mano”-“amor”, “virgen”-“selvática”, “embellece”-“símbolo”, “infinitud”-“incomparable”. Y el tercer párrafo posee sus características propias: una /í/ dolorosa en “lejanía” y “afín”, que además se percibe prolongada por la /n/ de “profunda”, “lejanía”, “plan”, “afín”, “inaccesibles”, “anhelos”, “pintan”, “quienes” e “infortunios”.

³⁶⁶ Para el comentario sobre el estereotipo surgido a propósito de *La Nave*, consúltese la p. 138.

La plasticidad y la sonoridad de este texto forman parte indisoluble del argumento metaliterario, reflexión general surgida de las descripciones particulares de los primeros dos párrafos, que tiene como objeto al artista. Con unas cuantas palabras, el creador es situado en un plano superior, ideal e inaccesible. Para entender la postura torriana en toda su profundidad es menester remitirse a Herrán; es decir, hay que volver la mirada a la referencialidad, pero desde una alusión finamente desarrollada en un ejercicio similar al de la conversación del periodismo cultural de la época en la que la noción y la frase torriana “eterno perseguidor del ideal” adelantada en “*La criolla del mango...*” fue retomada en dos notas sobre la obra del pintor.³⁶⁷ Puntualmente, “*La criolla del mango...*” es una abstracción del artista reflexivo y culto —valorador de lo mexicano a la vez que cosmopolita en cuanto a recursos— que fue Herrán. El texto torriano homenajea al artista que, como Herrán, no aspiró, ni en la posteridad, al aplauso de los grandes auditorios. Un crítico contemporáneo lo expresó en los siguientes términos: “[la exposición póstuma de sus cuadros en la Casa de los Azulejos] no podía tener un éxito comercial público, porque el Maestro, sobrio en tendencia y procedimiento, no

³⁶⁷ Me refiero al artículo de Manuel Horta, “La gloria de Saturnino Herrán”, *Álbum Salón*, tomo I, núm. 6, México, enero de 1919 (en Moyssén, *op. cit.*, pp. 230-231) y al de A. Carrillo y Gariel “Saturnino Herrán”, aparecida en *El Heraldo Ilustrado*, núm. 5, el 8 de octubre de 1919 (en Moyssén, *op. cit.*, pp. 299-301). La fecha del primer artículo me lleva a pensar que el texto de Torri fue publicado en una fecha anterior a la registrada por sus críticos (véase nota 361, *supra*).

había pintado «cromos bonitos», y la gente no estaba preparada para justipreciar aquellas austeridades honradas de Saturnino. Aquello lo había pintado para él”.³⁶⁸

El artista

“Saudade”

El artista. No proponerse fines secundarios en la vida: como posición social, dinero, buen nombre entre las gentes o sus amigos, etc. Su pan y su arte (Nietzsche).

Julio Torri, “Lucubraciones de medianoche”

En el ámbito metaliterario la reflexión sobre el artista como un ser ubicado en un plano superior y en el plano expresivo la convivencia o *Gattung* novedosa de los límites entre crítica y creación, poeticidad y argumento ensayístico, musicalidad y plasticidad, textualidad y referencialidad no son sello exclusivo de “*La criolla del mango...*” sino que, con variantes o inversiones, constituyen el núcleo de otros textos torrianos. Tal es el caso de “Saudade” (TL 97), “La balada de las hojas más altas” (TL 35) y “La oposición del

³⁶⁸ Sesto, *op. cit.*, p. 59.

temperamento oratorio y el artístico” (TL 15-16), que por alusión a artistas ejemplares dentro el sistema torriano y que, desde distintas ópticas y recursos y en dialéctica con el entorno cultural, portan las figuras y los argumentos que permiten aprehender la idea del artista que tenía Torri. Por ejemplo, en “Saudade” la geografía de Río de Janeiro es descrita a semejanza de una obra plástica mediante una gran riqueza sustantiva y adjetiva. El hecho de que “Saudade” pertenezca a la sección de “Fantasías” hace pensar que Torri deseaba afiliarse a la tradición sentada por Aloysius Bertrand de recurrir a la otra disciplina artística, la pintura,³⁶⁹ para tender a un ideal abarcador de todas las artes.

En la pieza en cuestión detecto dos estrategias principales: el recurrir a las joyas como principio de comparación y al arte visual como medio para la escritura. En cuanto a la primera, Torri abrevia la Rua do Ouvidor a un “ofuscamiento por las gemas en los escaparates y por los ojos zarcos de las fluminenses”, recurso de tiempos antiguos para ensalzar la belleza femenina al equipararla con joyas y que en el esteticismo cobró renovado brío a

³⁶⁹ Recordemos que el subtítulo de su libro fundacional *Gaspar de la noche: Fantasías a la manera de Rembrandt y de Callot*, es un homenaje a los dos maestros del aguafuerte de cuya obra abrevó y tengamos presente que Huysmans localiza a otro mentor de Bertrand. En *À rebours* describe los tomos favoritos del Conde Des Esseintes, entre los que se encuentra la obra de Bertrand, e indica: “Cette anthologie comprenait un selectae du *Gaspard de la Nuit* de ce fantasque Aloysius Bertrand qui a transféré les procédés du Léonard dans la prose et peint, avec ses oxydes métalliques, des petits tableaux dont les vives couleurs chatoient, ainsi que celles des émaux lucides” (*op. cit.*, p. 244).

consecuencia de la recuperación de la exuberancia visual de ciertas expresiones orientales o medievales.³⁷⁰ De manera menos evidente, la descripción de dos partes corporales se inserta dentro del campo de significaciones de la joyería y el color. La voz narradora indica que los ojos “rutilan en la piel melada”, en clara alusión al brillo del oro y simultáneamente al color que el metal noble tiene. Asimismo, la voz narradora señala que la piel ha sido pulida por “la brisa marina” y descolorada por el trópico, en una frase donde el pulido y el decolorado indisputablemente refieren a acciones sobre el color —y a la joyería— sin contar con que “marina” remite lo mismo al océano que a un género dentro de la pintura paisajística.

En cuanto al arte visual como fuente para la creación literaria, en “Saudade” hay una mención a Léon Baskst (San Petersburgo?, 1866?-París, 1924),³⁷¹ distinguido escenógrafo y pintor dado a conocer en México muy probablemente por Roberto Montenegro y de quien hay indicios de que su influencia ya se había hecho notar en los escenarios nacionales hacia 1921.³⁷²

³⁷⁰ Recorro a tres ejemplos bien conocidos: “Invitation au voyage”, de Baudelaire, los pasajes de *À rebours* de compleja descripción a partir de joyas o los de *The picture of Dorian Gray*, donde el autor se regodea en detallar las riquezas provenientes de todo el planeta y acumuladas por Dorian. Los modernistas también fueron afectos a los símiles de riqueza y brillo del universo lapidario.

³⁷¹ Hago notar que la transliteración del apellido de este artista no es uniforme. Yo seguiré a Torri (“Baskst”) y respetaré la variante en citas y títulos de las obras consultadas.

³⁷² Véanse, por ejemplo, el artículo de José Corral Rigaud, “Roberto Montenegro, el dibujante de los refinamientos” (*El Universal Ilustrado*, núm. 214, 9 de junio de 1921, pp.

La aparición de Baskst convida a pensar en Río no tanto como ciudad, sino como lienzo o como composición escenográfica en los que la iluminación propicia la formación de colores intermedios descritos como “violeta, carmesí, escarlata y verdemar”, y no básicos, por ejemplo, como los del poeta modernista Enrique González Martínez. Los matices elegidos por Torri se corresponden con una opinión de Baskst que resaltaba la importancia de la gradación del color: “I have often noticed that in each colour of the prism there exists a gradation [which] can be [...] given over to the public by the effect one makes of the various shadings.”³⁷³ Sin embargo, los diseños de Baskst eran profusos y de coloridos cortinajes, drapeados y alfombras, características que Torri aprovecha para con la sola referencia al nombre del coreógrafo dar cuenta de la exuberancia del paisaje fluminense. El erotismo desmesurado que subyace a la obra de Baskst —por ejemplo en sus revolucionarios diseños de vestuario que

32-42, en Moyssén, *op. cit.*, pp. 534-536), y la mención a Baskst en Rufo, “Cuestiones de teatro. Nuestros escenógrafos” (*El Universal Ilustrado*, núm. 205, 7 de abril de 1921, pp. 12-13), en *ibid.*, pp. 507-510.

³⁷³ Mary Fanton Roberts, “The new Russian stage. What the genius of Leon Bakst has done to vivify the productions which combine ballet, music, and drama”, *Craftsman*, vol. 29, NY, 1915; cit. en: Charles Spencer, *Leon Bakst and the ballets ruses*, Londres, Academy Editions, 1995, p. 85, nota 39. La postura es rastreable a Baudelaire, quien en su nota aclaratoria a “De la Couleur”, indica: “Excepté à ses générateurs, le jaune et le bleu; cependant je ne parle ici que des tons purs. Car cette règle n’est pas applicable aux coloristes transcendants qui connaissent à fond la science du contrepoint” (*Œuvres complètes II*, p. 422).

dejaban al descubierto o cubrían el cuerpo voluptuosamente—³⁷⁴ insinúa la sensualidad física de los moradores de Río.

En perfecta concordancia con el punto de vista plástico, las frases “Casas pequeñas con persianas verdes y al fondo hileras de palmeras reales. Cada ciudad tiene su escala, su proporción” remiten más a la fuga pictórica que a las dimensiones de un área geopolítica. Igualmente, el trazo geométrico sirve para calificar al accidente geográfico: “La costa ondulada; sus entrantes [...] circulares”; o la topografía es expresada mediante una prosopopeya: “Es perezosa la línea de sus bahías profundas.” La economía en el lenguaje y la idea de que el arte debe sustentarse en el arte por encima de la experiencia de primera mano parecen constituir el trasfondo de la petición de que el lector recurra a obras literarias para formarse una idea de la geografía y las costumbres de un lugar; dice Torri: “Laranjeiras, Catumby, nombres de barrios donde moran las alentadas heroínas de Machado de Assís.” El tiempo verbal en presente fractura aún más la línea divisoria entre la “ficción” y la exposición “objetiva” de los asentamientos humanos al poblar la ciudad de personajes de

³⁷⁴ El vestuario de Baskst desplazó en buena medida a los tutús tradicionales mediante vestimentas influenciadas por la fantasía oriental. Puestas en escena como *Scheherezada* (1910) hicieron de Baskst uno de los grandes difusores del orientalismo escénico en Europa y Estados Unidos. Sobre estos puntos, véase Spencer, *op. cit.*, p. 73 y 81.

novela en vez de acercarse a la descripción, como hace Reyes en “Las roncas”, por ejemplo.

Para completar el análisis, es menester indicar que la aparición del nombre de Baskst en “Saudade” no sólo incide en el texto sino que está relacionada con tres ámbitos torrianos: el esteticismo, la cultura de su momento y la persona autorial. En efecto, Baskst fue un seguidor de la noción del arte por el arte, sobre todo hacia 1899, cuando formó parte de la época dorada del arte gráfico ruso y publicó en revistas de corte esteticista como *Mir Iskusstva* (*Mundo del Arte*). Como los ateneístas, Baskst fue un profundo conocedor de la cultura griega y de Pater.³⁷⁵ Dentro de su círculo (un grupo llamado “The Society for Self-Education”, en el cual un grupo de jóvenes compartía intereses musicales, literarios y de cultura general y presentaba semanalmente conferencias sobre temas acordados),³⁷⁶ fue el impulsor de un gusto por la antigüedad clásica que entreveró en su propia obra.³⁷⁷ Al igual que Torri, Baskst compartió la fascinación y el terror que el estereotipo de la perversa devoradora de hombres produjo entre sus contemporáneos. Fe de ello dan los veinte años de colaboración que sostuvo con la bailarina Ida Rubenstein en el montaje de obras que suscitaron morbo, deleite e indignación, como fueron

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 116.

³⁷⁶ *Ibid.*, pp. 8 y 21, en particular.

³⁷⁷ *Ibid.*, pp. 39-48.

Salomé, de Wilde; *Cleopatra*, *El martirio de San Sebastián*, *La Pisanell* o *Fedra* (con la participación de Gabriel D'Annunzio), pero sobre todo *La Nave*, en la versión fílmica de 1920 dirigida por Gabriellino D'Annunzio, que incuestionablemente nos remite al fugaz proyecto literario de Torri.³⁷⁸ Además de estas coincidencias, con el paso del tiempo el diseñador ha sido valorado, como Torri, por su inteligencia, gusto exquisito y capacidad para lograr efectos magníficos con una economía de medios que tienden a la fusión de, por ejemplo, el color y la música.³⁷⁹

“La balada de las hojas más altas”

Otra pieza que comparte los juegos sonoros y cromáticos, un diálogo sutil con un maestro de la plástica y el ideal del artista como elemento de reflexión es “La balada de las hojas más altas”.³⁸⁰ El eje es la superioridad

³⁷⁸ Véanse las pp. 136-137 del presente trabajo.

³⁷⁹ Arsène Alexandre, *The decorative art of Léon Bakst*, Nueva York, Dover, 1972 [1913], pp. 4 y 7.

³⁸⁰ Se trata de un texto de ciento sesenta y cinco palabras, publicado por primera vez el 28 de abril de 1918 (*El Pueblo*, p. 2). Con algunas salvedades, las conclusiones de este análisis son aplicables a otras piezas como “La balada de las tres hijas del buscador de oro” (TL 103) y la “Oración por un niño que juega en un parque” (TL 102), así como el extraño diálogo “En el valle de Josafat” (DL 88). Al igual que “A Circe” (véase la n. 480, *infra*), esta composición ha sido no sólo dividida, sino declamada en verso previa ingenua y simpática presentación (Jair García Guerrero, “Balada de las hojas más altas” [sic], YouTube, 23 de marzo del 2008, DE: <http://www.youtube.com/watch?v=U9twBgXiEqo>).

significada por la altitud de un elemento de la naturaleza³⁸¹ y parte de su complejidad radica en que es un texto en prosa de una forma tradicionalmente desarrollada en verso,³⁸² legados que Torri perfecciona al punto de que se ha dicho que “La balada de las hojas más altas” representa su “estilo depurado, [de] buen gusto [...] perfumado con la más fina esencia poética” (DI 30-31). La poeticidad depende principalmente de combinaciones y equilibrios fónicos y cromáticos. A su vez, la composición sonora es una armonía entre los elementos mínimos y los paralelismos siguientes:

- la aliteración de /m/, “nos mecemos suavemente || nos mece levemente”;
- la aliteración de /s/, “mecemos-por sobre || superior-por sobre”;
- los juegos casi antitéticos en /r/, “rosa y perla” del amanecer y de “carmesíes y los cinabrios” del ocaso;
- las combinaciones de /p/ de “sorprendentes” y de “puestas” para provocar un efecto de fuerza;

³⁸¹ El tema del texto torriano tiene antecedentes en una tradición en la que destacan Nietzsche (véanse “Del árbol en la montaña” o “El pino” de *Así habló Zaratustra*, pp. 73 y 374-375) y Heine (véase “Intermezzo”, donde el pino tiene una función simbólica parecida).

³⁸² Para abundar sobre este experimento textual durante el simbolismo y el modernismo, véase Luis Ignacio Helguera, *Antología del poema en prosa en México*, FCE, México, 1993, pp. 17-23. A esta observación habrá que adosar que esta vía hace eco al legado romántico de formas consideradas populares y revitalizadas por románticos como William Wordsworth, quien la utiliza para expresar una comunión con la naturaleza.

- la aminoración mediante la /v/ y la /b/ de “disuelven”, de “cobaltos” y de “desvaídos”, transiciones hacia el ambiente vespéral;
- la combinación de /r/ de un adjetivo corto con uno largo (“verde” y “ultraterrestre”);
- la /n/ y /m/ de “hastían” y de “monstruos marinos” demoran la agilidad y la intensidad de las líneas que les preceden y remarcan la inactividad del término del día.
- Paralelismos constantes de preeminencia decreciente y cuya cadencia deleita al oído. En la apertura y el cierre del primer párrafo se hallan los pares: “de los tilos || de la carretera blanca; de los que parten || de los que retornan; unos || otros; peregrinos || mercaderes; juglares || leprosos”. En el segundo párrafo, localizo: “sus cuitas || sus cuitas; un puñado de doblones || un milagro de Nuestra Señora de Rocamador; No || Nada”. En el tercero: “trabajos || anhelos”.

Refinamiento similar poseen la descripción del colorido del árbol que sustenta a las hojas más altas y la de las tonalidades del firmamento marcadas por los tiempos del día. Dice Torri:

Nos mecemos suavemente en lo alto de los tilos de la carretera blanca. Nada saben, los afanosos, de las matinales sinfonías en rosa y perla; del sedante añil del cielo, en el mediodía; de las tonalidades sorprendentes de las puestas del sol, cuando los lujuriosos carmesíes y los cinabrios opulentos se disuelven en cobaltos desvaídos y en el verde ultraterrestre en que se hastían los monstruos marinos de Böcklin.

El pasaje comienza con una sencilla adjetivación a la carretera y armoniza con el aludido color blanco de la madera y de las flores del tilo. De la neutralidad del blanco parte una gama cromática que se intensifica al transitar por el amanecer, el mediodía y el ocaso. El blanco se va tiñendo hasta llegar al rosa y al perla, luego al añil, para dar lugar a tres gamas de rojos y ceder a un matiz del verde. Considero que la selección léxica para designar el viso y su adjetivación muestran textualmente el paso a un impresionismo donde el tiempo y el estado anímico puntean las percepciones sensoriales. Esta base léxica permite que los núcleos temporales (amanecer, mediodía y ocaso) se erijan en *loci* de las sinestesias o transmutaciones de los sentidos. Las “matinales sinfonías en rosa y perla” asocian una experiencia de orden temporal con una auditiva y otra visual; el “sedante añil del cielo” comprende dos vivencias: una percibida anímicamente, la otra visualmente; los “lujuriosos carmesíes” describen una experiencia de naturaleza corporal y pasional con otra de impresión visual.

Los recursos musicales y pictóricos alternan conceptualmente con la dicotomía³⁸³ bajo / alto, donde el primer término está simbolizado por una caravana y el segundo por las hojas, metáfora del artista. En el ámbito de lo bajo, la caravana de Torri guarda reminiscencias de “Los muleros” y de “Mi cabaña” del *Gaspar de la noche* por la presencia de un vulgo representado por los personajes que van en una procesión y por el tema medieval sumado al de la naturaleza respectivamente.³⁸⁴ Sin los componentes de violencia o sarcasmo presentes en las composiciones de Bertrand, la caravana torriana está compuesta por “peregrinos y mercaderes, juglares y leprosos, judíos y hombres de guerra”, algunos de los grupos inferiores prototípicos de la sociedad medieval, tema secundario propicio para ser tratado en una balada, como lo indica la tradición del género. La frase “un puñado de doblones o un milagro de Nuestra Señora de Rocamador” recalca la mundanería de los grupos en cuestión por dos razones principales: porque la palabra “doblón” surgió del vulgo en el tiempo de los Reyes Católicos³⁸⁵ e implica lo despreciable del interés material frente a la excelsitud de las hojas; y porque Rocamador fue uno de los santuarios más

³⁸³ En *El arte de Julio Torri* (p. 44) Zäitzeff señala el sistema compositivo de Torri a base de oposiciones binarias.

³⁸⁴ Para uno y otro texto, véase Aloysius Bertrand, *Gaspar de la noche*, Madrid, La Fontana Literaria, 1976, pp. 195-197 y 219-220.

³⁸⁵ Así lo apuntan el *DRAE* y el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias (ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006), s. v. doblón.

populares durante la Edad Media.³⁸⁶ El milagro contribuye a la contraposición con lo alto de las hojas puesto que representa la esperanza del vulgo (parte de sus cuitas) y, por lo tanto, de lo villano.

La canción que entona la caravana hasta alcanzar a las hojas (“pasan con presura y hasta nosotros llega a veces su canción”) funge como un puente de cualidad artística donde brevemente confluyen lo bajo y lo alto en dos sentidos primordiales y profundamente imbricados: uno técnico y el otro ético-filosófico. En el primero, es de notar su recurrir a la prosopopeya: aunque la caravana canta, las hojas son las verdaderas portadoras de la voz y del mensaje; son ellas las que de principio a fin conducen el texto y son ellas la máscara del *ēthos* autorial. La asignación de la voz enunciativa a las hojas apunta hacia una importante coincidencia dentro del sistema poético de Torri: el de la postura de observador desinteresado. Al aunar esta actitud con la prosopopeya, las hojas se tornan en los agentes de la reflexión y los seres humanos quedan reducidos a temas para la meditación.

³⁸⁶ Localizado en Francia, en el paso hacia Santiago de Compostela, dedicado a una Virgen negra que se dice esculpida por San Amador, de allí su nombre, “Roca de San Amador”. Literariamente, la Virgen de Rocamador aparece en el Milagro XIII de *Los milagros de Nuestra Señora*, escrita hacia mediados del siglo XIII. Es muy probable que Torri ya estuviera familiarizado con la obra marial de Berceo, lo mismo que con las cantigas de Arias Nunes y las de Alfonso X, el Sabio (números 8, 158 y 159, específicamente). La remota alusión a Berceo pudiera ser intencionada, puesto que en este autor se localizan los antecedentes del monorrismo y de los alejandrinos, típicos del modernismo (Max Henríquez Ureña, *op. cit.*, pp. 14 y 488) sin el que “La balada de las hojas más altas” no puede ser comprendida cabalmente.

En el plano de lo superior, las hojas son las más reclusas, las más inalcanzables para que, como los esteticistas, puedan así percibir y dar cuenta de la belleza *per se*, incluso en la desgracia, como se insinúa musical e irónicamente en la penúltima frase del texto: “No son bellas sus desventuras”, frase que reitera el desdén por un vulgo incapaz de entender la superioridad del artista y su arte. La pieza cierra con tersas imágenes vesperales y con una cadencia lograda por una puntuación que delimita tres segmentos ascendentemente más amplios y que refuerzan el eje semántico de la altitud: “En la región superior, por sobre sus trabajos y anhelos, el viento de la tarde nos mece levemente.” De esta manera, Torri desarrolla bellamente el tópico modernista del escritor aislado de la insipidez de las masas que en su caso constituyó un verdadero exilio. Finalmente, la serenidad que transmiten las hojas está en la convicción de que la reclusión es imperiosa para reafirmar el individualismo, como lo preconizaron Nietzsche y Schopenhauer, que en el plano artístico se traduce en un resaltar extremo de la originalidad y de la libertad de creación.

El entorno poético, el argumento central y la persona autorial torriana entran en diálogo con un pintor y con un poeta esenciales para el modernismo hispánico y mexicano: Arnold Böcklin (Basilea, 1827-Fiesole, 1901) y Enrique González Martínez, respectivamente. Como indica Alfonso García Morales en

su informado estudio basado en fuentes originales difícilmente asequibles, es muy probable que el conocimiento que se tenía del estilo y del trabajo de Böcklin en México se debiera a que fue uno de los preceptores en la Universidad de Karlsruhe, en la ciudad de Baden, del extraordinario dibujante, acuafortista y pintor Julio Ruelas (Zacatecas, 1870-París, 1907), reputado ilustrador de la *Revista Moderna*,³⁸⁷ uno de los temas del discurso de ingreso a la Academia de Torri y maestro de “síntesis expresiva y [...] subjetividad creadora”.³⁸⁸ La presencia de Böcklin soporta en dos sentidos la unidad de “La balada de las hojas más altas”. Por una parte, forma parte del aire modernista de la pieza ya que la obra de Böcklin fue inspiración para Darío, Juan Ramón Jiménez, Nervo y Tablada.³⁸⁹ En este aspecto, Torri se une a la pléyade al recrear el extravagante adjetivo “verde ultramarino” a partir de alguna de las

³⁸⁷ “La isla de la muerte y el mar mitológico: Böcklin en el modernismo literario hispánico”, en Carmen Camero, Dolores Bermúdez y Manuel Rubiales, eds., *Literatura-Imagen*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986, p. 67. Otro documento que apunta la relación entre Böcklin y Ruelas es la oración fúnebre pronunciada por Alfonso Cravioto en memoria del artista mexicano. La descripción inicial de un autorretrato “de simbolismos hondos” da pie al orador para indicar que el legado adoptado por Ruelas fue el de “la intensa alegoría” que caracterizó, entre otras cualidades, la obra de su maestro (“Notas sobre Ruelas”, *Revista Moderna de México*, octubre de 1907, pp. 114-120, en Xavier Moysén, *La crítica de arte en México, 1896-1921. Estudios y documentos 1 (1896-1913)*, tomo I, México, UNAM, 1999, p. 327).

³⁸⁸ José Juan Tablada, “Caricaturistas mexicanos”, *El Universal Ilustrado*, núm. 185, México, 18 de noviembre de 1920, pp. 14-32, en Moysén, *op. cit.*, p. 434.

³⁸⁹ Véase García Morales, “La isla de la muerte...”, pp. 60-79.

marinas famosas de Böcklin.³⁹⁰ A diferencia de Juan Ramón o Nervo, que aplicaron a sirenas y ondinas el adjetivo “ojiverde”,³⁹¹ Torri innova al describir con su calificativo oceánico un matiz celeste, logrando así un efecto inusitado en una imagen que condensa elementos naturales antitéticos y gradación de colorido.

Por la otra parte, la sola mención a Böcklin evoca el ideal del artista torriano y las coincidencias estéticas que guarda con la persona autorial de Torri son tales que algunas apreciaciones críticas son pertinentes a ambos. Por ejemplo, de Böcklin se ha dicho que suprimió los motivos empalagosos y sentimentales muy del gusto de la época y que los críticos han encontrado dificultades para clasificar a este pintor original, solitario, visionario y un tanto excéntrico que se tenía por satisfecho con hacer soñar y pensar a quienes contemplasen su obra. Entre las características de ésta, se encuentra el tema del destino humano y el propósito de fusionar literatura, música y pintura; como

³⁹⁰ Torri pudo haberse valido de *Jugando en las olas* (1880-1883, técnica, dimensiones y ubicación desconocidas), donde una sirena y dos ninfas disfrutaban del mar mientras un fauno y un centauro monstruosos las acechan. O tal vez partió de *Náyades jugando* (1886, óleo sobre madera, en el Kunstmuseum, Suiza), donde el espectro marino va del verde casi transparente en el lado derecho de la pintura al casi negro del extremo inferior izquierdo. Asimismo pudo haber tenido en mente *Mar en calma* (1887) o *Idilio en el mar* (fecha, técnica, dimensión y ubicación desconocidas). Sobre esta última, existe la anécdota de que “Benamor [...] elogiaba calurosamente el arte de Böcklin ante una fidelísima punta seca de su *Idilio en el mar* y lamentaba la fealdad grotesca del tritón [cuando] Ruelas señaló con el dedo las olas despedazadas en el arrecife y dijo: «¡Pero esto es agua!» Había visto en Basilea la preciosa tela y la llevaba burilada en su intelecto” (Campos, *op. cit.* p. 211).

³⁹¹ García Morales, “La isla de la muerte...”, p. 70.

Böcklin lo enunciaba: “Así como la tarea de la poesía es expresar sentimientos, la pintura también debe buscar provocarlos. Un cuadro debe proporcionar a su espectador tanto alimento para el intelecto como lo hace un poema y debe provocar el mismo tipo de impresión que una pieza musical.”³⁹²

En cuanto a Enrique González Martínez, hemos señalado que es uno de los lectores más agudos de Torri y el texto que nos ocupa es dedicado al máximo exponente del modernismo mexicano. Torri siempre admiró su “fidelidad a una dama más alta y recatada, la poesía”³⁹³ y su presencia en “La balada de las hojas más altas” conmina a pensar en los ecos modernistas de la pieza pero, ante todo, en la originalidad torriana. Como él, Torri canta a la excelsitud de la naturaleza,³⁹⁴ medio de aprendizaje, pero se diferencia en cuanto a técnica y postura ético-filosófica. En el primer aspecto, los detalles fonéticos y melódicos antes analizados evidencian un manejo más dúctil aunque complejo en comparación con las cadencias de González Martínez. Algo similar sucede con el color que, en palabras de Max Henríquez Ureña, era

³⁹² Böcklin, cit. en A. Deutsch, *Malerei der deutschen Romantiker und ihre Zeitgenossen*, Berlin, 1937, trad. de Eva Kienitz, cortesía de Editorial Rialp, Gran Enciclopedia Rialp, 1991, disponible en: <http://www.canalsocial.com/biografia/pintura/bocklin.htm>.

³⁹³ “Amistad”, en *A Enrique González Martínez en sus ochenta años. Homenaje*, 13 de abril de 1951, México, FCE.

³⁹⁴ De esta manera se enlaza con los autores cristianos para quienes la naturaleza era el manual insuperable de aprendizaje y acercamiento a Dios o bien con el propósito modernista “de retorno a la desnuda sencillez de la naturaleza” objeto de su encomio (Max Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 19).

utilizado por los modernistas en general para deslumbrar, para herir la vista³⁹⁵ y por González Martínez en particular en un “cromatismo [que iba de los] azules, blancos [y] amarillos en la primera etapa, [a los] oros y rojos en la última”.³⁹⁶ Contrariamente, Torri no busca herir, sino dar cuenta de las suavidades y de “las tonalidades sorprendentes” afines al espíritu elevado otorgado a las hojas.³⁹⁷

Conceptualmente, Torri cede la voz al elemento de la naturaleza, a diferencia de González Martínez, quien invita persistentemente en su obra “a escuchar las voces de la naturaleza”,³⁹⁸ llamado que hace desde su

³⁹⁵ *Op. cit.*, p. 29. El mismo crítico también señala los antecedentes en Gautier (“Symphonie en blanc majeur”, 1852) y en composiciones como el soneto “Voyelles” (1871), de Arthur Rimbaud. Sin embargo, el uso del colorido vigoroso no deja de estar presente en alguna poesía posmodernista, como es el caso de la de Boti (sobre el tema, consúltese Le Corre, *op. cit.*, p. 191). Pero, insisto, los procedimientos de Torri son mayormente equiparables a los de ciertos autores decadentistas; pongamos un ejemplo: “Il [Des Esseintes] ne se servait [...] en fait de couverts, que d'authentique vermeil, un peu décoré, alors que l'argent apparaîtrait un tantinet, sous la couche fatiguée de l'or et lui donne ainsi une teinte d'une douceur ancienne, toute épuisée, toute moribonde” (Huysmans, *op. cit.*, p. 85).

³⁹⁶ Antonio Gómez Robledo, “La poesía de Enrique González Martínez”, en González Martínez, *op. cit.*, p. lxxii. González Martínez no varió el uso del color; ejemplo de ello constituye “Ofrenda” (*ibid.*, p. 609), dedicado a Julio Torri.

³⁹⁷ Con fines críticos distintos, Contreras dedica un apartado de su trabajo al colorido y señala las tonalidades fuera de lo estridente como una característica particular de la obra de Torri (tesis citada, p. 75).

³⁹⁸ Antonio Gómez Robledo, art. cit., en González Martínez, *op. cit.*, p. lxxii. Por poner un ejemplo de la intención de González Martínez desde él mismo, citemos una reflexión que hace con respecto a *Los senderos ocultos*: “Quería yo entrar en comunión suprema con el mundo visible, con la naturaleza que se abría ampliamente a la avidez de mi contemplación; pero no quedarme allí, sino lanzarme en atrevidas excursiones a lo que está fuera de nuestra humana percepción; interpretar el alma recóndita del mundo, que acaso se nos brinde y venga a nosotros con sólo demandarlo” (citado en Reyes, *El tiempo de los patriarcas*, n. 20, pp. 292-293).

“romanticismo interior”.³⁹⁹ Con este gesto, Torri difumina la presencia del autor, a diferencia de González Martínez, que regularmente muestra una persona autorial fusionada al “yo poético” y con una responsabilidad ideal para con su entorno y su vida. Por contraste, el “yo poético” de posmodernistas como Torri renuncia “al proceso mimético-referencial”⁴⁰⁰ y se allega a un modelo distinto de interacción entre entorno, persona y “yo escritural” en el que se privilegia la belleza por sobre las cuestiones éticas,⁴⁰¹ de aquí el objeto y el fin de la reflexión de las hojas más altas.

“La oposición del temperamento oratorio y el artístico”

Otro texto donde Torri trata el tema en cuestión es “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”. A diferencia de las piezas anteriores, en ésta se reducen al mínimo las frases musicales y no hay coloraciones; a cambio,

³⁹⁹ De este modo, Pedro Henríquez Ureña vincula los “conceptos trascendentales y [las] emociones sutiles” característicos de la poesía de González Martínez, delatores de “la última transformación del romanticismo: no sólo del romanticismo *interior*, que es de todo tiempo, sino también del romanticismo en cuanto forma histórica” (“La poesía de Enrique González Martínez”, prólogo a *Jardines de Francia* (1915), en González Martínez, *op. cit.*, p. 406).

⁴⁰⁰ Le Corre, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁰¹ Cabe hacer notar que el pensamiento de González Martínez cambió en el curso de su obra. Aunque en un inicio postuló la idea de una literatura viril, años después de aparecido *Ensayos y poemas* propuso nociones afines a la del alejamiento del vulgo, tan propia de Torri; por ejemplo, en “Diálogo en la altura”, octava sección de *Babel* (1949), el poeta se pregunta: “¿Hay que oír el silencio de la altura / o volver al estruendo de la vida? / ¿Al fango rojo de la tierra impura / o a la limpia región donde impera / la paz perfecta del amor que dura?” (*op. cit.*, p. 482).

paradójica e irónicamente Torri despliega su dominio de la preceptiva oratoria y su erudición. En tono categórico y mediante una diatriba contra los oradores, Torri hace uso novedoso del fragmento al silenciar los argumentos que corresponderían al artista y sólo sienta las premisas necesarias para que el lector deduzca, por oposición, la disposición intelectual y anímica a la que aspiran el verdadero artista y el “crítico estimable en letras” (TL 15). La complejidad de este texto demanda un acercamiento desde varios planos, siendo el primero de ellos la oratoria. El tono categórico de la pieza se debe a su hechura similar a la de una perorata discursiva perteneciente al género epidíctico (*genus demonstrativum*). El título del texto en su primera publicación⁴⁰² comenzaba con la preposición “De”, que desaparece en *Ensayos y poemas* para significar el tránsito de una mera especulación a la de una definición para otorgar una fuerza mayor. El binarismo elogio / vituperio, propio de esta clase oratoria, tiene un desarrollo fundamentalmente argumentativo para censurar el carácter moral (*ēthē*) del orador y dejar como tarea deducir y ensalzar el polo opuesto: el temperamento artístico. Esta combinatoria sustenta la ironía, puesto que permite interpretar al texto en contra de su propio ejecutante, un orador que de manera velada se envilece para encomiar a la parte contraria. En “La oposición...” son distinguibles otros elementos oratorios, como son: el

⁴⁰² *Vida Moderna*, núm. 21, febrero de 1916, s.p.

pronunciatio, señalado por el “Permitidme” inicial y que convoca al público; la repetición de la preposición “por”, anáfora de efecto acumulativo para levantar los ánimos; la frase parentética que marca el límite entre el proemio y la prótasis y una cadencia (*rhythmoi*) balanceada mediante oraciones largas, cortas y juegos de acentuación. La ironía se completa, o contradice, al notar que la figura de la amplificación es prácticamente inexistente, a pesar de que es propia del género epidíctico. Con este giro, quedan demostradas, de manera práctica, la claridad (*saphes*) y la virtud (*aretē*) en el estilo, cualidades que al no poseer el orador, objeto del discurso, sitúan al autor de “La oposición...” en el bando contrario al de los altisonantes.

La erudición torriana contenida en esta pieza no se limita a sus complejidades de construcción o a sus interrelaciones con la ejemplaridad de algunos artistas, sino que trasciende a otros ámbitos, como son el conceptual y el contextual. En el primer campo está situada la dilucidación del concepto “temperamento” al igual que el lugar de la oratoria y el orador en la historia de las ideas. Sobre el primero, hay que señalar que Torri no contrapone individuos ni tampoco un par de capacidades innatas, sino dos posibilidades independientes del intelecto y las emociones para el desarrollo de la personalidad. Es altamente probable que las opciones torrianas estén relacionadas con Wilde, quien al discurrir sobre el temperamento indica que ambas alternativas consisten en el

cultivo o en el descuido de un instinto o disposición para captar la belleza, que se perfecciona por el contacto con las mejores obras de arte y deviene en facultad crítica.⁴⁰³ Es decir, la primera diferencia entre el orador y el artista radica en la volición para acercarse al interés inmediato o a la belleza.

En el ámbito del lugar de la oratoria en la historia de las ideas, “La oposición...” se inserta en una polémica cuyo antecedente más remoto es el *Gorgias* y que ha tenido como núcleo la ética de aquel que usa la palabra para convencer. La pieza torriana discurre fundamentalmente sobre dos de los problemas planteados por Platón y que siguen siendo, con algunas variantes, materia de discusión incluso en el pensamiento actual. Uno es el señalamiento a los individuos carentes de voluntad y disciplina y de opiniones variables, y el otro es la condena a quienes no entienden de sutilezas.⁴⁰⁴ En “La oposición...” la crítica al panegirista es importante porque conduce a dilucidar al artista. Por ejemplo, cuando la voz oratoria de “La oposición...” dice: “el orador no lee desinteresadamente: su único afán es hallar buenas frases que citar después” (TL 15), lleva implícita la detracción a las visiones utilitarias de la literatura, cual si

⁴⁰³ Véanse “The critic as artist” (del año 1890, pp. 1049-1050) y “Pen, pencil, and poison. A study in green” (del año 1891, p. 997), *op. cit.* El planteamiento pertenece al esteticismo en general cuando propugna por el enriquecimiento del ser humano por vía de la cultura.

⁴⁰⁴ Véase el *Gorgias*, particularmente 459-463b (Introducción, versión y notas de Ute Schmidt Osmanzik, México, UNAM, 1980). Para un resumen de otros aspectos que Platón critica de la oratoria, véase Pedro Henríquez Ureña, “La enseñanza de la literatura”, p. 451 en particular.

ésta fuera oferta de ocasión y no fuente de placer estético, un arte de labor paciente y un efecto de disfrute para el artista mismo y para los lectores. El orador de “La oposición...” igualmente se indigna ante la inestabilidad, de la que dice: “Nuestros amigos de temperamento oratorio tienen, en términos muy breves, alternativas lamentables en sus juicios. A cada hora, como por mecanismo de manivela, mudan sus opiniones” (TL 15-16).⁴⁰⁵ De esta manera, reprueba el afán de satisfacer a todo tipo de público y hay que deducir que el artista debe conducir su arte hacia un solo objetivo al margen del público debido a que cada auditorio demanda, a su vez, el manejo de las formas de apelación idóneas. Al estar compelido a dominarlas y a tomar sus citas de los autores más disímboles, el orador procede en detrimento de un estilo propio, individualidad que el artista debe defender a toda costa.⁴⁰⁶

Al igual que en “Saudade” y en “La balada de las hojas más altas”, la alusión a otros creadores enriquece la reflexión sobre el viso del artista que Torri adelanta en esta pieza. Concretamente, se trata de los prerrafaelistas y de George Bernard Shaw (Dublín, 1856-1950), cuya presencia, más que incidir en

⁴⁰⁵ El pasaje hace eco a pensadores que han participado en la polémica sobre la oratoria y el orador, como Nietzsche, quien señaló: “El comediante [...] mañana tendrá una nueva fe, y pasado mañana, otra más nueva. Sentidos rápidos tiene el comediante, igual que el pueblo, y presentimientos cambiantes” (*op.cit.*, p. 87).

⁴⁰⁶ Para esteticistas como Pater, el estilo propio equivale al genio, carácter y disposición que da unidad a toda obra “that has been done as no other man or age could have done it, as it could never, for all our trying, be done again” (*op. cit.*, p. 110).

la composición, está relacionada conceptualmente con el ideal torriano del artista y con las críticas al orador, respectivamente. Con una sola oración, Torri hace de los prerrafaelistas, participantes del esteticismo, la metonimia del artista auténtico al decir: “Movimientos tan importantes como el prerrafaelismo inglés y el simbolismo francés han sido obra de recogimiento y recibidos con dilatados periodos de incompreensión” (TL 15). En efecto, los prerrafaelistas constituyeron una sociedad casi secreta y por la que se desentendieron de la vida pública cuanto les fue posible⁴⁰⁷ a fin de desarrollar “el arte de la exquisitez lujosa; la belleza, por la belleza misma; el color; la luz; los detalles elegidos por [los artistas] mismos”⁴⁰⁸ en contra de intenciones moralistas o didácticas (como la ilustración de textos, en el caso de los pintores). Sin su sensibilidad e innovaciones la Inglaterra victoriana no hubiese estado preparada para recibir y aprovechar toda la dimensión imaginativa de los simbolistas franceses de la última década del siglo XIX,⁴⁰⁹ a pesar de haber reaccionado con hostilidad y

⁴⁰⁷ Véase John Dixon Hunt, *The pre-raphaelite imagination 1849-1900*, [Lincoln], University of Nebraska Press, 1968, pp. 20-21.

⁴⁰⁸ William Michael Rossetti, citado por Christopher Newall, “El simbolismo británico”, *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2004, p. 76.

⁴⁰⁹ Hunt, *op. cit.*, pp. 10-12.

condena⁴¹⁰ ante la rebeldía prerrafaelista a satisfacer los gustos de sus contemporáneos.

Los vínculos con Shaw están señalados por la mención a dos de sus obras construidas sobre la antítesis que valora la razón y la sensibilidad antes que el apasionamiento, típico de los oradores:⁴¹¹ *Overruled* y *Candida*. De la primera obra proviene la frase del epígrafe: “I don’t consider human volcanoes respectable” (TL 15), proferida por Mrs. Seraphita Lunn, escéptico personaje de esta farsa de 1916 que desde su género concuerda con la persona del orador.⁴¹² Aún más, en la obra existen dos personajes masculinos dedicados a la abogacía, profesión íntimamente conectada con los vicios oratorios. La alusión “al detestable marido de Cándida” (TL 15) es al Reverendo James Mavor Morell, protagonista de *Candida* (1895), “la más hermosa comedia de Shaw y una de las más hermosas comedias contemporáneas”, a decir de Pedro Henríquez Ureña.⁴¹³ En la obra hay cabida para foros oratorios y para dos personajes antitéticos: el

⁴¹⁰ Para los constantes ataques de que fueron objeto desde foros públicos como *The Times* o *The Spectator*, véase K. E. Sullivan, *Pre-Raphaelites*, Londres, Brockhampton, 1988, p. 26.

⁴¹¹ Véase “Preface”, *Androcles and the Lion, Overruled, Pygmalion*, Nueva York, Brentano’s, 1916, particularmente las pp. 61, 63 y 66.

⁴¹² El epígrafe es agregado en la edición de 1964, cual lo señala Zaitzeff en *El arte de Julio Torri* (p. 25).

⁴¹³ “Tres escritores ingleses”, en *Obra crítica*, p. 15. Es muy factible que el dominicano haya inducido a los ateneístas al conocimiento de Shaw, autor que le era familiar desde el año de 1903, cuando en Nueva York asistió a “la primera representación de *Cándida*” (“Hacia el nuevo teatro”, *ibid.*, p. 261) con Arnold Daly como Marchbanks, puesta en escena que inició la boga americana del dramaturgo (Roggiano, *op. cit.*, p. XXXIII).

predicador Morell, experto en discursos de toda índole y para todo público, y Eugenio Marchbanks, poeta a primera vista ingenuo y débil, pero capaz de resistir las facultades de persuasión de Morell y esencial para dejar en claro las diferencias abismales entre ambos personajes.⁴¹⁴ Las coincidencias entre los universos de las obras de Shaw y el argumento que detracta a los oradores de “La oposición...” sugieren el conocimiento de Torri sobre la obra del dramaturgo, su capacidad para abstraer los puntos medulares y revitalizarlos en una pieza novedosa y distante en tiempo y espacio, pero cercana en convicciones estéticas. Por ejemplo, con su recurrir a la forma oratoria para deprecarla, Torri halló su propia jocosidad, como cuando Shaw señaló la esfera de competencia del temperamento artístico: “the demand [...] for symmetry, elegance, style, race, refinement, and the cleanliness which comes next to godliness if not before it”.⁴¹⁵

La brevedad, la originalidad y las cualidades de alusión de “La oposición...” destacan aún más ante un recuento del sitio de la oratoria en el ámbito cultural del momento. Como señalé en el capítulo 2, la pieza fue escrita

⁴¹⁴ Apuntemos dos coincidencias más entre la comedia de Shaw (en *Plays pleasant*, Londres, Penguin, 1946, reimpreso 1983 [1898]) y el texto de Torri. La primera está en los sentimientos ambivalentes que a ratos suscita la oratoria. La segunda tiene que ver con Miss Proserpine Garnett, personaje secundario, mecanógrafa indispensable al marido de Cándida, al que Torri posiblemente alude cuando indica que los logros de los oradores son “efímeros, desde que existe la taquígrafía” (TL 15).

⁴¹⁵ “Epistle dedicatory to Arthur Bingham Walkley”, *Man and superman*, Londres, Penguin, 2000 [1903], p. 8.

en contra de una faceta de Antonio Caso en medio de la tirantez entre la admiración y mofa que suscitaba la oratoria entre los jóvenes del círculo ateneísta. El origen de los sentimientos encontrados hacia la oratoria se halla en el saberla parte indispensable de la vida helena, pero que también era “blanco de las ironías de Sócrates”;⁴¹⁶ en el haber sido presos de la elocuencia de Francisco Bulnes, Jesús Urueta o Jacinto Pallares;⁴¹⁷ en el haber asistido a la Escuela Nacional de Jurisprudencia, única institución orientada a las humanidades en ese entonces,⁴¹⁸ donde la disciplina oratoria significó una parte fundamental e ineludible de su formación que incluso llevaron a la práctica.⁴¹⁹ En tal ambiente, una de las vías por las que Pedro Henríquez Ureña, Reyes y Torri acotaron sus territorios fue distanciándose de la oratoria. Para el primero, la

⁴¹⁶ “La enseñanza de la literatura”, p. 451.

⁴¹⁷ Así se puede apreciar en las memorias de Reyes, Torri y los hermanos Henríquez Ureña. Reyes dejó puntualmente anotados sus recuerdos en “Pasado inmediato” y su hermano Rodolfo era reconocido por sus habilidades oratorias; Torri reconoció la brillantez de Urueta en su Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua; Pedro Henríquez Ureña hizo lo suyo con respecto a Urueta y a Díaz Mirón en “Protesta y glorificación de una manifestación literaria pública en México” (reproducido en Caso, *et. al.*, *Conferencias del Ateneo*, pp. 341-344; véase también Henríquez Ureña, *Memorias*, 1989, pp. 114-115) y su hermano Max dejó fe de su admiración en “Urueta, el más puro, el más gallardo, el más galano y grandilocuente de los oradores de México” (Caso, *et. al.*, *Conferencias del Ateneo*, pp. 345-347). Otro ateneísta que alabó a Urueta fue Alfonso Cravioto (“Las tronantes filípicas de Urueta”, *ibid.*, pp. 351-353) y Carlos González Peña encomió a Caso como orador, filósofo y maestro (“Antonio Caso y la generación del Ateneo”, *ibid.*, pp. 489-492).

⁴¹⁸ Reyes, *Alfonso Reyes digital*, vol XII, pp. 186 a 194.

⁴¹⁹ En cuanto a Reyes, véase especialmente la sección IV, “Discursos” (*Alfonso Reyes digital*, vol. VIII, pp. 51-217); por lo que respecta a Torri, éste pronunció en honor de Rafael Cabrera el “Discurso del Lic. Julio Torri”, lleno de frases exclamatorias e ilustrado con versos (*Bohemia Poblana*, junio de 1954, pp. 14-16, reproducido en LA 52-60).

generación Reyes-Torri se diferenciaba de la de los pupilos de Caso y Pallares —puntal de la “turbulenta, palabrera y patrioter” Escuela Nacional de Jurisprudencia— en que estos últimos “se dejaban guiar por *leaders* oradores, políticos, periodistas [como] Rodolfo Reyes [o] José María Lozano [y sus] frutos eran *meetings*”.⁴²⁰ Por su parte, Reyes criticó que “los estudiantes inclinados a escribir versos [propendiesen] a confundir la materia poética con la oratoria”,⁴²¹ por ejemplo, y Torri compuso “La oposición del temperamento oratorio y el artístico” y “Un tipo”, donde plasmó, entre sorna y alabanza, el impacto que producían esos oradores en su público: “Lo que solía afirmar era falso las más veces, cuando no trivial. Su dialéctica, especiosa; su énfasis, innecesario; patente su ignorancia de todo. Pero... ¡qué tono de voz estupendo!, ¡qué porte tan científico! Nunca se vio en sabio auténtico mejor estilo, mayor aplomo, superior actitud, más noble seguridad” (“Almanaque de las horas”, TL 90-91).⁴²²

⁴²⁰ Abril 6 de 1911, *Memorias*, pp. 186-187.

⁴²¹ *Alfonso Reyes digital*, vol. XII, p. 196; véase también la p. 197.

⁴²² Otros ateneístas y algunos periodistas también hicieron a la oratoria blanco de críticas que coinciden en buena medida con las de Torri. Un ejemplo perteneciente al primer grupo es Nemesio García Naranjo, quien dice del joven Caso: “A finales de 1904, murió el mencionado maestro Pallares y Antonio Caso se reveló en sus funerales, como tribuno de facultades estupendas. Poseía todos los dones: voz acariciadora, improvisación fácil, verbo florido, dicción clara, pensamiento macizo, ademanes armoniosos y adecuados y un gesto que desparramaba un magnetismo irresistible” (*Memorias. La vieja Escuela de Jurisprudencia*, t. III, Monterrey, N. L., Talleres de “El Porvenir”, [s.f.], p. 269). En cuanto a la crítica desde la prensa, hallo un artículo de la Sección Literaria de *El Heraldo de*

Este último texto representa, junto con “La oposición...”, la apropiación novedosa de los recursos de la oratoria para hablar, no con la palabra, sino con el silencio, del artista y poner al servicio de la literatura nuevas fusiones lingüísticas. “La oposición...” es el texto en el que se entremezclan la alusión a los mundos creativos de literatos y artistas plásticos en un ideario novedoso para su momento, la rimbombancia del orador y el silencio del artista, y la entrega a las masas y la reclusión dentro de sí mismo, fragmentos recompuestos de los que sale triunfante una voz “baja, natural, que favorece el matiz”,⁴²³ otro signo de los nuevos aires del posmodernismo. Junto con “Saudade” o “La balada de las hojas más altas”, permite concluir que el esteta se caracteriza por una escritura que tiende a la belleza formal, con fines de disfrute, sin que lo afecten exigencias de otra índole, como pudiera ser la satisfacción del público multitudinario o la posible utilización de la literatura con fines didácticos o morales. Tampoco hay que olvidar en este sistema que el creador requiere de un alejamiento de los gustos de las masas, de las exigencias del mercado literario y de la sujeción a programas políticos o ideológicos a riesgo de ser

México a cargo de Enrique González Martínez, titulado “La crítica y la retórica”, por Andrés Ferzaga (27 de julio de 1919, p. 11). Entre los argumentos parecidos a los de “Pasado inmediato” y a los de “La oposición...” resalta la pugna entre el comentarista y los abusadores de la retórica y una ácida crítica contra “cierto escritor argentino, retórico genial, gran luz ficticia”. No está por demás señalar que ninguno de los dos ejemplos posee la escritura cuidadosa ni la contraparte conceptual contenida en la alabanza al artista que singularizan a la pieza torriana que nos ocupa.

⁴²³ Le Corre, *op. cit.*, p. 303.

tildado de elitista o criticado por aislarse en una “torre de marfil”, frase acuñada por Sainte-Beuve en contra del repliegue extremo. Desde el punto de vista del artista, el alejamiento de la sociedad adquiere tintes diversos y que en la obra torriana son tema de las piezas que comento a continuación.

El arte

“De una benéfica institución” y “Era un país pobre”, el arte en contraposición a la utilidad

Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie [...] qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs? [...] A quoi sert la beauté des femmes? [...] Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression [...] l'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines

Théophile Gautier, *La Préface de Mademoiselle de Maupin*

“De una benéfica institución” (TL 22), “Era un país pobre” (TL 38-41) y “El héroe” (TL 58-59) son ejemplos sobresalientes de las variaciones torrianas

sobre el tópico de la exclusión del artista, que si bien es de los más antiguos, en Torri recupera vigencia y gana originalidad. *Kalón* frente a *chrésimon*, o la contraposición entre lo bello y lo útil; Ariel y Calibán o la antítesis arte / utilidad; la categórica declaración de Gutiérrez Nájera en cuanto a que “el arte tiene por objeto la consecución de lo bello [y en] relación al espíritu [...] así como la industria tiene por principio lo *útil*”⁴²⁴ son cuestiones que la ficción torriana traduce en la supeditación de la utilidad al hecho literario y en hacer de la imaginación el eje para la alternancia entre ambos sistemas. Como parte de su tradición,⁴²⁵ Torri hizo del imperialismo norteamericano, como Rodó, un blanco fundamental, aunque con matices entre su escritura primera y la posterior. Las dos piezas tempranas “Un recuerdo” (LA 32) y *Ya toda la tierra...* (LA 50) contraponen —en sinécdoques extremas— el expansionismo estadounidense con la luminosidad lunar. Considero que Torri las suprimió de su colección definitiva por su contenido casi panfletario y cercano a la claridad

⁴²⁴ Art. cit., pp. 54-55.

⁴²⁵ A su vez heredero de Gautier, en la presentación a su versión francesa de *Historias extraordinarias* de Poe, Baudelaire compara a los Estados Unidos con una prisión para el artista en la que “l’idée d’utilité, la plus hostile du monde à l’idée du beauté, prime et domine toutes choses” (“Edgar Poe: sa vie et ses œuvres”, p. XIV). En esta línea, para Huysmans, una de las razones más poderosas por las que el conde Des Esseintes, protagonista de *À rebours*, huye a refugiarse entre sus libros y otras exquisitas expresiones de belleza es el saberse rodeado por la codicia llegada de los Estados Unidos, por los instintos sin refinamiento e inclusive por la adquisición de objetos de arte y libros por parte de comerciantes carentes de sensibilidad para disfrutarlos (en este orden de ideas, véanse la presentación que Huysmans hace a Mallarmé de su novela, texto incluido en el Dossier de *À rebours*, pp. 332-333, y la apreciación crítica de Pedro Henríquez Ureña sobre los Estados Unidos en Roggiano, *op. cit.*, p. XCIII).

enunciativa de modernistas como Tablada, que hacía sorna de “los petroleros de Wolf Street”,⁴²⁶ por ejemplo. En cambio, Torri conservó la mordacidad y la referencia accesoria al capitalismo norteamericano de “De una benéfica institución” para señalar la exclusión mutua entre el arte y la vida económica.

Esta pieza está construida a base de inversiones retóricas que propician un efecto irónico, por ejemplo la que señala el embuste perpetrado por quien vende aquello que no es, no tiene y no ha hecho, ejercicio fundamental del capitalismo, cuya presencia en este texto de Torri detectó Melvin James Done en 1956.⁴²⁷ Otra de las inversiones está en que la institución ofrece la intrepidez necesaria al pusilánime para que se sienta poseedor de sus anhelos y usufructuante de las “oportunidades” del destino, que no son otra cosa que “el mal que por bien viene” y no un acto de volición, disciplina o esfuerzo, como irónicamente lo deja saber a su manera Chesterton en “The Club of Queer Trades”. La cadena de engaños o espejismos culmina cuando la voz narradora hace saber que los “eruditos ignorados” y los “poetas sin leyenda” han suscitado la reflexión toda. El lector no puede sino sonreír tristemente al darse cuenta de que estos dos personajes son hechos culpables de no haber aprovechado las oportunidades del destino y de necesitar de la benéfica institución cuando, en el

⁴²⁶ *La resurrección de los ídolos. Novela americana inédita, Obras Completas VII*, pról. y notas de José Eduardo Serrato Córdova, México, UNAM, 2003, p. 202.

⁴²⁷ El crítico señala que en “De una benéfica institución”, “the deceits of North Americans in commercial enterprises are made manifest” (tesis citada, p. 19).

sistema de valores donde la utilidad se sometería al arte, ellos serían los valiosos y los justipreciados.

Aunque comparte la ironía y la inversión, por su variedad de ideas y de recursos puestos al servicio de la crítica al utilitarismo, “Era un país pobre”⁴²⁸ resulta más compleja que la pieza anteriormente analizada. La sátira principal radica en proponer que la literatura puede producir la riqueza material de la sociedad e inclusive ejercer una función de Estado, idea que de volverse realidad en el plano de la economía conduciría a la pobreza, como lo insinúa el título.⁴²⁹ En su brevedad, la pieza describe la grandeza del país imaginado con una terminología proveniente de los grandes discursos de la economía, las finanzas y la administración pero con la que se sustenta la descripción de la literatura. Así sucede cuando Torri presenta la balanza entre la oferta y la demanda como análoga a la prosa, el género a la acción bursátil, la errata a la depreciación y, por ende, el acierto literario a la subida de la bolsa.⁴³⁰ La resemantización de frases como: “escasa producción de riquezas”, “tratadistas de Economía Política”, “una alza de valores en los mercados extranjeros”, “la

⁴²⁸ *Pegaso*, núm. 1, 8 de marzo de 1917, pp. 3-4.

⁴²⁹ Un posible antecedente conceptual a “Era un país pobre” es “El Rey” (LA 48-49), texto en el que un gobernante se dedica a regir los hábitos y contenidos de lectura de sus súbditos. Es dable que Torri haya decidido no incluir esta brevísima pieza por la facilidad con la que se llega a su comprensión.

⁴³⁰ En este sentido, la pieza tiene afinidades con el argumento del pasaje de *La Préface de Mademoiselle de Maupin* donde Gautier precisa su “conviction intime qu’une ode est un vêtement trop léger pour l’hiver” (p. 28).

jurisdicción del ministro de finanzas” o “mayorías gubernamentales” es más fácilmente perceptible a la luz de los opuestos binarios de “La balada de las hojas más altas”, por ejemplo, contruidos alrededor de la antítesis entre lo excelso del arte y el artista y la mundanidad de lo cotidiano y la materia.

El proceso de inversión de los significados de “Era un país pobre” cobra mayor credibilidad debido a los posibles grandes architextos: el atlas y la entrada enciclopédica, organizaciones convencionales para presentar la historia, los recursos, la población, la producción, la economía, el gobierno e inclusive la religión del país maquinado por Torri. Simultáneamente, elementos como el título y el epígrafe apuntan hacia un ámbito de figuraciones y supuestos cercano al de los cuentos infantiles. En particular, el epígrafe evoca el arrebatado imaginativo en que uno de los cinco niños protagonistas de la serie *Dream days* expresa la frase “...even supposing that history were, once in a way, no liar, could it be that...”.⁴³¹ La naturalidad con la que los niños —habitantes por excelencia del reino de la imaginación— se predisponen a escuchar historias fantásticas parece favorecida por la cadena enumerativa del primer párrafo compuesta por rasgos creíbles para el país pobre. Sin embargo, los

⁴³¹ Kenneth Grahame, “The magic ring”, *The golden age & Dream days*, Chicago, Signet Classics, 1964, p. 167.

“diccionarios de bolsillo”, detalle fuera de contexto, dan la pauta para la disquisición metaliteraria, intención final de Torri.

En efecto, “Era un país pobre” no es sino la descripción de los componentes principales del universo literario y de su enaltecimiento indirecto mediante la apropiación del vocabulario y valores del utilitarismo. La abundancia del país pobre es la manera torriana de simbolizar la continua multiplicación, reorganización, desaparición y reaparición de los elementos constitutivos del universo literario; es su manera de fragmentar y recomponer, de hallar mixturas novedosas de una de las totalidades más prósperas no porque propicien la riqueza material sino porque están sustentadas en el intelecto, la imaginación y la infinita capacidad generadora de la obra literaria. Por ejemplo, la frase “en la bolsa se hablaba corrientemente de los *Reisebilder* de Heine” (TL 39) insinúa que la comicidad, aunada a una escritura de factura impecable,⁴³² era uno de los rasgos literarios más preciados en el país pobre. En cuanto a la demografía, y en concordancia con los valores parodiados, los críticos son

⁴³² Sobre todo, la última parte de los *Reisebilder* rebosa en pasajes de humor ácido en contra de las conductas y valores del nacionalismo o de la crítica literaria, por ejemplo (*Cuadernos de viaje* tomo II, Madrid, s. e. 1936; Torri poseía el tomo de los *Reisebilder* (Hamburg, Hoffmann und Campe, 1834-40) y ediciones bilingües francés-alemán de éste y otros títulos heinianos, aún en su biblioteca. Recordemos que Alfonso Reyes acuñó la frase “humorista heiniano” en su semblanza de Torri (*Pasado inmediato, Alfonso Reyes digital*, p. 205) y agreguemos que Torri publicó una traducción de *Las noches florentinas* (Buenos Aires, Babel, 1923), puesta en interesante tela de juicio por Gerardo Deniz en “El Heine de Torri”, *Biblioteca de México*, núm. 10, 1992, pp. 59-60.

comparados con los asesores bursátiles, elementos clave en el capitalismo, y en plano similar son colocados los profesores de literatura y los escritores según sus estereotipos más populares: el romántico a la Díaz Mirón o el *maudit*, que equivaldrían a los líderes empresariales. El recurso de apropiación sitúa como dignos de atención a otros conceptos eminentemente literarios, tales como la relación entre literatura y sociedad, el lugar del escritor, el crítico y sus intereses, los poetastros, los lectores aficionados a los textos críticos y a los creativos, entre otros. En este sentido, es de notar la división en tres segmentos: la élite, el “vulgo” y todos los demás seres que no tienen que ver directamente con la literatura. Dicha división replica la defensa ateneísta de una escritura de élite y de una universidad obrera.⁴³³ Haciendo eco al lugar privilegiado en que el esteticismo tiene al artista y al crítico que se rige por los mismos principios que los creadores, a la élite del país pobre corresponde crear la literatura valiosa y al crítico sensible, inteligente y versado, la supervisión de las obras. El sector más denostado por Torri es el de los pseudo-literatos, antagonistas de los artistas y críticos auténticos; el grupo está conformado por “la innumerable caterva de los que escriben alguna vez, de los literatos sin letras, de los poetas que cuentan más como lectores, y cuyos nombres se confunden (en la memoria de cualquiera

⁴³³ Véanse en el capítulo 2 los comentarios sobre la Universidad Popular Mexicana, pp. 91-92.

de nosotros, harto recargada de cosas inútiles), con los que vemos a diario en los rótulos de la calle” (TL 39).

Las mayorías ajenas a la literatura integran el tercer núcleo social. Para ellas, el autor diseña un mundo de abundancia y lo describe cual idílica pintura flamenca con frases como “humeaban los pucheros de los aldeanos y el vino tierno henchía alegremente las cubas”, “alacenas bien repletas de holandas y brocados”, “lucientes cintillos y pedrerías deslumbradoras” (TL 40). La abstracción estética que comporta la descripción es afín al pintoresquismo que permite a Torri evadir la fealdad y crudeza de los bajos mundos ciudadanos de “Las barriadas”, por ejemplo, a la que ya hice alusión en el apartado “Jerarquía y conciencia de superioridad”. La solución torriana para las mayorías constituye una respuesta por la imaginación a reflexiones como las de Wilde con respecto a la pobreza material. Para éste, los problemas de falta de recursos o de acceso a la cultura son consecuencia del utilitarismo llevado a puntos extremos y dan por resultado a un ser humano menguado: “and the man who is poor is in himself absolutely of no importance”.⁴³⁴

La catástrofe del país pobre se anuncia con la intromisión del habla de “las señoras”, marcada por apreciaciones clasistas y moralizantes. A diferencia de la complejidad expresiva de los pasajes anteriores, y para ejemplificar su

⁴³⁴ “The soul of man under socialism” (1895), *op. cit.*, p. 1080.

contenido, este segmento consta de una pregunta simple y de dos oraciones sencillas como respuestas. No obstante, la debacle del país pobre se debe a los estetas decadentistas, creadores e investigadores por igual, capaces de haber desvelado el escepticismo, el fatalismo y lo sombrío. La inversión de los planos material y fantástico se consuma cuando, por influencia de los decadentistas, la desgracia en la imaginación arrastra consigo la materia. El tono categórico de la frase “Ciertamente las artes no pueden ser el único sostén del bienestar de un pueblo” contrasta irónicamente con los guiños poéticos de la mención a los “escritores de pensamiento tan torturado”, construida a base de aliteración y paralelismo con las frases “tan complicadas” y “tan aguda y monstruosa”. La ajenidad absoluta de la función y el valor de la literatura, la puntilla al utilitarismo, queda entonces expresada en la frase conclusiva: “descubrir en la literatura la fuente milagrosa adonde purificar el espíritu de sus cuidados” (TL 41).

“La conquista de la luna”, la utopía

All disinterested lovers of books
[will turn to literature as] a refuge,
a sort of cloistral refuge, from a
certain vulgarity in the actual world

Pater, *Appreciations*

Por crear un universo magnánimo para el trabajo artístico, “Era un país pobre” pertenece a ese conjunto de imaginaciones entre las que sobresale “La conquista de la luna” (TL 13-14). Considero que la utopía torriana constituye el *locus* de la evasión de la fealdad y de una visión humorística que tiene por blanco la ideología del utilitarismo. Al estar alejada de intenciones didácticas, esta utopía no propugna la transformación de la vida por medio del arte,⁴³⁵ sino que sitúa al arte dentro de una idealidad celebrante de lo estético afín a las reflexiones de Pater, por ejemplo, sobre la función de la literatura.⁴³⁶ Más que un recurso,⁴³⁷ la utopía es una convicción poética que Torri sostuvo desde que publicó textos como “La conquista de la luna” o “De la noble esterilidad de los

⁴³⁵ Desde esta óptica, el de Torri no resultaría paradigmático del texto utópico posmodernista que, a decir de Le Corre, constituye una manera distinta de encarar mas no borrar la historia (*op. cit.*, p. 277).

⁴³⁶ Véase el epígrafe a esta sección y las pp. 114 y 139 (*op. cit.*).

⁴³⁷ Así lo propone Zaitzeff en “Julio Torri y el cuento mexicano actual”, *Colmena Universitaria*, núms. 54-55, noviembre 1981-diciembre 1982, pp. 55-56.

ingenios”,⁴³⁸ pasando por su reseña a *Brave New World*,⁴³⁹ hasta alrededor de medio siglo después cuando Carballo le preguntó: “—¿Por qué escribe usted, don Julio?”,⁴⁴⁰ y el autor de *Ensayos y poemas* contestó que para crear bellas utopías con la cita casi exacta de un párrafo de “De la noble esterilidad...”:

Se escribe por diversos motivos, algunas veces para escapar a las formas tristes de una vida vulgar y monótona. El mundo ideal que entonces creamos para regalo de la inteligencia carece de leyes naturales, y las montañas se deslizan por el agua de los ríos, o éstos prenden su corriente de las altas copas de los árboles. Las estrellas se pasean por el cielo en la más loca confusión, y de verlas tan atolondradas y alegres los hombres han dejado de colgar de ellas sus destinos.⁴⁴¹

Para el escritor que, como Torri, es movido por el desdén por la vida material y social y que ni siquiera se ocupa de detractar frontalmente los aspectos negativos de su contexto, la utopía constituye un medio propicio para elevar los mundos imaginados, legado modernista en cuyo renacimiento se aúnan el talento torriano y la ilusión que compartió con sus contemporáneos de que el progreso conllevaría un mejor futuro.⁴⁴² “La conquista de la luna” es un

⁴³⁸ *El Universal Ilustrado*, el 21 de septiembre de 1917, s.p. (DL 36). “La conquista de la luna” es de publicación incluso anterior (*Nosotros*, núm. 8, enero de 1914, p. 162).

⁴³⁹ “Una nueva utopía”, *El Nacional*, 19 de marzo de 1933, pp. 3 y 7 (DL 93-96).

⁴⁴⁰ *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 146.

⁴⁴¹ *Loc. cit.* Carballo no da indicios de haber descubierto que la respuesta de Torri era una autocita.

⁴⁴² Como lo expresó Wilde: “A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing. And when Humanity lands there, it looks out, and, seeing a better country, sets

texto inclusive visionario que apareció medio siglo antes del primer alunizaje y estuvo alimentado seguramente de “ciertas noticias publicadas en periódicos y revistas relacionadas con viajes interplanetarios, viajes que de pronto asumen el aire de verdaderas utopías”, avances tecnológicos que fascinaron a Reyes por igual.⁴⁴³ En él, el tema del valor y de la función de la literatura retorna para fabular y cuestionar con sutileza e ironía un extremo de la ambición expansionista y colonialista de los grandes poderes sociopolíticos contemporáneos: la apropiación material del espacio cósmico. Las asociaciones espaciales y temporales del futurismo de “La conquista de la luna” son una manera de rehuir la imperfección del mundo que afecta al artista con la creación de uno que le sea propicio y que en el plano de la escritura se expresan con la alternancia de exquisiteces literarias con menciones al avance científico y técnico –propiciado en buena medida por el utilitarismo, paradójicamente. Mediante la antigua fórmula del “conquistador conquistado”, el autor resta fuerza al polo material dominante al revertir sus intenciones de hacer de la luna un sitio para el turismo o para aminorar los temperamentos impulsivos a la vez que pone en manos del vencido el arma triunfadora de la literatura.

sail. Progress is the realisation of Utopias” (“The soul of man under socialism”, *op. cit.*, p. 1089).

⁴⁴³ Prólogo a “No hay tal lugar...”, *Alfonso Reyes digital*, vol. XI, p. 339.

Considero que “La conquista de la luna” propone que el símbolo lunar, caro a la poesía, pertenece a la pléyade de poetas que, como Torri, han cantado a la luna desde tiempos inmemoriales, y a nadie más. En efecto, Torri recurre al topos para envolver de tenuidad y misterio composiciones como *Caminaba por la calle silenciosa* (TL 32) o las ya citadas “Un recuerdo” y *Ya toda la tierra...* y en “La conquista de la luna” alude indirecta y directamente a otros creadores más para reforzar su argumento. Por principio de cuentas, es casi incuestionable que el texto torriano comparte un dejo de la ironía del *Lunario sentimental* del Doctor en Lunología Leopoldo Lugones. Asimismo, y concretamente con la mención al libro esencial para los vencidos, *Complaintes* del simbolista Jules Laforgue, precursor del humor como forma alterna al idilio o al romance para tratar el tema de la luna,⁴⁴⁴ Torri da la pauta para imaginar un nuevo sitio para los poetas y la poesía en una sociedad cambiante.

En cuanto a su estructura, “La conquista de la luna” se compone de una mezcla de imaginación, ciencia, descripción y poeticidad para expresar la esperanza de que el arte y la fantasía pervivan e imperen sobre el progreso

⁴⁴⁴ Laforgue es otro de los autores predilectos de Torri. En su biblioteca, ostentan inusuales marcas de lectura los dos primeros tomos de sus *Oeuvres complètes (Mélanges posthumes*, París, Société du Mercure de France, 1903, y *Moralités légendaires*, Les Deux Pigeons, París, Mercure de France, 1909) pero no así el tercero: *Poésie*, París, Mercure de France, 1912. Asimismo, se halla el libro de crítica *Jules Laforgue et ses poésies* de Leon Guichard (París, Presses Universitaires de France, 1950). Visto como parte del movimiento abarcador del posmodernismo, “La conquista de la luna” pertenece a la estela que dejó la innovación de Laforgue en los poetas latinoamericanos.

material, por ejemplo cuando la voz narradora ironiza sobre la publicación de *Complaintes* bajo el patrocinio de la “Smithsonian Institution”. El detalle hace eco a “De una benéfica institución”, como lo hace la organización social, en este caso surgida a raíz de la conquista, pero distinguida por el uso del lenguaje refinado a la vez que complejo de moribundos, señoras, delincuentes ilustrados y “reglamentos de policía y buen gobierno” (TL 13). Para dar cuenta de su utopía, Torri elige sonidos sibilantes: “polo de las más nobles y vagas displicencias”, “seres los más suaves”, “elegancias opacas”, “tísicos”, “moribundos”, “la séptima esfera de la insinuación vaga”⁴⁴⁵ que inevitablemente remiten a los habitantes emblemáticos de la poesía de Laforgue: los Pierrots, personajes consagrados “al culto de lo estéril, bajo la invocación de la Luna [símbolos del] poeta que rechaza una sociedad que lo ha rechazado a él”,⁴⁴⁶ y presentes en la pintura de Ruelas⁴⁴⁷ o en *À rebours* por

⁴⁴⁵ El campo semántico de esta sección de “La conquista de la luna” es afín en delicadeza al de *L’Imitation de Notre-Dame la Lune*, por ejemplo, cuando Laforgue menciona como “succédané de la lune pendant le jour: les perles, les phtysiques, les cignes, la neige et les linges” (Carta a Gustave Kahn, *Lettres à un ami*, cit. en Raquel Halty Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna*, Londres, Tamesis, 1981, p. 82, n. 12).

⁴⁴⁶ Alfredo Rodríguez López-Vázquez, en su “Introducción biocrítica” a Jules Laforgue, *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 12.

⁴⁴⁷ Por ejemplo, en *Pierrot doctor* (óleo sobre tela, 64 x 94.5 cm), en *El espejo simbolista*, op. cit., pp. 50 y 299.

haberse convertido en alegoría del artista que recluye su sensibilidad tras una máscara de desencanto.⁴⁴⁸

Este sentimiento de desesperanza prevalece hacia el final de la pieza cuando la voz narradora señala la imposibilidad de reconciliación del materialismo terrestre y la poeticidad lunar. Es decir, la conquista fue sólo la fugaz recuperación de la belleza por un lenguaje que logró congregar la tenuidad de los matices lunares y la grosería del utilitarismo. Y así es “La conquista de la luna”: una reunión de fragmentos de ambas realidades a caballo entre el cuento fantástico y la crónica de un suceso histórico. En su última línea, “Pronto se dejó también de escribir porque la literatura no había sido sino una imperfección terrestre anterior a la conquista de la luna”, la antinomia se resuelve: la literatura no tiene cabida en el materialismo, por lo que su sitio extremo sería su cancelación, es decir, el silencio. Entretanto, dice Torri, el único conquistador verdadero y permanente de la luna es el poeta.

⁴⁴⁸ Su aparición se da en un ambiente onírico y de horror: “Devant lui, au milieu d'une vaste clairière, d'immenses et blancs pierrots faisaient des sauts de lapins, dans des rayons de lune ” (*op. cit.*, p. 138).

“El héroe”, la impronta medieval

Hath foul dragon ever slain a true
knight?

Lord Dunsany, *The book of wonder*

Como he señalado, en “La conquista de la luna” la apropiación material del satélite y una mirada sardónica al imperialismo, componentes del entorno contemporáneo a Torri, son contrapuestos a la superioridad del arte. Simultáneamente, en el plano de la escritura los iconos del progreso y del avance de la ciencia se hacen explícitos y el arte y el artista son apenas insinuados en el límite con el silencio. Esta manera de fragmentar y recomponer retazos provenientes de esferas antitéticas, donde una de ellas es verbalizada y denostada y la otra acallada y celebrada, subyace a “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”, texto torriano que aparenta no tener nada en común con las piezas mencionadas, y a “El héroe” (TL 58-59), otro testimonio de la fecunda imaginación de Torri y de la diversidad de sus recursos. Un polo del sustento binario de esta pieza está conformado por iconos modernos como la fotografía, la monarquía democrática y el sistema judicial enlazados por una serie de traiciones, villanías, proceder hipócritas y cobardes que componen “toda la triste máquina de la gloria” (TL 59), puestos en boca de un sujeto que es tenido socialmente por un héroe, en tanto que el segundo

extremo del binarismo, simbolizado por el dragón, apenas ocupa cuatro oraciones.⁴⁴⁹ Por lo tanto, mi interpretación se sustenta en esta gran antítesis y en las pautas compositivas de la pieza para señalar, por una parte, la interrelación de ciertas constantes del comportamiento humano en las esferas sociales y personales que son cuestionadas en “El héroe” y, por la otra, desvelar el contenido posible del discurso casi silenciado.

Por principio de cuentas, el texto está enmarcado por la tradición heroica de los cuentos infantiles⁴⁵⁰ estrategia que permite una linealidad narrativa, sencillez anecdótica y la presencia de personajes sin complejidades, como son el sujeto que es tenido por héroe y la princesa. La frase de apertura, “todo se adultera hoy” (TL 58), predispone a escuchar una diatriba de carácter ético contra la sociedad de la época moderna pero que sorpresivamente se realiza mediante una cadena de transgresiones espaciales y temporales evidentes puestas a manera de confesión del tenido por héroe. En ella, el personaje narra

⁴⁴⁹ La elisión da pie para encontrar con cierta holgura algunas afinidades entre el dragón de “El héroe” y, por poner un primer ejemplo, el de “The hoard of the Gibbelins”, cuento de *The book of wonder*, de Lord Dunsany (Holicong, PA, Wildside, 2002 [1912]), donde un caballero de dudosa reputación domina con su discurso a un dragón al punto de que lo lleva a jurarle lealtad. Otro ejemplo de dragón que no se ajusta a lo esperable es el de “Miss Cubbidge and the dragon of romance”, parte de *The book of wonder*, donde coexiste la mofa por la civilización, las costumbres y las motivaciones sentimentales con la anécdota de un dragón que conquista el amor de una joven por mediación de un conjuro y porque así es propicio un mundo todo fantasía, ajeno al paso del tiempo y al devenir de las civilizaciones.

⁴⁵⁰ Olea Franco, art. cit., pp. 157 y 158.

cínicamente sus fechorías y la frase “me ha tocado personificar” (TL 58) deja entrever la intencionalidad que ha tenido como protagonista de una farsa política, a la vez que anuncia una referencia al espectáculo del cine. Términos como “falso”, “alevoso”, “villanía”, “fea” e “impostor” adjetivan y señalan la farsa electoral y la corrupción contra incautos como el dragón, quien incluso “llegó en inocente simplicidad a depositar su voto en las ánforas” (TL 58) y a pagar impuestos. La complicidad del sistema de justicia se evidencia cuando la traición que comete el llamado héroe contra el dragón queda impune y, en cambio, la posible usurpación del poder sí es castigada al punto de que los abogados del héroe fuerzan “al impostor a pagar las costas del juicio” (TL 58), frase legaloide que apunta hacia la desestima en que Torri tenía al lenguaje jurídico⁴⁵¹ y muy posiblemente a su primera profesión.⁴⁵²

Los cuestionamientos a la vida social hallan su correspondencia en el ámbito privado, representado por la pareja real. Una serie de términos

⁴⁵¹ Hallo otras instancias en “Almanaque de las horas” (“En el engranaje silogístico y ruín de un abogado ergotista muchas instituciones jugosas y lozanas se prensan y se destruyen”, TL 85) y en “Meditaciones críticas” (“Hay artículos de crítica —los peores— que tienen lamentable semejanza con alegatos de abogado”, TL 124).

⁴⁵² El Doctor en Derecho Raymundo Gil Rendón hace notar que el desencanto de Torri por su primera profesión ya es evidente en “Breves consideraciones sobre el juicio verbal” (véase Madrigal, “Notas introductorias”), cuyo argumento central pone en tela de juicio el primer dogma del abogado: “La ignorancia de la ley no excusa su cumplimiento”. Torri, continúa Gil, señala en su tesis que la justicia formal es ficticia y se realiza en secreto, por lo que debe existir la posibilidad de la defensa conforme a derecho por medio de la escucha de la palabra en un país mayoritariamente analfabeta (comunicaciones orales, diciembre de 2007 y enero de 2008).

igualmente negativos que dan consistencia a las corruptelas sociales halla su equivalente en la instancia de lo íntimo, con leves variantes. “Apechugar”, “asquearían”, “náuseas”, “asco”, “alma vulgar”, “frases altisonantes” sostienen la imagen de la princesa no como dama, sino como blanco contra el que el héroe arremete con ímpetu por considerarla ejecutora de su máximo castigo posible. Las actitudes y expresiones de la consorte replican la gran farsa social y llevan a pensar que “the hero is as gross an imposture as the heroine”, como Don Juan hace ver a Doña Ana en una comedia de Bernard Shaw, especialista en ridiculizar la institución matrimonial.⁴⁵³ En este sentido, la única mención al nombre de “Mr. Cecil B. DeMille” cobra inusitada importancia no sólo para denostar las relaciones entre el héroe y la princesa, sino para fungir como fuente prosaica que supla la referencia erudita, constante de la obra torriana, como hasta ahora hemos visto.

En efecto, el nombre de un connotado director de cine norteamericano, al parecer popular entre los ateneístas,⁴⁵⁴ sitúa al lector en el mundo de la farándula y la superficialidad con la que regularmente se asocia al “Séptimo Arte” a más de apuntar a dos ámbitos de vinculación con la obra torriana y con

⁴⁵³ Shaw, *Man and superman*, Act III, p. 157.

⁴⁵⁴ Considérese el comentario de Tablada con respecto a que ha entregado una “primera sinopsis de *La resurrección de los ídolos* a una compañía de cine y [que] Cecil B. DeMille se ha interesado grandemente por la producción” (El Caballero Puck, “Juan José Tablada, novelista continental”, *El Universal Ilustrado*, 24 de abril de 1924, en el Prólogo a *La resurrección de los ídolos*, p. 12).

la pieza que me ocupa. Por una parte, la referencia lleva a especular sobre el grado de conocimiento o de afición de Torri por el cinematógrafo,⁴⁵⁵ que es de pensarse suficiente como para elegir a un director influenciado por Baskst, de elaborados juegos imaginativos y a quien se debe la exhibición novedosa de motivos orientales en escenarios exuberantes estimados por los esteticistas,⁴⁵⁶ aunque DeMille lo hiciera para que el espectador trasladase las posibilidades de transgresión y deseo a épocas y lugares remotos y conservara sus convencionalismos al salir de la sala de proyección. Es decir, la mención a DeMille no es casual, sino debida a que guarda sutiles vasos comunicantes con los artistas plásticos que armonizan con la poética torriana. Por la otra parte, la referencia a DeMille es la manera idónea, por sintética, para retratar a la pareja real. En efecto, en 1918, ante el fracaso económico de sus cintas de corte histórico, DeMille dio inicio a la serie de comedias de matrimonio y tentación con *Old wives for new...*, a la que siguieron *Don't change your husband* (1919)

⁴⁵⁵ En este sentido, hallo otro motivo de contraste entre Torri y Reyes, quien bajo el pseudónimo de *Fósforo* realizó una importante y prolija labor de crítica cinematográfica temprana. Uno de los méritos mayores de Reyes en este ámbito fue el de haber defendido al cine como un lenguaje independiente de otras artes al que sólo le faltaba tiempo para alcanzar su plenitud (véase la interesante introducción de Manuel González Casanova a *El cine que vio Fósforo*. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, México, FCE, 2003).

⁴⁵⁶ Sobre estos rasgos de la producción de DeMille, véanse Spencer, *op. cit.*, p. 78, y Robert Sklar, *Movie-made America. A cultural history of American movies*, Nueva York, Vintage, 1994, pp. 66 y 95.

y *Why change your wife?* (1920).⁴⁵⁷ A diferencia del tratamiento de Shaw, DeMille entretejía la institución matrimonial con las relaciones de mercado (incluso fue pionero en presentar productos de marca comercial en la pantalla) y siempre concluía sus producciones con la restauración del orden moral tradicional y las costumbres de la clase media. En síntesis, la referencia a DeMille por un lado apunta hacia una serie de posibles afinidades entre Torri y el cineasta —como son imaginación, ingenio, picardía y gusto por temas esteticistas— y, por el otro, permite acentuar los intereses mercantilistas y de poder así como la falsedad del matrimonio y del comportamiento de los protagonistas de “El héroe”.

El extremo silenciado

La aparente facilidad para descubrir el cinismo del héroe, la falsedad de la princesa y las vilezas que ambos propician en el ámbito público y el privado enmascara al dragón, cuya fugaz presencia vela el contrapeso que hace a las alusiones complejas que conllevan sus personajes antagónicos. La fuerza de la máscara es tal que cuando mucho permitió a Dolores M. Koch señalar en 1986 la “inversión de valores dragón-héroe” y “el contraste anacrónico y la

⁴⁵⁷ Sumiko Higashi, *Cecil B. DeMille and American culture. The silent era*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 146.

incongruencia de códigos”⁴⁵⁸ del texto. La urbanidad, la hospitalidad, la buena ciudadanía y la credulidad del dragón encierran otras sutilezas que van más allá de exponer la vileza del héroe. El silencio que lo rodea es el medio para que cada lector, con su imaginación y conocimiento, complete los espacios a partir de las claves que Torri marca mínimamente. Para ello, propongo comprender este polo desde el pasatismo y la poeticidad, nociones que se conjugan para deslindar radicalmente a la literatura y sus hacedores de una sociedad huera, arribista, falta de gusto, modales y principios. El pasatismo, o la vuelta a épocas pretéritas, significó para los esteticistas una forma de rebeldía en contra del capitalismo industrial, su cultura de masas e ideología utilitaria,⁴⁵⁹ y con algunas variantes para modernistas también.⁴⁶⁰ En el caso que nos ocupa, Torri optó por una Edad Media nada “falsa y convencional [...] con bandolines, castellanas y otras zarandajas” (DI 13) como fuente de conocimiento, motivos y lenguajes para la creación.⁴⁶¹

⁴⁵⁸ Tesis citada, p. 57.

⁴⁵⁹ Obsérvese otro ejemplo proveniente de *À rebours* donde, debido a la estupidez del momento, el personaje, como el artista, “est, à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle” (Huysmans, *op. cit.*, p. 225; véase también la p. 224). Para un estudio del tema, véase Bell-Villada, *op. cit.*, especialmente las pp. 217, 218, 224 y 245.

⁴⁶⁰ Para algunos ejemplos del eco medieval en el modernismo, véase Max Henríquez Ureña, *op. cit.*, pp. 20-21 en particular.

⁴⁶¹ Otros ejemplos de la seriedad con la que Torri estudió al medievo son algunos de los temas de *La literatura española* (México, FCE, 1952), el comentario “Un tratado sobre *El libro de Buen Amor*”, los años que dedicó a impartir literatura medieval y piezas como “La balada de las hojas más altas”, “A un bibliófilo”, “La balada de las hijas del buscador de oro” y “Los unicornios”.

Específicamente, considero que el dragón responde al arquetipo del caballero en la literatura medieval y quien, a su vez, pudiera remitir a cualquiera de sus personajes: El Cid, Amadís, Lanzarote, u otro. Sin embargo, en vista de que el héroe de la pieza torriana señala contra sí mismo sus faltas a un código de conducta, recurro a tres normas de la preceptiva ideal que guió la conducta del *bellator* ficcional para investir al dragón torriano de los valores que refulgen en el ámbito del silencio. En primer lugar, el dragón cumple con las “cosas que deven fazer los caballeros en dichos y en fechos”⁴⁶² en tanto que el héroe infringe a su deber de hablar con la verdad y actuar con valentía, por ejemplo. En segundo término, el héroe está consciente de su cobardía y de que ha transgredido el código ético —por ejemplo cuando exclama “¡Qué asco de mí mismo por haber comprado con una villanía bienestar y honores!” (TL 59), por lo que es factible imaginar que el dragón sí honra las virtudes de “justicia, sabiduría, caridad, lealtad, verdad, humildad, fortaleza, esperanza, cautela y otras [...] semejantes”.⁴⁶³ Ahondando, de haberlo querido, o de haberse enfrentado limpiamente, el dragón hubiera vencido con facilidad al héroe al hacer valer su fuerza; pero al no permitir que el dragón contraatacara siquiera,

⁴⁶² Véase el apartado [15r] del *Doctrinal de los cavalleros*, de Alonso de Cartagena (Universidade, Santiago de Compostela, 1995).

⁴⁶³ Raimundo Lulio, *Libro de la Orden de Caballería*, editado por José Ramón de Luanco, en Luis Alberto de Cuenca, *Floresta española de varia caballería. Raimundo Lulio, Alfonso X, Don Juan Manuel*, Madrid, Nacional, 1974, Parte VI, § 2 y Parte II, § 11.

Torri da a notar que, como buen caballero, el personaje se sabe obligado a proteger al más débil.⁴⁶⁴

En tercer término, la extrapolación al plano social de las faltas cometidas por el héroe como individuo da la pauta para contraponer al poder como medio para usufructuar una fama mal habida y para vivir cómodamente con el deber del caballero de

tener castillo y caballo para guardar los caminos y defender los labradores [puesto que el] oficio del caballero es tener villas y ciudades para hacer justicia a las gentes y congregar y juntar en un lugar [...] oficios pertenecientes al ordenamiento de este mundo, y que son necesarios para la conservación del cuerpo según sus necesidades.⁴⁶⁵

En otras palabras, al omitir su deber de procurar el bienestar social suficiente para que el vulgo viva en abundancia y con justicia —como sucede con las clases inferiores de “Era un país pobre”— el héroe impide el orden social necesario para la existencia de seres como el dragón. En este punto cabe preguntarse por qué el dragón justamente aquí deja de ser la imagen invertida del héroe y no participa en la dirección de un Estado regulador que propicie el desarrollo de la individualidad, idea que he tratado en otro momento.⁴⁶⁶ La respuesta está en que el dragón está situado en el límite con la poeticidad.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, § 19.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, § 22.

⁴⁶⁶ Véanse las pp. 94-95 de este trabajo.

Textualmente, a su lado se halla la única frase indisputablemente musical de la pieza: “el malhadado alfanje desenvainado y sangriento” (TL 58). En contraposición al fárrago de la anécdota del héroe, estos dos casi octosílabos preservan un par de arcaísmos y aluden a los poderes de la magia y el encantamiento, tópicos medievales, así como a la tragedia desencadenada por el destino. Para el argumento que propongo, la liminalidad del dragón con la poesía significa la intervención del hado en el encuentro con el arma fatal. Al rozar la poesía, el hecho de sangre se sublima e incluso se embellece y se repelen el nivel literario y la gloria signada por la falsedad y el arribismo. El orden antiguo idealizado por la imaginación y volcado en poesía se despegaba de la vileza de lo utilitario de toda época para continuarse en la esplendidez formal y la excepcionalidad del poeta para lograrla. Por ello, “El héroe” es testimonio de la creencia torriana en ninguna “otra progresión que no fuera la del genio”.⁴⁶⁷

Si el héroe simboliza la persecución de la gloria como constante humana, el dragón personifica el continuo del arte. Y aquí detecto una convivencia más de contrarios: el héroe según el parámetro social y el héroe literario. El punto de intersección es el título de la pieza que de este modo invita al lector a arbitrar quién es el héroe y el antihéroe, a decidir si se hace

⁴⁶⁷ Christopher Domínguez Michael, “Julio Torri y dos amigos”, *Tierra Adentro*, núm. 46, 1989, p. 48.

cómplice de la fechoría o se alía a los valores que el dragón guarda tras el silencio; si comulga con la corrupción que inunda la política o las relaciones interpersonales o si voltea, como los esteticistas, los modernistas y los posmodernistas como Torri, a un pasado que recupera al personaje literario amo de la gentileza y la poeticidad; si se pregunta, por ejemplo, por qué el dragón optó por recibir al “héroe” con un ademán hospitalario; o sea, si hurga en las formas, tema que intentaré dilucidar en el apartado siguiente.

La forma

La ruina artificialmente creada en “Plautina”, el texto que puede prescindir de la materialidad de la obra pictórica que lo inspiró, otro más cuya belleza se independiza de la ciudad a la que está dedicado, la excelsitud de las hojas que se distancian de las preocupaciones cotidianas de una caravana, el artista que no cede ante las exigencias circunstanciales del público, las utopías que se erigen como realidad alterna a la utilidad materialista o la imaginación que busca en el arte de tiempos pretéritos un refugio ante cruentas realidades sociales son expresiones de la irrupción torriana a la factibilidad y los criterios de verdad de una “realidad” positiva. Como he apuntado, esta recurrencia muestra distintos matices de otra “realidad”: la del arte y la literatura, es decir, de sus componentes, sus medios expresivos y sus fines. “El mal actor de sus

emociones” (TL 11),⁴⁶⁸ conlleva parte importante del contenido metaartístico de la obra torriana. En esta pieza, la casi no explicitud de la noción de forma sirve para deslindar las “realidades” positiva y artística desde el problema de la verdad, la contravención del diálogo como recurso filosófico para acceder al conocimiento, la teatralidad y la parábola como herramientas retóricas. Revisemos estas sutilezas.

“El mal actor de sus emociones”, la autenticidad inauténtica del arte

Picasso dijo bien cuando afirmó
que la obra de arte es una mentira
que expresa la verdad

Tablada, *La resurrección
de los ídolos*

La parábola y la teatralidad, formas esencialmente, son los recursos predominantes en “El mal actor de sus emociones”: la primera, *in media res*, es el medio idóneo para sostener el argumento central de la prevalencia de la forma de manera sintética y la segunda vuelca la pieza hacia sí misma de manera cáustica y práctica, puesto que el arte dramático es incuestionablemente fingimiento. Por una parte, la elección del antiquísimo género didáctico de la parábola no sólo concuerda con el magisterio y la ancianidad del personaje

⁴⁶⁸ Publicado por primera vez con el título de “El mal actor de sus propias emociones” en el número 2 de *Nosotros* en enero de 1913.

sabio, sino que sus aspectos contradictorios e irónicos compelen a la reflexión profunda y específica de que, en el arte, la simulación es la vía para la autenticidad.

Por su parte, los elementos teatrales —escenario, personajes, gestualidad y diálogo, principalmente— hacen efectiva la paradoja. Una montaña es el escenario de “El mal actor de sus emociones”, eco de *Así habló Zaratustra*, obra en la que este elemento de la naturaleza es mostrado como refugio del pensador persa,⁴⁶⁹ como punto de fusión con los viajes espirituales y físicos que conducen a la santidad y la sabiduría,⁴⁷⁰ pero, sobre todo, como el sitio de reunión de los llamados a ser superhombres.⁴⁷¹ Al lugar se suma el componente temporal, “siete años ha”, que permite concatenar antecedentes y consecuentes que acaban por señalar la incapacidad del personaje buscador de la verdad para

⁴⁶⁹ Andrés Sánchez Pascual apunta un referente en este sentido. Dice el estudioso que en una hoja suelta Nietzsche afirma que Zaratustra escribió el *Zend Avesta* durante los años de soledad que pasó en una montaña (*Así habló Zaratustra*, p. 19).

⁴⁷⁰ Véanse, por ejemplo, “Del leer y el escribir” (*ibid.*, p. 69), “El adivino” (p. 198), “El viajero” (pp. 219 y 221), “De las tablas viejas y nuevas” (p. 287).

⁴⁷¹ Cabe mencionar las resonancias bíblicas como otra perspectiva para interpretar el símbolo de la montaña en sí, cual lo hace Wolfson (tesis de maestría citada, p. 143) por mediación de una traducción que limitado honor hace a *Words with power: being a second study. The Bible and literature*, de Northrop Frye. Sin embargo, cuestiono los argumentos de Wolfson en relación con el texto torriano ya que omiten la mediación de la obra de Nietzsche y su elemento anticristiano, sin contar la fragilidad de los vínculos que establece con la Biblia y con “The teacher of wisdom” de Wilde: el “tono”, la edad del buscador de la verdad y el consejo del ermitaño. Hasta donde entiendo, el poema en prosa wildeano cuestiona la buena intención de elevar a los demás por encima de su naturaleza ordinaria.

transformarse por sí mismo.⁴⁷² Con ello, el fin pedagógico de la parábola se subvierte en dos sentidos: el primero, en cuanto a que el llegar a la montaña no conlleva la obtención de la sabiduría del arte de fingir y del fingir como medio del arte; y el segundo, en que la sabiduría está reservada a unos cuantos.

La perfección compositiva de “El mal actor de sus emociones” permite incluso ubicar a sus personajes como representativos de tal subversión. Por un lado, el buscador —cuya apariencia dista de la de un superhombre: la mirada obnubilada, los pies ensangrentados, el discurso sumiso e ignorante— comporta la inhabilidad para entender que, en el arte, la realidad auténtica es la que más se aleja de la materialidad. Por el otro, el ermitaño⁴⁷³ —de aspecto esperable de un sabio: anciano, de gestualidad pausada, de habla sentenciosa e irónica— aconseja la máxima de recurrir a la representación para dar a entender la verdad. En congruencia con la paradoja, la apariencia de uno y del otro es su esencia.

El tercer personaje de la pieza es el narrador, encargado de embellecer la escena. A su voz corresponde la frase cadenciosa “sus pies estaban ensangrentados de los guijarros del camino, y empañado el fulgor de sus ojos por el desaliento y el cansancio”, en la que la sonoridad de los sustantivos

⁴⁷² Sobre el valor fundamental del autodidactismo en el Ateneo, véase el apartado correspondiente de este trabajo.

⁴⁷³ Hallo un posible antecedente de este personaje en el Zarathustra de Nietzsche cuando éste señala al mentir como una actividad característica del grupo artístico con el que siente afinidad: “En el supuesto de que alguien dijera con toda seriedad que los poetas mienten demasiado: tiene razón, —*nosotros* mentimos demasiado” (*op. cit.*, p. 189).

“guijarros”, “fulgor”, “guija” y “agua” anuncia la ingenuidad, sencillez, lisura y transparencia del buscador. Al narrador también corresponde pronunciar el cuasi-octosílabo “el desaliento y el cansancio” y describir la gestualidad, sumamente teatral e insistente, del ermitaño: “Le besó tres veces en la frente; una leve sonrisa alumbró su semblante”, indispensable para que el lector quede convencido de que el sabio es tal porque es un actor convincente.

En cuanto al fin dramático, si bien los personajes recurren al diálogo, método por excelencia para la búsqueda de la verdad, es el valor hermenéutico de la paradoja el medio para hallar en la apariencia estilística el núcleo del conocimiento del individuo (el arte del ser) y la valía del arte. De primera impresión, el texto de Torri se circunscribe al plano intelectual, pero si se toma en cuenta el par de consejos del ermitaño, se deduce que la paradoja es la vía para dar cuenta cabal de las emociones y de actitudes socialmente valiosas. En un primer momento el sabio aconseja oír el corazón y, siete años después, hacerse de una máscara para dar cuenta de verdades incluso intangibles, como pueden ser los sentimientos o la ética del “amor a [los] hermanos”. Este detalle en cuanto al procedimiento y sus resultados en todos los planos existenciales nos remite a la estirpe esteticista de Torri, quien seguramente creía, con Mr. Erskine, personaje de *The picture of Dorian Gray* (1890), que “the way of

paradoxes is the way of truth”.⁴⁷⁴ Por ello, crea a un sabio que manda a actuar a un buscador de verdades, a diferencia de Wilde, por ejemplo, que en la mencionada novela desata una tragedia cuando el personaje de Silvia deja la actuación,⁴⁷⁵ desarrollos literarios distintos que comparten una misma postura ante el arte.

Con solamente ciento setenta y tres palabras Torri crea una pieza compleja por la presencia de dos personajes que simbolizan realidades disímbolas, la de la vida y la del arte, y en cuya unidad casi se borran los límites de contenido y forma puesto que propone que el desapego de la obra a la veracidad o a la facticidad es sinónimo de autenticidad y simultáneamente echa mano de recursos teatrales para ensalzar el fingimiento y la representación como medios de la autenticidad en el arte. Su mixtura de la parábola y la paradoja es una manera de insistir en la supremacía de la forma, dominio reservado a los pocos que saben transformar pensamientos y sentimientos en fingimiento, valor y fin último de la obra artística. En el contexto de la correspondencia entre

⁴⁷⁴ *Op. cit.*, p. 43.

⁴⁷⁵ Recordemos que mientras Silvia encarna a las heroínas de la dramaturgia, Dorian la ama y que, cuando deja de ser artística para ser ella misma y amar al joven, éste la rechaza porque, al ya no ser inauténtica, se torna en una mujer cualquiera y pierde la individualidad que le permitía aislarse, por la belleza, de la fealdad de su realidad circundante. La idea de que el artificio es el único sustento confiable de la verdad es materia de reflexión en otras instancias de la obra de Wilde; véanse, por ejemplo, “Phrases and philosophies for the use of the young” (1894), *ibid.*, p. 1205, “Portrait of Mr. W.H.” (1889), p. 1194, “The truth of masks” (1885), p.1078 y, en particular, “The decay of lying” (1889), p. 981.

Henríquez Ureña y Reyes, aparece la frase que da título al texto,⁴⁷⁶ por lo que observo que el análisis de esta composición confirma, de paso, uno de los entendidos estéticos fundamentales que compartían los tres amigos: el fin del arte y la tarea del artista confluyen en la creación de artificialidades.

Circularidad

“A Circe”

El sentido de la poética torriana es de carácter abarcador, circular y, en esa medida, factible de ser estudiada desde distintos puntos de partida. Antes que atender a sus ensayos sobre obras y escritores, me he concentrado en sus textos puntualmente destinados al disfrute estético, manifestaciones de procedimientos y concreciones verbales que en última instancia delatan una preceptiva ideal reiterada en la reflexión sobre el quehacer literario y en la predilección por sutiles recursos. Es por ello que cada pieza torriana puede ser tomada como hilo conductor del análisis crítico, a más de que su relectura forja una dinámica articuladora entre el texto y los entornos culturales en que surgió, revela sus especificidades formales y remite a uno u otro viso esteticista en particular. Para concluir mi análisis, atiendo a la sucesión inalterable en que

⁴⁷⁶ Véanse las cartas del dominicano a Reyes desde La Habana, 17 de junio y 6 de agosto de 1914 (*Epistolario íntimo (1906-1946)*, t. 1, p. 269, y *Correspondencia 1*, p. 425, respectivamente).

Torri ordenó cada uno de los textos de su obra. Porque presupongo que dicha sistematización obedeció a un propósito, interpreto la pieza que él eligió para abrir su obra: “A Circe” (TL 9) —“una de las niñas más mimadas del opus torriano”,⁴⁷⁷ texto reiteradamente presente en acercamientos críticos⁴⁷⁸ y antologías de diversa índole—⁴⁷⁹ con ayuda de los procedimientos y recursos que en este punto ya nos son familiares y con particular énfasis en el fragmento de la obra literaria como impelente para la creación.

El conocimiento de “A Circe” precisa una constante remisión a la *Odisea*, obra predilecta para Torri.⁴⁸⁰ A este vaivén entre tradición y regeneración se deben que sea portal de *Ensayos y poemas* y de *Tres libros* y

⁴⁷⁷ Luis Ignacio Helguera, “Julio Torri y el poema en prosa en México”, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 225, sept. 1989, p. 18.

⁴⁷⁸ Durante décadas ha sido la afiliación genérica el criterio prevaleciente para atender a la composición, vista como cuento o bien como poema en prosa. Entre los críticos que han considerado “A Circe” como cuento están Juan Armando Epple (art. cit., p. 202) y Antonio Fernández Ferrer (*La mano de la hormiga*, Madrid, Fugaz, 1990, p. 420). Coinciden en clasificar “A Circe” como poema en prosa: Contreras (tesis citada, pp. 71-95); Octavio Paz (*Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI, 1966, p. 406); Ernesto Mejía Sánchez (“Anversos y reversos de Julio Torri”, *Revista de Letras*, núm. 14, junio de 1972, p. 241); Helguera (*op. cit.*, p. 141) y Fernández (*op. cit.*, p. 181). Romero Velasco contradictoriamente ejemplifica la *prosa* de Torri con una división del texto en *versos* (art. cit., p.14).

⁴⁷⁹ Fundamentalmente en colecciones nacionales e internacionales sobre el microrrelato, obviamente por su brevedad y por resultar paradigmática para esta clase de interpretación posmoderna, que comento en las conclusiones de este trabajo.

⁴⁸⁰ En francés, italiano o español, Torri disfrutó de temas y versiones de la composición homérica. En su biblioteca aún se halla una treintena de títulos, entre ellos *Pour mieux connaître Homère*, de Michel Bréal (París, Hachette, 1911) y *Omero*, de Engelbert Drerup (vers. Adolfo Cinquini e Francesco Grimod, Bergamo, Istituto Italiano D'Arti Grafiche, 1910), por ejemplo. Su colección seguramente es afín a la que poseían otros ateneístas (véase Quintanilla, “Dionisio en México”, p. 633), y coincide con los títulos de temas griegos que Pedro Henríquez Ureña detalla en sus *Memorias* (pp. 122-124).

sus posibles sentidos novedosos. En tanto apertura, “A Circe” puede interpretarse como un tributo al Ateneo, prólogo o hasta manifiesto poético. Esta pieza de únicamente sesenta y nueve palabras dispuestas en sencillez concentra la emoción y los valores intelectuales y literarios que en el joven Torri y sus cofrades suscitó el helenismo en los términos que detallé en el apartado “El Ateneo de la Juventud, incertidumbres y certezas”. Movido por la brevedad como convicción poética, Torri aportó su bella composición, en tanto que Reyes, por ejemplo, logró su magnífica *Ifigenia cruel*, produjo múltiples ensayos y recuperó la memoria de las animadas lecturas de autores griegos que entre los años de 1907 y 1908 llevaron al grupo inclusive a proyectar “un ciclo de conferencias [...] cuya preparación tuvo influencia en la tendencia humanística del grupo”,⁴⁸¹ a pesar de que nunca se consumó.

En cuanto a los posibles significados de “A Circe”, considero que la presencia de la materia mitológica y la recreación del poema homérico son connaturales al argumento metaliterario que Torri adelanta subrepticamente. Al partir de Homero específicamente, Torri añora, como los integrantes del grupo de Jena, la poesía *naïve* y la infinita capacidad poética de los fragmentos que han legado los antiguos. Por ello, propongo que “A Circe” es una unidad

⁴⁸¹ Reyes, *Alfonso Reyes digital*, vol. XII, p. 208. Véanse también Reyes / Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 225, y Quintanilla, “Dionisio en México”, p. 633.

lograda por el tratamiento novedoso de los cantos X y XII, particularmente de la maga, Ulises y uno de los escenarios homéricos, a la vez que el desarrollo ejemplificado de una de las ideas de “De la noble esterilidad de los ingenios”: “¡Si fuéramos por ventura de la primera generación literaria de hombres, cuando florecían en toda su irresistible virginidad aun los lugares comunes más triviales!” (TL 37).

Con respecto a la diosa, es incuestionable que la pieza le está dedicada en vista del título y de las aperturas de sus dos únicos párrafos. Concretamente, las exclamaciones “¡Circe, diosa venerable!” y “¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos!” conservan tres de las funciones que tienen en la tradición épica original: contribuir al acento de la versificación, proveer una exquisita musicalidad⁴⁸² y apelar. Las expresiones proporcionan un ritmo a la composición torriana agradable a su auditor-lector y lo llevan a imaginar el patetismo de la súplica originaria, en tanto que las locuciones apelativas corresponden a fórmulas lexicalizadas de la *Odisea*, donde son pronunciadas cuando el sujeto enunciador habla sobre alguno de los personajes, o cuando

⁴⁸² Sobre tales usos, véase la introducción de Manuel Fernández-Galiano a la *Odisea*, trad. de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982, pp. 83-95. Remito a esta versión por su actualidad y porque intenta reflejar el ritmo de la original. Torri muy seguramente se apoyó en la directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella (Barcelona, Montaner y Simón, 1910), a decir de la respuesta que da a Reyes sobre los traductores de la colección de los “Clásicos verdes” (carta del 9 de junio de 1922, E 157) y de la existencia de un ejemplar de las *Obras completas* de Homero por Luis Segalá y Estalella (Barcelona, Montaner y Simón, 1927) en la biblioteca de Torri.

éstos se dirigen la palabra entre ellos y anuncian repetidamente sus títulos con epítetos que favorecen la memorización y la caracterización de los personajes. Para Homero, Circe es “la de hermosos cabellos” —calificación que Torri sí utiliza— y “potente deidad de habla humana”,⁴⁸³ que no recupera. En vista de que estas alocuciones forman parte del tópico del exordio, de la invocación a la musa —presentes incluso en la *Iliada*, la *Eneida*, la épica renacentista y en cada canto de la *Odisea*—, llama la atención que, por contraste con el poema homérico, donde los personajes conversan por alternancia de discursos completos, y donde Ulises logra obtener respeto de Circe y charlar con ella en un plano de relativa igualdad, en “A Circe” esté ausente el diálogo.

Una Circe renovada, un renovado Ulises

Antes que haber perdido su facultad de habla humana, considero que la Circe torriana se niega a responder a Odiseo. Esta reutilización de la materia lingüística homérica señala, por una parte, la negación de la inspiración, entendida como el estado en el que el poeta antiguo reconocía el lugar antes intocado para hacerlo objeto de su canción. En otros términos, la diosa no

⁴⁸³ Los epítetos de Circe se localizan en los Cantos X, vv. 135-136, 220 y 310; XI, vv. 6-7; y XII, vv. 148-149 (*Odisea*, ed. cit.). También son “de hermosos cabellos” otros personajes femeninos: Aurora en el X, v. 144; Calipso en el XII, v. 389; y Helena en el XV, v. 58 (*ibid.*). En la versión de Segalá, Circe está “dotada de voz” (Rapsodia X, v. 133).

responde porque simbólicamente ya no queda nada al poeta por decir. Por otra parte, el mutismo sádico de Circe, y de manera sobresaliente su adopción del disfraz de Destino, corresponden a un nuevo arquetipo: el de la mujer fatal, o el de la mujer esfinge, delineada por prerrafaelistas como Sir Edward Burne-Jones y Dante Gabriel Rossetti y otros artistas pertenecientes a una vertiente del decadentismo, referida en ocasión de *La Nave* y en otros momentos. Dentro de este paradigma torriano, la Circe homérica sobrevive antes que nada por su malignidad y no tanto por los poderes sobrenaturales que le atribuyó el poeta clásico.⁴⁸⁴ Es entonces comprensible que la Circe de Torri se muestre indiferente ante la tragedia del viajero y se alíe con las sirenas, como ella prototípicas de la monstruosidad femenina, para negar a Ulises la inspiración y la seducción plena de la literatura.

En cuanto al personaje masculino, éste se abandona infructuosamente al encanto de las sirenas y llega al extremo de verbalizar sus acciones cual confesión, es decir, con culpa: “porque iba resuelto a perderme”, “como iba resuelto a perderme”, convirtiéndose así en un héroe distinto al del poema homérico y a otros que en la tradición literaria representaron la valentía, la virilidad, la integridad moral, el ardid o el oportunismo o hasta ciertas virtudes

⁴⁸⁴ Véase Praz, *op. cit.*, particularmente las pp. 153, 203, 295, 337 y 371.

cristianas.⁴⁸⁵ Más cercano al modelo decadentista del varón dominado, el nuevo Ulises representa al escritor sujeto a los imponderables del destino, distante de la figura del poeta capaz de percibir la divinidad y ser mediador entre ella y los hombres. Este juego de arquetipos está sustentado textualmente en la presentación de Ulises como un sujeto con un conflicto eminentemente personal, cuyo aislamiento remite al del escritor decadentista. La voz del Ulises torriano es la única presente y, como bien indica Azucena Rodríguez Torres, el personaje no pretende devolver ningún orden cósmico ni es motivado por un actuar comunitario,⁴⁸⁶ como sucede en la *Odisea*. Las reflexiones y avatares del personaje, su capitulación ante Circe y un Destino que le es adverso son medulares en la pieza torriana, a diferencia de la composición de Homero, Boecio o Lope, donde contexto y desafío son las notas predominantes.

A lo sumo, el nuevo Ulises irónicamente admite haber “seguido puntualmente [los] avisos” de la diosa pero haber infringido la instrucción de

⁴⁸⁵ Aunque carezco de los elementos biobibliográficos para establecer una relación causal entre ellas y “A Circe”, a continuación apunto algunas interpretaciones que se han dado al mítico Ulises porque pudieran dar pie a otras lecturas del de Torri: Ulises, como héroe moral arquetípico, ha sido objeto de estudios como el de Manuel Fernández-Galiano, según el cual Metodio de Olimpo comparó a Ulises atado al mástil con el hombre acosado por las tentaciones del mundo, idea que fue retomada, en 1589, por Juan Pérez de Moya; los ciceronianos equipararon al capitán itacense con un orador ambicioso y a la tentación de las sirenas con la del conocimiento; para Séneca, el héroe representaba el estoicismo físico y moral; en *Los encantos de la Culpa*, de Calderón, Circe es la Culpa personificada y Ulises es el Hombre en una nave mítica (Introducción a la *Odisea*, ed. cit., pp. 46-80). En una línea afín, Helguera asocia “el tema, la paradoja y el esquema” de “A Circe” con los de “El maestro” de Wilde (“Julio Torri y el poema en prosa en México”, p. 18).

⁴⁸⁶ Art. cit., p. 69.

“que [le fijasen] erguido con cuerdas al palo”.⁴⁸⁷ Al revelar su falibilidad y contradicción personal, da pie a un reordenamiento de los elementos de la lírica y de la épica comúnmente presentes en la expresión de las gestas. En la épica, por lo regular hay un sujeto lírico predominantemente extradiegético, como sucede en el poema homérico, en el *Mío Cid* o en las *Coplas* de Manrique. El efecto logrado mediante este procedimiento es de engrandecimiento de la figura heroica que, al ser objeto digno de la memoria textual, pero no su agente, se aleja de la cotidianidad del lector, independientemente de la estatura de las acciones realizadas. Por el contrario, el sujeto enunciador o autodiegético del poema en prosa de Torri allana al héroe de la tradición y se diferencia de la voz “social” que construye al héroe narrado extradiegéticamente. Aún más, el nuevo Ulises dista de buscar la simpatía o la admiración del lector puesto que se halla inmerso en su interioridad y en su posición de víctima.

En armonía con la falta de contacto social está el monólogo como vía de expresión de un personaje que logra nuevos vínculos entre palabra y experiencia vital cuando narra las profecías a la maga, pero ya vueltas aventura. Al contar sus andanzas por la isla de las sirenas, el Ulises de Torri fractura la linealidad de la versión homérica en la que el héroe, a su regreso del inframundo, no se dirige

⁴⁸⁷ Canto XII, v. 51 (*Odisea*, ed. cit.).

a la diosa.⁴⁸⁸ Estructuralmente, Ulises expresa su voluntad de someterse al destino mediante un único par de oraciones causales subordinadas, que resalta en una composición hecha a base de oraciones sencillas y que sutilmente logra acentuar la psicología del personaje. La conversión de Ulises en hablante para sí antes que para otros puede interpretarse, insisto, no como una manera de ensalzar la figura del héroe, sino como todo lo contrario: al situarlo como hacedor de la acción narrativa, Torri coloca veladamente a Circe en un nivel superior, desde el que Ulises no merece siquiera la respuesta de la diosa.

Un renovado escenario

En consonancia con una inclinación esteticista fascinada con el *faisandage* y la muerte trágica; con el modernismo, antecedente literario inmediato y, evidentemente, la tradición homérica, Torri elige la isla flotante de Éolo para que su viajero aquejado de disforia apele a la Circe toda frialdad. Escenario de los más tenebrosos de la *Odisea*, la playa cubierta de cadáveres de

⁴⁸⁸ Esta variante y otras más a la versión homérica en otros autores han sido señaladas por José María de Cossío (*Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, pp. 57-58 y 341). A partir de los descubrimientos de De Cossío es factible establecer un vínculo entre el texto torriano y “La Circe” (1623) de Lope de Vega. En esta última, Ulises narra sus peripecias a la hechicera, en lugar de a Alcinoos, como sucede en el canto IV de la *Odisea*. Tampoco se descarta la posibilidad de que algún tipo de relación tengan con el texto de Torri otros desarrollos del mito durante el barroco español, como son la *Fábula de Ulises y Circe*, atribuida a Onofre Vicente Escrivá de Izar, y distintas traducciones del tratado *De consolatione* de Ancio Manlio Torcuato Severino Boecio, como la del padre Alberto Aguayo (la primera ed. es de Sevilla, 1518).

los marinos compañeros del líder itacense ejerció una fascinación tal entre los modernistas que García Morales considera a la también conocida como isla de Böcklin un icono del periodo de la talla de “las Salomé de Moreau o las mujeres frágiles de Rossetti”,⁴⁸⁹ y la descubre como inspiración para Darío, Juan Ramón Jiménez y Nervo.⁴⁹⁰

Otro poeta que optó por un entorno común al de la composición torriana fue Enrique González Martínez, quien en “La canción de las sirenas” describe un encuentro con seres míticos desde un yo lírico identificado con Ulises.⁴⁹¹ Sin embargo, para entender la combinatoria original lograda por Torri es menester tener presente el Canto XII (vv. 45-46),⁴⁹² en el que Circe cuenta a Ulises que las Sirenas atraen a los incautos y los abandonan “para siempre en sus prados”, que están “[sembrados] de huesos / y de cuerpos marchitos con piel agostada” y en el que versos adelante Ulises relata su aventura y cuenta cómo

⁴⁸⁹ Art. cit., p. 57.

⁴⁹⁰ *Ibid*, pp. 77-79.

⁴⁹¹ El poema reza: “El golfo estaba quieto... Sobre cubierta, a solas, / me invadía la calma solemne de las olas” (vv. 1-2), pero, a diferencia del Ulises torriano, el de González Martínez logra ver a las sirenas —“Sobre las verdes lamas / vi plateadas colas de pulidas escamas” (vv. 8-9)— y, en franco contraste, las escucha, aunque deja en suspenso las consecuencias de su arrojo: “Del apacible golfo las vastas soledades / resonaron al canto de las yertas edades... / Yo oí... ¡Los mismos temas..., la canción conocida, / cosas muy viejas, cosas del amor y la vida!” (*op. cit.*, pp. 345-346, vv. 20-23).

⁴⁹² Es probable que al intertexto artístico se haya sumado el gusto torriano por el paisaje heleno. En su biblioteca aún se conservan un par de volúmenes al respecto: el libro de fotografías *Dans le sillage d'Ulysse*, de Victor Bérard (París, Librairie Armand Colin, 1933) y el tratado geográfico *Iles de la Grèce*, de Louis Lacroix (París, Firmin Didot frères, 1853).

Circe lo exhortó a evitar los “prados floridos” de las sirenas (v. 159). Considero que esta visión dantesca resultó tan atractiva a Torri como para replantear la sordidez del fragmento homérico por vía de los enunciados de mayor energía lírica de “A Circe”, a saber, el cuarto y quinto, en el justo medio de una composición de ocho: “En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.”⁴⁹³ Ambos enunciados acusan una métrica de dos eneasílabos casi perfectos cada uno y fungen como puente poético o transición entre las advertencias de Circe y la paradójica resolución del Destino. En cuanto a las imágenes, una relación quiásmica enlaza los elementos “mar-aguas” y “pradera-violetas” para significar la amenaza de muerte. “Mar-aguas”, el primer conjunto, alude al pasaje de la *Odisea* donde “una calma profunda” anuncia el peligro (Canto XII, vv. 168-169). En admirable contraste, “pradera-violetas”, la segunda articulación, es más compleja. En un nivel, “violetas” y “pradera” se vinculan por ser elementos terrestres pero, por el otro —el que posibilita la figura retórica—, “pradera” es sinónimo de “playa”, o destino final, y “violetas”, flores predilectas del decadentismo, sugieren el ocaso.

⁴⁹³ Al comentar el manejo del colorido en el texto, Contreras cita una versión un tanto distinta de la encontrada en *Tres libros* y que los críticos no han atendido; en ella se lee: “En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas por las vinosas aguas” (tesis citada, p. 76). Salta a la vista la superioridad de la versión posterior, donde se ha eliminado el adjetivo “vinosas”, color posible de la sangre, redundante en caso de que el lector haya comprendido el sentido espectral de la escena.

En el marco del abandono de los hombres y de la diosa que sufre el Ulises torriano, la dialéctica que se establece entre el escenario de descomposición y muerte y la exquisitez poética extrema no podría dar mejor cuenta del *ēthos* del escritor posmodernista. Sabedor de que nunca contará con la comprensión de la sociedad, de que todo ya ha sido dicho en el arte, de que no cuenta con el asidero de la novedad ni con la inspiración que encaminó a los antiguos, el escritor debe buscarse a sí mismo en la belleza de la forma, último reducto para el despliegue relativo de su originalidad. Para el escritor posmodernista, las musas han callado. En vista de que nada nuevo existe para su creación, sólo le queda el recurso del arte mismo, de las trazas de las obras, de las formas de los que le preceden. Su labor, se entiende, es la de reordenador de lo dicho, la de colector de retales. Paradójicamente, la exigencia de que sus combinaciones sean originales resulta apremiante porque tiene que valerse de arquetipos y guiños a las grandes obras, manidos en extremo. “A Circe” es síntesis de la poética de un gran maestro que por razón de sus convicciones estéticas se sabía imposibilitado a facturar una obra extensa y dilatada. Tenida como apertura, es anuncio de las formas únicas sustentadas en la reflexión metaliteraria y el conocimiento de la tradición a más de logradas a base de pulimentos, fracturas y silencios intencionados. Remirada como colofón a mi

acercamiento, “A Circe” seduce a no abandonar el círculo incesante de lectura de la obra que preside.

A manera de conclusiones

La extensión de mi estudio contradice la brevedad, premisa fundamental de la obra de Torri. Sin embargo, ensayos de largo aliento como los de Zaitzeff o el de Wolfson, o los académicamente rigurosos como el de Olea o el de Rodríguez Torres, apenas contribuyen a compensar el silencio casi centenario de la crítica más allá de la reseña en torno a su legado. Sólo la distancia temporal me permitirá algún día imaginar las sonrisas que el autor de *Tres libros* hubiese esbozado al descubrir mis limitaciones y las trampas que él colocó y en que yo he caído, así como seguramente se divirtió con las faltas de apreciación de Elsa Contreras o con la “traducción” de “Plautina” de John Melvin Done.

También es probable que Torri reconociese aciertos en la proposición que ahora defiende: la del esteticismo como óptica para entender y explicar formas y contenidos de su obra y medio para aproximarse a su poética, entendida como la armonía de sonoridad, imagen, pensamiento, tradición, imaginación y recursos para resolver la necesidad de una expresión individual transida por la belleza. El esteticismo no es llave mágica para entender concluyentemente la obra de Torri sino una vía factible para salvar el abismo temporal y cultural que aleja progresivamente a cada generación de lectores del momento de creación. La lectura y asimilación del movimiento esteticista europeo propició en modernistas y ateneístas pautas para la innovación

intelectual, cultural y especialmente literaria que permiten una reescritura del ambiente que rodeó a Torri y a la vez lo reinscriben en ese entramado. La relectura de algunas de las obras obligadas del periodo —vistas como fuentes directas— y de pautas documentales como el catálogo de su biblioteca llevan a la crítica por el mismo camino demorado que transitó Torri, pero en sentido inverso. Si el papel intelectual y literario de Torri es el del sintetizador de ideas, lecturas y discusiones de las postrimerías del siglo XIX y los albores del XX, corresponde a sus críticos un procedimiento inductivo que permita una doble operación. Por una parte, reconstruir en lo posible los sucesos histórico-intelectuales descriptores del modernismo y del Ateneo pero sin perder de vista a Torri como punto de origen documental. Por la otra, convertir a Torri en el punto de arranque de la discusión estética y literaria.

Considerar al esteticismo como vía factible significa de igual forma seguir por la vía crítica a Pedro Henríquez Ureña, el gran preceptor de Torri, cuando indicaba que “nada es más sencillo que señalar antecesores, sobre todo cuando el presunto descendiente ha trazado de antemano su propio árbol genealógico”.⁴⁹⁴ En efecto, de maneras más veladas que manifiestas la poética torriana se nutre de la teoría del *arte por el arte* en la que la belleza es parte del sistema de códigos cifrados asequibles sólo al dispuesto a seguir pistas apenas

⁴⁹⁴ “El positivismo de Comte”, en *Horas de estudio, Obra crítica*, p. 63.

reconocibles. Al igual que Bertrand, cuando indica en su Prefacio al manuscrito imaginario de *Gaspar de la noche* que “Polichinela oculta a la multitud curiosa el hilo conductor de su brazo”,⁴⁹⁵ Torri, como escritor que evade la explicitud, sólo deja en su epistolario o en escasas entrevistas señas para el desciframiento de su obra. Carballo alguna vez llegó a preguntarle en qué texto había fijado su poética y recibió por respuesta la lectura de un pasaje de “El descubridor”.⁴⁹⁶ Es evidente que de esta manera Torri asemejó a sus lecturas y al arte con ricas canteras, pero creo que igualmente dictó una orientación crítica para su obra. Así como el título de “El héroe” puede corresponder al mal caballero o al dragón y su simbolismo, el lector de Torri puede ser el descubridor no explicitado. La respuesta al crítico fue para el autor ocasión para reiterar una invitación a redescubrir sus procedimientos creativos y las fuentes por las que percibió con agudeza el fenómeno estético; a desvelar, a partir de los nombres de unos cuantos creadores provenientes de otros ámbitos artísticos, los universos que le resultaban afines. Por fuer de su imposibilidad para la explicitud, Torri hizo del suyo “un libro *paucorum hominum* [...] abandonado y resignado esperando a los pocos cuya inusual forma de pensar lo [encontrasen]

⁴⁹⁵ *Op. cit.*, pp. 47-48.

⁴⁹⁶ *Protagonistas de la literatura mexicana*, pp. 145-146.

provechoso”.⁴⁹⁷ A esos pacienzudos ofrece, a cambio, cual tesoro, una experiencia de lectura de piezas variadas, aparentemente disímbolas, en las que hallarán respuestas conflictivas, pasión y desinterés, conciencia crítica, reflexión metaartística, especulación filosófica y anécdotas sencillas puestas en filigrana verbal que por su misma versatilidad, paradójicamente, han contribuido a la supervivencia de Torri en libros de texto y en la internet.

La poética implícita en los precedentes literarios que eligió como magisteriales a ratos ilumina su práctica compositiva y delata sus deudas, contrastes y afinidades, por ejemplo con Enrique González Martínez respecto a técnicas específicas señaladas en ocasión del análisis de “La balada de las hojas más altas”, o con Manuel Gutiérrez Nájera en cuanto a reflexiones metaliterarias como la de la mimesis del naturalismo. Asimismo, su tradición da la pauta para reconocer una serie de originalidades que lo inscriben en la etapa temporal y artística del posmodernismo, estudiada recientemente por Hervé Le Corre y caracterizada, entre otros, por el uso de arcaísmos, como el término “doblonos” en “La balada de las hojas más altas” o el de “alfanje” y “malhadado” en “El héroe”; por una fluctuación entre ironía y sarcasmo, como en “El mal actor de sus emociones”; o a caballo entre una falsa declamación y el

⁴⁹⁷ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación I*, traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María, Madrid, Trotta, 2004 [1918], p. 35.

lirismo prístino y cuidado, como sucede en “La oposición del temperamento oratorio y el artístico” y en “Saudade”, respectivamente. Igual importancia tienen el nuevo vuelco que da a la renovación escrituraria de Bertrand y Baudelaire y el muy significativo transitar del *ēthos* del poeta modernista portavoz de los misterios del espíritu al del posmodernista colector de cascajo que se autoironiza.

El esteticismo revela la contradicción que sustenta las posturas autoirónicas de Torri porque si bien el autor de *Tres libros* confecciona a base de retales, lo hace en aislamiento del vulgo literario, las masas y las formas extrañas a la idea de que el valor del arte radica en el arte mismo, en el placer que provoca el refinamiento de una frase acabada. Complementariamente, la presentación que de sí mismo hace Torri como escritor de menor valía es parte de una estrategia retórica que ensalza la figura de su interlocutor pero que se revierte para situar a ambos en un plano de igualdad comunicativa en el que el sentido de superioridad característico del esteticismo se yergue como código común entre Torri y unos cuantos entendidos.

En parte, esa *lingua franca* del grupo al que perteneció Torri está compuesta por una serie de preceptos o constantes identificables con el esteticismo, postura que comporta una entrega incondicional e irrestricta al arte. Bajo la dirección e influencia de *Sócrates*, el principio esteticista se tradujo en

disciplina, seriedad y estudio para contrarrestar la improvisación o el realismo como materia para la reflexión o la creación. Cual lo señala Torri en “Recuerdos de Pedro Henríquez Ureña”, la directriz involucró asimismo a la literatura de todo tiempo y lugar⁴⁹⁸ para debilitar el localismo:

Pedro representó entre nosotros, y en una época decisiva para la cultura del país, la seriedad de la carrera literaria, la aspiración a saber de primera mano, la afición por las letras clásicas, por lo griego y por lo español sobre todo. Sus escritos, con serlo tanto, son menos valiosos que su influencia personal en la juventud de hacia el segundo decenio de este siglo (TL 173).

La heterogeneidad de aficiones, personalidad y vías de expresión de cada ateneísta⁴⁹⁹ diversifica y aclimata el esteticismo europeo pero de modo alguno lo abandona, incluso en el posible ejemplo extremo de Vasconcelos como Ministro de Educación, quien llegó a ser fuertemente criticado por auspiciar la publicación de títulos propios para las minorías en un pueblo mayoritariamente analfabeta.⁵⁰⁰ En cuanto a Torri, reitero que las cualidades sintéticas de su obra son la marca distintiva con respecto a Pedro Henríquez Ureña y a Reyes. Por un movimiento inductivo, desde su epistolario y sus piezas creativas y críticas, es posible orientarse por las obras mayores del

⁴⁹⁸ Reyes hace el mismo señalamiento en *Pasado inmediato* (Alfonso Reyes digital, vol. XII, p. 211).

⁴⁹⁹ Véase Curiel, *La revuelta*, en particular la p. 409.

⁵⁰⁰ Véase Fell, *op. cit.*, pp. 490 y 491. Huelga reiterar que Torri influyó decisivamente en la selección de títulos que conformaron el proyecto vasconceliano.

preceptor dominicano y del polígrafo mexicano. El primero dejó para la posteridad pensamiento y magisterio; el segundo, su prolijidad intelectual y literaria; para Torri, es menester reconocer como su legado una concepción substancial de lo estético y una creatividad que forma parte brillante e imprescindible de la gran tertulia ateneísta.

Piedra angular del logro torriano es su autocrítica, resultado de la asunción voluntaria de la única pauta ética del esteticismo: el deber ser del arte y del artista. El dogma de la aspiración a la belleza y a la perfección llevó a Torri a publicar únicamente textos depurados a partir de una idea preconcebida del equilibrio entre musicalidad, imagen, referencia erudita, ironía y una forma elegida para dar cuenta del contenido por congruencia, discrepancia o silencio. Aunque no es el objeto de mi estudio, las menciones ocasionales a las piezas que dejó inéditas sirven de base para afirmar que en aras de su ideal de belleza obvió toda escritura divagante, profusa, cercana a la crónica, falta de agudeza o erudición, de temas cotidianos y costumbristas o tratados con ingenuidad tal que despertasen ternura en sus lectores. Visto como esteta, Torri optó por hacer a un lado temas y tratamientos que pretendiesen replicar la impresión sensorial para dar cabida a la abstracción por vía de la literatura de todo tiempo y lugar, de la cita críptica o bien de otros ámbitos artísticos. El origen de su radical autocrítica tiene vasos comunicantes con la convicción de que el arte debe tener

como única materia al arte mismo y como fines la perfección y el disfrute estético, nociones plausibles por el conocimiento profundo que tenía, entre otros, de las grandes figuras del esteticismo, su carne y su sangre: Wilde y Pater, a quienes al parecer incluso tradujo, como lo indica en la misiva del 10 de agosto de 1914: “Estoy traduciendo (sin ti, ¡Pedro infame!) algunos ensayos del *Renaissance* de Pater (Sandro Boticelli, Pico della Mirandola —o del humanismo— Luca della Robbia). Cuando regreses me los corregirás y los publicaremos” (E 216).⁵⁰¹

La lectura de autores consagrados y su discusión entre pares contribuyeron a conformar en Torri y sus contemporáneos una conciencia extrema de la propia actividad creadora. De aquí nacen textos incuestionablemente metaliterarios como “Del epígrafe” o la exposición sobre el “deber ser” del artista presente en “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”. Aún más, esa autoconciencia exacerbada lo llevó a buscar las maneras para hacer de la forma y el contenido un todo inseparable, ya fuera por armonía o por contraposición, y lograr piezas que se desarrollasen sobre sí mismas, es decir, que simultáneamente expusiesen y dieran forma ejemplar a su tesis, como sucede en la pieza oratoria “La oposición del temperamento oratorio

⁵⁰¹ De las traducciones torrianas de Wilde, es Alfonso Reyes quien da la noticia: “Sigo leyendo inglés. Estoy traduciendo Pater ahora; Julio Torri me escribe de Torreón que está traduciendo a Óscar Wilde (carta [31], México, 6 de mayo de 1911, Reyes / Henríquez Ureña, *Correspondencia 1, 1907-1914*, p. 169).

y el artístico” o en la parábola lograda sobre una paradoja de “El mal actor de sus emociones”. En otras palabras, la gnosis del quehacer propio imposibilita la separación del Torri creador del Torri crítico y tiende redes entre una y otra esfera literaria. A este respecto, cabe tener presente el texto “The critic as artist” de Wilde como posible origen de la actitud torriana y considerar que esta propiedad de *Tres libros* puede ser interpretada a través de la “lucidez crítica”, rasgo general que Hervé Le Corre encuentra en el posmodernismo,⁵⁰² pero antes que nada, conviene enfatizar la necesidad de incluir premisas metapoéticas como las del esteticismo para leer críticamente a Torri porque estamos ante un profundo conocedor del fenómeno de la escritura y ante un pensador del arte que demanda un sistema más abarcador para entenderlo.

Tal vez el componente que mejor sustenta el sistema poético-crítico de Torri sea el fragmento de impronta romántica y esteticista. Por referirse al “casi” de la creación y la experiencia, el fragmento así visto permite la coexistencia de la expresión pero siempre en función del silencio, paradoja y rúbrica ya legendaria de la obra torriana. Las posibilidades libertarias del texto podado aquí y allá poseen una impronta vital que se complementa con otra de signo decadente: si el lector participa activamente para rellenar vacíos, en esa medida se desencanta frente a la insalvable incompletud de la obra; el

⁵⁰² *Op. cit.*, p. 42.

fragmento es una vía artística para atrapar la vida en devenir al igual que reminiscencia destinada al trabajo arqueológico, por ejemplo al preguntarse el por qué del mutismo de la diosa en “A Circe”. El fragmento torriano es el modo para resaltar la musicalidad discreta, el colorido suave de sus piezas, la sombra de la genealogía literaria que eligió y que en tan sólo un guiño transporta la historia literaria canónica entera. De igual forma, el fragmento representa la libertad de que el lector recombine la obra a su gusto o conveniencia pero en tensión con la falta de una brújula explícita brindada por el autor.

El fragmento de Torri cobija el vaivén de polaridades y contradicciones de un universo poético que tiende a la transgresión por antítesis y oxímoron al igual que a la recreación constante de la *Gattung*, de las combinatorias excéntricas, procedimientos químicos que alteran los márgenes entre el *logos* y el *mythos*, la realidad de la vida y la realidad del arte, el intelecto y la imaginación, un género literario y otro, etc. En su calculada independencia hay cabida para la multiplicidad de principios y prácticas de la doctrina del *arte por el arte*. Como en Torri, la aspiración del logro de la belleza al margen de los medios y las connotaciones morales llevó a sus pensadores y artistas a hermanar toda manifestación pretérita, toda expresión estética y todo autor bajo la única condición de afinidad de ideales. Su carácter ecléctico, forjado a base de

cascajo, tiende incluso lazos con las circunstancias sincréticas de lo mexicano labrado en medio de la tensión entre lo local y lo universal.

Breve discusión con los tiempos que corren

El fragmento, la mezcla y otras características sobresalientes de la obra torriana pertenecen en términos estrictos al crepúsculo del modernismo y al esteticismo a la vez que son parte sustancial de algunas discusiones literarias posmodernas. Por ser un practicante modélico, Torri se ha convertido en presencia obligada para la crítica contemporánea del microrrelato⁵⁰³ en la conformación de su propio canon y en su reflexión teórica. Esta circunstancia abre la posibilidad de seguir el ejemplo de Torri, quien era afecto a hacerse de un medio de contraste para poner en relieve sus convicciones esteticistas, muy probablemente por imitación indirecta de la mayéutica socrática, sustento de la discusión intelectual ateneísta. La idea del diálogo entre Torri y los tiempos actuales permite reflexionar sobre las aportaciones de una novocrítica inscrita

⁵⁰³ De igual manera, Zaitzeff hace notar este nuevo auge de la obra de Torri en su “Liminar” a *Brevidades de Julio Torri* (p. VII). Recientemente, *Tres libros* ha sido considerado la “Biblia de la microficción” y a Torri en compañía de Arreola y Monterroso como los pilares del “canon Torremonte” (Javier Perucho, “El septentrión, origen del microrrelato mexicano”, 30 de abril 2007, DE: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/perucho3/htm>). Desafortunadamente, hasta ahora la mayoría de los antologadores del “género micro” (incluyendo a Perucho) toman al orden cronológico como sinónimo de historiografía.

en el “marco ideológico” de la posmodernidad, la estética que le es propia⁵⁰⁴ y que ha vivificado la lectura de la obra torriana. Sin embargo, al no ser posible obviar la experimentación modernista / posmodernista que históricamente corresponde a Torri, tomo al esteticismo como freno apreciativo para plantear cuestionamientos y objeciones a la transgresión posmoderna.

Un breve recuento podría comenzar con Luis Leal, quien en 1991 apuntó los vasos comunicantes entre posmodernismo y posmodernidad,⁵⁰⁵ y cerrar con Violeta Rojo, quien en 2004 comparó a la antología del microrrelato con un termómetro de la consolidación del canon.⁵⁰⁶ El lapso aproximado de una década ha bastado para afianzar el *boom* de Torri como escritor fundante y la inclusión de su obra en compilaciones de texto breve contemporáneo de focos diversos. El pionero es Antonio Fernández Ferrer, quien rige su antología por extensión pero que lamentablemente registra sin precisión la fuente de la que tomó sus transcripciones de la obra torriana.⁵⁰⁷ Pocos años más tarde, en el número de la *Revista Interamericana de Bibliografía* dedicado al microrrelato

⁵⁰⁴ Francisca Nogueroles plantea tales supuestos en “Inversión de los mitos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo”, *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo xx*, Huelva, Universidad de Huelva, 1994, p. 49.

⁵⁰⁵ Art. cit., pp. 29-44.

⁵⁰⁶ “De las antologías de microrrelato como instrumentos para la definición teórica”, en Francisca Nogueroles, ed., *Escritos disconformes*, pp. 131-134.

⁵⁰⁷ *Op cit.* Incluye “A Circe”, “El mal actor de sus emociones”, “Mujeres”, “La humildad premiada”, *El profesor leía el pasaje de Kirké*, “Noche mexicana”, *El poeta Efrén Rebollo*, *El sol, rubio y apoplético*, “Xenias” y “Literatura”. Sólo la fuente de las primeras cuatro composiciones es referida con rigor.

(vol. XLVI, núms. 1-4, 1996) Torri ocupa un lugar central en los artículos de por lo menos cuatro críticos importantes y entre los textos paradigmáticos del género se incluyen “A Circe” y “Literatura”. Casi simultáneamente Violeta Rojo publica *Breve manual para reconocer minicuentos*⁵⁰⁸ y con intenciones pedagógicas Joseluis González incluye “Literatura” en *Dos veces cuento: antología de microrrelatos*.⁵⁰⁹ En el 2000 “A Circe” y “Literatura” son compilados nuevamente debido a sus temas⁵¹⁰ y “La humildad premiada” y “De funerales” forman parte de una antología sustentada en la paradoja y el humor.⁵¹¹ Actualmente, “A Circe” sigue transitando los territorios del microrrelato, donde igual cabida tienen los extremos de reflexión teórica y de

⁵⁰⁸ México, UAM-A, 1997, teniendo como antecedente su tesis de maestría en la Universidad Simón Bolívar. En el marco de un gran intento por definir el minicuento y de situarlo como un producto de la “evolución” de los géneros, la autora menciona a Julio Torri como precursor de la forma contemporánea del minicuento (p. 7), aunque posteriormente queda deslindado de los modernistas, los verdaderos precursores según Rojo. Incluye *Las mentes son como los relojes* (de “Almanaque de las horas”, TL 84); “Vieja estampa”, “Fantasías mexicanas”, “De funerales” y “La humildad premiada”.

⁵⁰⁹ (Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1998). Tiempo después Lauro Zavala retoma este eje en *La minificción en México: 50 textos breves* (Bogotá, D. C., Universidad Pedagógica Nacional, 2002), recopilación que pretende “la circulación de valores culturales entre naciones, que reivindicquen la ética o el humanismo” (p. 9) mediante textos breves y de “vocación pedagógica” (p. 17) como “El descubridor”, “Estampa” y “Noche mexicana”, criterio que seguramente hubiera incomodado a Torri.

⁵¹⁰ “A Circe” aparece en el apartado “Sirenas” de *Relatos vertiginosos*, de Lauro Zavala, donde el antologador además reitera la existencia del género ultracorto y esboza sus características. “Literatura” forma parte de la sección “Borrasca” de *Rumores de mar* de Viviana Paletta y Javier Sáez de Ibarra (Madrid, Páginas de Espuma, 2000).

⁵¹¹ Obligado, *op. cit.*

rigor crítico de David Lagmanovich,⁵¹² y la ausencia de criterios claros de Perucho.⁵¹³

Sin embargo, trabajos críticos de Lauro Zavala,⁵¹⁴ Francisca Noguero, ⁵¹⁵ los ya mencionados de Wilfrido H. Corral y López Parada y las presentaciones a antologías son los que proveen las premisas y adjetivaciones posmodernas a discutir. Comienzo con el planteamiento nuclear de la posmodernidad: la transgresión y la borradura de límites de las oposiciones binarias que han regido el pensamiento occidental desde la cultura griega. La crítica que desde esta perspectiva ha atendido a los textos de Torri ha hecho caso omiso a las antítesis dialécticas que sostienen buena parte de los argumentos de sus piezas y se ha concentrado, creo que tendenciosamente, en la cuestión de la convivencia de géneros para crear términos como “tipo fronterizo” o “carácter proteico” y celebrar así la imposibilidad de circunscribir el texto torriano a un género literario o a una tipología dados. En función de Torri, cabe entonces la posibilidad de ponderar la noción de la *Gattung*, el juego filosófico del “casi” schlegeliano y los experimentos de Bertrand y Baudelaire

⁵¹² *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, España, Menoscuarto, 2005; incluye “El descubridor”.

⁵¹³ *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*, México, Universidad Veracruzana-Ficticia, 2006.

⁵¹⁴ Véase, por ejemplo, “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLVI, núms. 1-4, 1996, pp. 67-77.

⁵¹⁵ Por ejemplo, véase “Híbridos genéricos”, pp. 239-250.

ante una nueva terminología que, si bien ofrece herramientas lingüísticas para expresar esta peculiaridad de la obra torriana, se aparta de todo viso contextual, de formación o tradiciones específicas elegidas por el autor, como sucede en este caso con la estirpe esteticista.

La imagen torriana de la composición a base de cascajo constituye otro viso de la fascinación que Torri ha ejercido sobre los estudiosos del microrrelato posmoderno, al punto de que Epple incluso la ha reelaborado para postular un “arte del reciclaje”.⁵¹⁶ A partir de reflexiones como las de Epple, Torri se presenta como un adelantado a su tiempo y ocupa un sitio destacado en la crítica posmoderna, aunque considero que bien vale la precaución de no olvidar el carácter ecléctico del esteticismo o del modernismo. Si el cascajo o el reciclaje constituyen técnicas compositivas, el retazo cultural es, a decir de Giovanna Minardi, la materia que torna al microrrelato en “saprófito”⁵¹⁷ y, de manera más específica, el retazo equivaldría a la alusión convertida contemporáneamente en “transtextualidad”,⁵¹⁸ en narrativa de ecos. El problema con Torri es que poco satisface indicar que esta frase o tal tema refieren a este u otro autor, movimiento artístico u obra en vista de que estamos frente a una escritura que

⁵¹⁶ En su Introducción al ya referido vol. XLVI (núms. 1-4, 1996) de la *Revista Interamericana de Bibliografía*, p. 13.

⁵¹⁷ *Cuentos pigmeos. Antología de la minificción latinoamericana*, Lima, Perú, 2005, p. 24. La selección de Minardi incluye “A Circe” y “El descubridor”.

⁵¹⁸ Nogueroles, “Híbridos genéricos”, p. 244.

exige una rigurosidad de lectura, un intento por recuperar el procedimiento selectivo, elitista e intencional que siguió su autor por el campo de la tradición. Tal es el caso de “Plautina”, pieza en la que saber que se refiere a Plauto es sólo un punto necesario de partida y que su comprensión puede respaldarse a partir del fragmento decimonónico, la práctica de la ruina artificial y un encadenamiento de premisas que remiten, finalmente, a la artificialidad como condición del arte.

El cascajo además tiene puntos de contacto con el fragmento, que para López Parada es “la operación reina del relato limítrofe [...] instrumento [...] y] mecanismo que mejor contribuye a la composición y estructuración de estas prosas sin género y sin definición”.⁵¹⁹ Con todo, pienso que el fragmento torriano difiere del posmoderno en que su desorden es sólo aparente, en que no reúne sobrantes de toda índole, en que no es inconexo ni asistemático. Contrariamente al fragmento posmoderno que pugna por situarse en el límite de la inteligibilidad y que pertenece al tiempo de la con-fusión, el fragmento de Torri descansa en un lenguaje ajeno al caos y aspira a un ideal de belleza preconcebido y afianzado con firmeza en su autor. Si no, cómo explicar, pongamos por caso, su musicalidad, lograda a base de recurrencias sonoras como la aliteración, las variaciones estudiadas de la longitud de la frase o por la

⁵¹⁹ *Una mirada al sesgo*, p. 24.

colocación de la puntuación y que está atada discretamente, digamos, a la “regularidad silábica y rítmica”⁵²⁰ del Darío de *Prosas profanas*. Aquí viene a colación una frase que Torri envió a Reyes en una misiva del 28 de diciembre de 1917 (E 105) para significar jocosamente su misantropía y su gusto por la contención —antes que por la soltura, el lirismo o la improvisación— y por el ordenamiento equilibrado y contenido y armónico de la forma: “Los licántropos aúllan con gran perfección”. Tal fue el impacto de la imagen que tres años después Reyes encargaba a Genaro Estrada dar al saltillense una amonestación en la que se hace partícipe de la broma y muy probablemente de la actitud y la máxima que encierra: “A Julio, que aunque es verdad que los licántropos aúllan con gran perfección, suelen escribir cartas a sus amigos, no menos licántropos”.⁵²¹

Por exigir la concisión y la depuración de la escritura, la adopción del esteticismo como sistema poético ha coincidido con la brevedad como sinónimo de reducido número de palabras, con la “fugacidad” de la existencia y con los “micro” tan preciados actualmente. Sin embargo, habría que repensar con cautela si la brevedad de los textos torrianos puede responder a la vida contemporánea simplemente en cuanto a tiempo necesario para recrear con

⁵²⁰ Le Corre, *op. cit.*, 285, n 73. Para una apreciación más general de las coincidencias en la concepción del lenguaje entre modernistas y posmodernistas, en particular del musical, véanse las pp. 66 y siguientes.

⁵²¹ Carta del 30 de marzo de 1920, *Con leal franqueza*, p. 90.

detenimiento su forma, fondo y alusiones. Es decir, la obra torriana no ha dejado de reclamar detenimiento en su lectura y en la consideración de sus ligas con el momento intelectual en que surgió. Para Lagmanovich esta cualidad se denomina “discurso sustituido”⁵²² y para otros estudiosos del fenómeno literario simplemente ha sido exigencia de una participación activa del lector, que en cuanto a Torri tiene más que ver, pienso, con la idea de que el escritor debe dirigirse a un grupo de elegidos que compartan sus ideales estéticos y su formación literaria o que por lo menos estén dispuestos a leerlo sin premuras. Los medios que utilice el escritor para tal fin son ante todo marcadores de distancias. Tal sucede con la ironía torriana, llamada “carnavalización” por algunos lectores posmodernos, o con la exigencia pateriana o wildeana de la originalidad propia, que en el caso que nos ocupa radica en la síntesis extrema, en la elipsis compositiva que reta indefinidamente al lector y cuyos orígenes pertenecen al impulso sintético que animó a esteticistas, simbolistas y decadentistas. Si bien la lectura posmoderna ha ahondado en los aspectos irónicos y sintéticos y ha insistido en la tensión entre totalidad y fragmento, igualmente ha dejado de lado el refinamiento y la tautología de la escritura torriana que obedecen, recalco, a la exigencia esteticista de la perfección.

⁵²² “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”, pp. 22 y 28-30.

Sin perder el compás esteticista, Torri anticipó a escritores y lectores posmodernos en cuanto a la ruptura de expectativas convencionales que estos últimos habrían de referir como “ambigüedad semántica”.⁵²³ Para ello, alteró formas y tradiciones y revitalizó motivos antiguos movido por el pasatismo propio del ambiente creativo del que se rodeó y que ahora la lectura posmoderna revaloriza por la “atemporalidad” de su obra. La convicción esteticista de que la materia para el arte debe ser artística llevó a Torri a trabajar temas, géneros literarios y personajes en combinatorias novedosas, como sucede con “El héroe”, pero con la vista atenta al disfrute estético. Este resquebrajamiento de cualquier adjetivación homogeneizadora que se intentase aplicar a Torri viene como anillo al dedo a la lectura posmoderna, pero habría que preguntarse hasta qué punto se trata de conocer al autor y en qué medida se pretende utilizarlo como ejemplo para sustentar las argumentaciones de la posmodernidad.

Atracción similar ejercen los recursos para lograr el efecto sintético. Por ejemplo, Giovanna Minardi identifica el del arquetipo, que “facilita la brevedad, es tierra fértil para las reescrituras y se inscribe directamente en la tradición”,⁵²⁴ explicación que bien puede aplicarse a la inclusión de “A Circe” en prácticamente toda compilación posmoderna del microrrelato pero que

⁵²³ Zavala, “El cuento ultracorto”, p. 73.

⁵²⁴ *Op. cit.*, p. 23.

simultáneamente delata el grado de compenetración que Torri tenía con las obras inmortales de la literatura y su inigualable habilidad sintética para, en unas cuantas palabras, revivificar la matriz de la literatura occidental, homenajear a su grupo intelectual, volver decadentistas a Ulises y a Circe y reflexionar sobre el artista y el acto creador de su momento. Análogamente, la crítica posmoderna ha puesto de relieve otras características de la escritura torriana. Por ejemplo, el aprecio de la utopía como una opción de crítica social donde se aúnan el discurso político y el ficcional. Si bien al pensamiento posmoderno ha correspondido desenmascarar a la obra artística aparentemente autónoma y carente de contenidos explícitamente políticos,⁵²⁵ sólo el esteticismo permite explicar por qué la utopía torriana descansa indefectiblemente en la literatura y en el arte.

Cierro esta conversación con el señalamiento del escepticismo y el desencanto que hacen de Torri un escritor caro a la posmodernidad, era dislocada en microuniversos múltiples —pero globalizados—, refractaria a la estabilidad de las categorías y cuestionadora de los macrodiscursos. Al descreimiento contemporáneo le es fácil hallar puntos de contacto con temas de los “microrrelatos” torrianos tales como la imposibilidad de la obra original y

⁵²⁵ Véase Christopher Beach, “Recuperating the aesthetic: contemporary approaches and the case of Adorno”, en Solderholm, James (ed.), *Beauty and the critic. Aesthetics in an age of cultural studies*, Tuscaloosa, Alabama, University of Alabama Press, 1997, p. 109.

consumada o el rechazo al materialismo. Sin embargo, la crítica posmoderna tiende a hacer a un lado la distancia temporal, y por ende conceptual y argumentativa, que media entre los fenómenos propiciadores de su pensamiento particular y el ambiente filosófico que rodeó a Torri. Convencida estoy de que una revaloración de *Tres libros* por su potencial de apelación a la desesperanza posmoderna necesita partir, pongamos por caso, del dejo de Schopenhauer en la actitud a ratos fatalista de Torri y del eco de Nietzsche en el ideal del artista como ser superior, divorciado de las masas por su sensibilidad e inteligencia.

La última palabra

Eres mi único amigo, y acaso mi
compañero de paraíso.

Julio Torri a Alfonso
Reyes, febrero de 1929

Es harto probable que el avance reflexivo sobre el fenómeno literario persista en mostrar el carácter innovador y precursor de la escritura torriana mediante léxicos y paradigmas de pensamiento surgidos de los tiempos que corren. Sin embargo, las voces que rodearon a Torri reclaman su sitio en ese paulatino reconocimiento al valor de sus letras. Entre ellas, tal vez la más elocuente y certera sea la de Alfonso Reyes, quien en el soneto “Los dos

amigos” (1949) “con voz medida” alaba la laboriosidad, inteligencia y agudeza de Torri y en el último verso alude a la “firme ruta” de la que no se ha apartado a lo largo de su vida.⁵²⁶ Es factible que en este cierre Reyes haya aludido a las inamovibles convicciones estéticas, que una vez descubiertas, comprendidas y llevadas a un punto culminante, su colega decidió no abandonar.

Décadas después de haber iniciado su amistad, Reyes reconoció poéticamente la lealtad de Torri a los modos particulares que tuvo para estimar y practicar la literatura. Sin embargo, en una composición juvenil prefiguró los rasgos de la escritura torriana que aún sostienen su originalidad y vigencia. Así como Torri vaticinó la obra profusa y la figura mayúscula del creador de *Ifigenia cruel*,⁵²⁷ en un romance noticioso de 1911 Reyes ya participa de la universalidad y la mexicanidad de la obra torriana (v. 2); de su técnica compositiva a base de retazos (vv. 3-10 y 15-16); de su apelar al intelecto (v. 12); de las inagotables sorpresas que deparan a todos y cada uno de sus lectores (vv. 13-14). De paso, en el último verso de esta particular hipotiposis da constancia del acento norteño que seguramente tenía Torri en aquella época y apenas es perceptible en la grabación sonora de la colección *Voz viva de*

⁵²⁶ Alfonso Reyes *digital*, vol. X, pp. 445-446; véase el apartado “Julio Torri, autoría y poética a la sombra magnífica de Alfonso Reyes”, del capítulo 2.

⁵²⁷ Véase nuevamente el apartado “Julio Torri, autoría y poética a la sombra magnífica de Alfonso Reyes”.

México.⁵²⁸ Dejo en los octosílabos no coleccionados de Reyes el insuperable acercamiento a la poética del licántropo que aulló con gran perfección:

Recibí tus macarrones
italiano del Saltillo,
abarrotero de versos,
vendedor de lo podrido.
sopa de pasta y latines,
romanceros y chorizos,
décimas y longanizas
serventesios y quesillos,
y todo un marienriquético
y confuso revoltijo
para panzas de burgueses,
para ingenios de borricos,
—tal en el escaparate
de tu tendajo— escondrijo
columbro entre ajos de jerga
y entre berzas de castizo
y ya no descubro más,
que si halo descubijo,
o como dijeras tú:
que si halo descobiho. (E 33-34)

⁵²⁸ *De fusilamientos, Ensayos y poemas: selecciones. Voz del autor* [Disco], México, UNAM, 1963.

Fuentes consultadas

Archivos

Archivo y Colección “Julio Torri”, Biblioteca Pública “José María Pino Suárez”, CICOM, Villahermosa, Tabasco.

Archivo Histórico de El Colegio de México, Fondo Alfonso Reyes, Sección Correspondencia.

Archivo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Centro Histórico, ciudad de México.

Bibliografía

Acevedo, Jesús T., *Disertaciones de un arquitecto*, México, México Moderno, 1920.

Aguilar, Luis Miguel, “De simpatías, boquirrotas, descabezados y citas raras y curiosas”, *La Cultura en México* (suplemento de *Siempre!*), núm. 967, octubre 1, 1980, pp. II-V.

Aguilar Mora, Jorge, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana*, México, Era, 1990.

Alexandre, Arsène, *The decorative art of Léon Bakst*, Appreciation by Arsène Alexandre, Notes on the ballets by Jean Cocteau, trad. Harry Melvill, Nueva York, Dover, 1972 [1913].

Anónimo [Vicente Quirarte], “Julio Torri y su gambusino. Entrevista a Serge I. Zaïtzeff”, *Universidad de México*, XLIV, núm. 461, junio 1989, pp. 35-37.

Anónimo, “Entrevista a Julio Torri”, *Espejo*, núm. 7, 1969, p. 45.

Anónimo, “Julio Torri”, s.f., s.l.

DE: <http://www.iea.gob.mx/html/efemerides/biogra/jtorri.html>.

- Antología de poetas modernos de México*, México, Cvltvra, t. XII, núm. 2, 1° de junio de 1920.
- Balza, José, “Torri y Garmendia: dioses preborgeanos”, *Quimera*, núm. 150, diciembre de 1996, pp. 61-63.
- Baudelaire, Charles, “Edgar Poe: sa vie et ses œuvres”, introduction, *Histoires extraordinaires*, trad. de Charles Baudelaire, París, Nelson –Calmann-Lévy, s.f., pp.9-38.
- , “Notes nouvelles sur Edgar Poe” (Introduction), *Nouvelles histoires extraordinaires par Edgar Poe*, París, Louis Conard, 1933, pp. v-xxiii.
- , *Critique d’art*, tome premier, París, Armand Colin, 1965.
- , *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, París, Gallimard, 1975.
- , *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, París, Gallimard, 1976.
- Beach, Christopher, “Recuperating the aesthetic: contemporary approaches and the case of Adorno”, en Solderholm, James (editor), *Beauty and the critic. Aesthetics in an age of cultural studies*, Tuscaloosa, Alabama, University of Alabama Press, 1997, pp. 94-112.
- Bell-Villada, Gene H., *Art for art’s sake & literary life. How politics and markets helped shape the ideology & culture of Aestheticism 1790-1990*, Lincoln & Londres, University of Nebraska Press, 1996.
- Bertrand, Aloysius, *Gaspar de la noche: fantasías a la manera de Rembrandt y de Callot*, pról. de Carlos Wert, trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid, La Fontana Literaria, 1976.
- Calinescu, Matei, *Five faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 2nd. ed., Durham, Duke University Press, 1987.

- Campos, Marco Antonio, "Torri y *Tres libros*", *Casa del Tiempo*, II, 17-18, enero-febrero 1982, pp. 65-66; en *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*, México, Universidad de Guadalajara-Patronato del Teatro Isauro Martínez-CONACULTA-INBA, 1982, pp. 19-21; y en *Señales en el camino*, México, Premiá, 1983, pp. 11-13.
- , "Prólogo", Julio Torri, *Ensayos y notas*, México, UNAM-Universidad de Colima, 1988, pp. 7-11.
- Campos, Rubén M., *El bar. La vida literaria de México en 1900*, pról. de Serge I. Zaitzeff, México, UNAM, 1996.
- Carballo, Emmanuel, "Julio Torri, erudito sensual, isla rodeada de incompreensión, enjuicia a sus ancianos colegas del Ateneo", *México en la Cultura* (suplemento de *Novedades*), núm. 470, 16 de marzo 1958, p. 2.
- , *Cuento mexicano del siglo XX/I. Breve antología*, México, UNAM-Premiá, 1987.
- , *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa 1994 [1965].
- Carreira, Antonio, comunicaciones escritas, mayo de 2001 y 18 de agosto de 2006.
- Casado, Miguel, "De fusilamientos, de Julio Torri", *Vuelta*, núm. 240, noviembre 1996, pp. 60-61.
- Caso, Antonio, "De la marmita al cuentagotas", *El Universal Ilustrado*, 23 de noviembre 1917, en *Obras completas*, pról. de Leopoldo Zea, comp. de Rosa de Kolteniuk, México, UNAM, 1976, vol. IX, pp. 25-27; reimpresso en *La Vida Literaria*, núms. 5 y 6, 1970, pp. 35-36.
- , *et al.*, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, pról., notas y recopilación de apéndices de Juan Hernández Luna, anejo documental de Fernando Curiel Defossé, México, UNAM, 2000.
- Castro Leal, Antonio, "Los autores que no leemos ya: Chesterton", *México Moderno*, año 1, núm. 1, 1º ago. 1920, pp. 18-20; en *México Moderno*

- 1920-1923, vol. I, ed. facsimilar de la serie Revistas Literarias Mexicanas Modernas, México, FCE, 1979, pp. 18-20.
- Cluff, Russell M., *et al.*, *Cuento mexicano moderno*, México, UNAM-UV-Aldus, 2000.
- Contreras Roeniger, Elsa, "Julio Torri", tesis de maestría, México, UNAM, 1963.
- Corral, Wilfrido H., "Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos", *NRFH*, vol. XLIV, núm. 2, 1996, pp. 451-487.
- Curiel, Fernando, *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, México, UNAM, 1998.
- , *Ateneo de la Juventud (A-Z)*, México, UNAM, 2001.
- D'Annunzio, Gabriel, *La virgen Úrsula*, trad. y est. por Carlos González Peña, México, Cvltvra, 1917.
- De Cartagena, Alonso, *Doctrinal de los cavalleros*, ed. José María Viña Liste, Universidade, Santiago de Compostela, 1995.
- De Cossío, José María, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- De Covarrubias, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- De Onís, Federico, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Nueva York, Las Américas, 1961 [1ª. ed. Madrid, 1934].
- Del Castillo, Ignacio B., *Bibliografía de la Revolución mexicana de 1910-1916. Historia, legislación, literatura, cuestiones sociales, políticas y económicas, documentos, etc. Marzo de 1908 a junio de 1916*, México, Talleres Gráficos de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, 1918.

- Denisoff, Denis, *Aestheticism and sexual parody, 1840-1940*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2001.
- Deniz, Gerardo, “El Heine de Torri”, *Biblioteca de México*, núm. 10, julio-agosto 1992, pp. 59-60.
- Deutsch, A., *Malerei der deutschen Romantiker und ihre Zeitgenossen*, Berlin, 1937, trad. de Eva Kienitz, cortesía de Editorial Rialp, Gran Enciclopedia Rialp, 1991, DE: <http://www.canalsocial.com/biografia/pintura/bocklin.htm>
- Doce, Jordi, “Para una lectura entre líneas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 604, octubre 2000, pp. 85-94.
- Domenella, Ana Rosa, “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria”, en la antología *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM-I, 1992, pp. 85-116.
- Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, vol. 1, México, FCE, 1989.
- , “Julio Torri y dos amigos”, *Tierra Adentro*, núm. 46, ene.-jun., 1989, pp. 47-52.
- , “Epistolarios, de Julio Torri”, *Vuelta*, núm. 231, febrero 1996, p. 43.
- Done, Melvin James, “Julio Torri: contemporary familiar essayist of Mexico”, tesis de maestría, Universidad de Utah, 1956.
- Dunsany, (Lord), *The book of wonder*, Introduction by Lin Carter & John Gregory Betancourt, Holicong, PA, Wildside, 2002 [1912].
- El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2004.
- Elizondo, Salvador, “Regreso a casa. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana Correspondiente de la Española”, *Camera lucida*, México, Joaquín Mortiz, 1983, pp. 143-154.

- Ellis, Havelock, "Introduction", Joris Karl Huysmans, *Against the grain (À rebours)*, trad. de Robert Baldrick, Nueva York, Dover, 1969.
- Epple, Juan Armando, "Breviario de cuentos breves latinoamericanos", *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLVI, núms. 1-4, 1996, pp. 193-311.
- Espejo, Beatriz, "Un epistolario célebre", *Investigación Humanística*, otoño 1985, núm. 1, pp. 195-208.
- , *Julio Torri, voyerista desencantado*, México, UNAM, 1986.
- Estrada, Roque, *La Revolución y Francisco I. Madero*, Guadalajara, Imprenta Americana, 1912.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila*, México, UNAM, 1989.
- Ferguson, Raquel Halty, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna*, Londres, Tamesis, 1981.
- Fernández Ferrer, Antonio, *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Madrid, Fugaz, 1990.
- Fernández, Jesse, *El poema en prosa en Hispanoamérica del modernismo a la vanguardia (estudio crítico y antología)*, Madrid, Hiperión, 1994.
- Ferzaga, Andrés, "La crítica y la retórica", *El Heraldo de México*, 27 de julio 1919, p. 11.
- Frenk, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987.
- , *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, México, UNAM-El Colegio de México-FCE, 2003.
- Galindo, Carmen, "Julio Torri con sus propias palabras", *El Libro y la Vida* (suplemento de *El Día*), 17 de agosto 1969, pp. 7-8; también en Serge I. Zaitzeff, *Julio Torri y la crítica*, México, UNAM, 1981, pp. 35-43.

- García Guerrero, Jair, “Balada de las hojas más altas” [sic], YouTube, 23 de marzo del 2008, DE: <http://www.youtube.com/watch?v=U9twBgXiEgo>.
- García Naranjo, Nemesio, *Memorias. La vieja Escuela de Jurisprudencia*, t. III, Monterrey, N. L., Talleres de “El Porvenir”, [s.f.].
- García Morales, Alfonso, “La isla de la muerte y el mar mitológico: Böcklin en el modernismo literario hispánico”, en Carmen Camero, Dolores Bermúdez y Manuel Rubiales, eds., *Literatura-Imagen*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986, pp. 55-80.
- , *El Ateneo de México, 1906-1914. Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1992.
- Garcíadiego Dantan, Javier, *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución mexicana*, México, El Colegio de México-UNAM, 1996.
- Gautier, Théophile, “Charles Baudelaire”, *Souvenirs romantiques*, Introduction et notes par Adolphe Boschot, París, Garnier Frères, 1929.
- , *La Préface de Mademoiselle de Maupin*, édition critique par Georges Matoré, París, Librairie Droz, 1946.
- Gil Rendón, Raymundo, comunicaciones orales, diciembre 2007 y enero 2008.
- González Casanova, Manuel, *El cine que vio Fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*, México, FCE, 2003.
- González Martínez, Enrique, *Obras, Poesía I*, México, El Colegio Nacional, 1995.
- González Rodríguez, Sergio, *Los amorosos: relatos eróticos mexicanos*, México, Cal y Arena, 1995.
- Grahame, Kenneth, *The golden age & Dream days*, Chicago, Signet Classics, 1964.

- Gutiérrez Nájera, Manuel, “El arte y el materialismo” [1876], *Crítica literaria, ideas y temas literarios, literatura mexicana, Obras*, tomo I, investigación y recopilación Erwin K. Mapes, ed. y notas Ernesto Mejía Sánchez, introd. de Porfirio Martínez Peñaloza, índices de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara, México, UNAM, 1995, pp. 49-64.
- Guzmán, Martín Luis, *A orillas del Hudson*, en *Obras completas*, t. 1, México, FCE, 1995 [1ª ed. Andrés Botas e Hijo, 1920].
- Harries, Elizabeth Wanning, *The unfinished manner: essays on the fragment in the later eighteenth century*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1994.
- Heine, Enrique, *Cuadernos de viaje*, tomo I, Madrid, s. e., 1936.
- Helguera, Luis Ignacio, “Julio Torri y el poema en prosa en México”, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 225, septiembre 1989, pp. 15-18.
- , “Un día en la biblioteca de Julio Torri”, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 225, septiembre 1989, pp. 19-22.
- , *Antología del poema en prosa en México*, FCE, México, 1993.
- Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, México, FCE, 1954.
- Henríquez Ureña, Pedro, “*La Nave*. Tragedia de Gabriele D’Annunzio”, en *Revista Moderna*, serie 2, vol. XI, núm. 6, febrero 1909, pp. 364-367.
- , “La enseñanza de la literatura”, originalmente en *Nosotros*, núm. 3, febrero 1913, pp. 71-80, reimpresso en *Savia Moderna 1906. Nosotros 1912-1914*, ed. facsimilar de la serie Revistas Literarias Mexicanas Modernas, México, FCE, 1980, pp. 449-458.
- , *Obra crítica*, ed. Emma Susana Speratti Piñero, pról. de Jorge Luis Borges, México, FCE, 1980 [1ª ed. 1960].

- , *Epistolario íntimo (1906-1946)*, t. 1, pról. de Juan Jacobo de Lara, Santo Domingo, R.D., Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1981.
- , *Memorias, Diario, Notas de Viaje*, introd. y notas de Enrique Zuleta Álvarez, México, FCE, 1989.
- , *Ensayos*, ed. crítica de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, coords., Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala; San José; Santiago de Chile, ALLCA XX, 1998.
- Henríquez Ureña, Pedro y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo (1906-1946)*, t. 3, recop. de Juan Jacobo de Lara, Santo Domingo, R.D., Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1983.
- Henríquez Ureña de Hlito, Sonia, *Pedro Henríquez Ureña: apuntes para una biografía*, México, Siglo XXI, 1993.
- Hernández, Francisco Javier, “La biblioteca de Julio Torri”, *Los Universitarios*, núm. 22, noviembre 1987, pp. 32-34.
- Hernández Palacios, Esther, “«Misa negra» o el sacrilegio inacabado del modernismo”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 77, enero-marzo 1991, p. 5-15 [DE: <http://hdl.handle.net/123456789/1630>].
- Higashi, Sumiko, *Cecil B. DeMille and American culture. The silent era*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- Higham, Charles, *Cecil B. DeMille*, Nueva York, Charles Scribner’s Sons, 1973.
- Homero, *Iliada, Odisea, Himnos*, versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella, Barcelona, Raíz y Rama, 1943.
- , *Odisea*, introducción de Manuel Fernández-Galiano, trad. de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982.
- Hunt, John Dixon, *The pre-raphaelite imagination 1849-1900*, [Lincoln], University of Nebraska Press, 1968.

- Huysmans, Joris Karl, *À rebours*, Préface et commentaires de Daniel Mortier, París, Pocket, 1997 [1884].
- Icaza, Xavier, *Xavier Icaza y sus contemporáneos. Epistolarios*, ed. Serge I. Zaitzeff, Xalapa, Ver., México, Universidad Veracruzana, 1995.
- Kaylor, Michael Matthew, *Secreted desires. The major uranians: Hopkins, Pater, and Wilde*, Brno, República Checa, Masaryk University, 2006.
- Koch, Dolores M., “El micro relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, *Hispanamérica*, núm. 30, 1981, pp. 123-130.
- , “El micro relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso”, tesis de doctorado, City University of New York, 1986.
- Lacoue-Labarthe, Philippe and Jean-Luc Nancy, *The literary absolute: the theory of literature in German romanticism*, trad., introducción y notas complementarias por Philip Barnard y Cheryl Lester, Albany, State University of New York Press, 1988.
- Laforgue, Jules, *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos*, trad. y pról. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Hiperión, 1996.
- Lagmanovich, David, “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLVI, núms. 1-4, 1996, pp. 19-37.
- , ed., *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, España, Menoscuarto, 2005.
- Leal, Luis, “El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad”, en Alfredo Pavón, comp., *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, 1991, pp. 29-44.
- Le Corre, Hervé, *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*, Madrid, Gredos, 2001.

- Loera y Chávez, Agustín y Rafael Loera y Chávez, eds., *Cvltvra, 50 años de vida. Los Cuadernos Literarios, la imprenta, la empresa editorial*, pról. de Antonio Castro Leal, México, Cvltvra, 1966.
- López Parada, Esperanza, “Julio Torri o la biblioteca proyectada”, *Biblioteca de México*, núm. 32, marzo-abril 1996, pp. 39-42.
- , *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid-Vervuert, Iberoamericana, 1999.
- “Los ochenta años de Julio Torri”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 371, 26 de marzo 1969, p. II.
- Lulio, Raimundo, *Libro de la Orden de Caballería*, editado por José Ramón de Luanco, en Luis Alberto de Cuenca, *Floresta española de varia caballería. Raimundo Lulio, Alfonso X, Don Juan Manuel*, Madrid, Nacional, 1974, pp. 149-205.
- Madrigal, Elena, “La paradoja del lenguaje y el aislamiento del sujeto en «Plautina», de Julio Torri”, *Fuentes Humanísticas*, núm. 17, 1998, pp. 19-33.
- , “Notas introductorias y transcripción de «Breves consideraciones sobre el juicio verbal», ensayo inédito de Julio Torri”, *Tema y Variaciones de Literatura 24, El ensayo literario mexicano del siglo XX*, México, UAM-A, 2005, pp. 231-244.
- Maristany, Luis, “Prólogo y selección: «Tres poetas, tres tendencias: en el centenario de Julio Torri, un ‘raro’ de la literatura mexicana»”, *Horadepoesía*, núms. 65-66, septiembre-diciembre 1989, pp. 7-18.
- Martínez, José Luis, *Literatura mexicana siglo XX, 1910-1949*, México, CONACULTA, 1990.
- Matute, Álvaro, “Más apolínea que dionisiaca”, Reseña a Susana Quintanilla, «Nosotros». *La juventud del Ateneo de México*, México, Tusquets, 2008, *Letras Libres*, diciembre de 2008, pp. 78-79, DE: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=13424>

- , *El Ateneo de México*, México, FCE, 1999.
- Mejía Sánchez, Ernesto, “Anversos y reversos de Julio Torri”, *Revista de Letras de la Facultad de Artes y Ciencias*, núm. 14, junio 1972, pp. 234- 256.
- Meneses, Alejandro, “Julio Torri: el íncubo en huelga”, *Crítica*, núm. 40, otoño 1989, p. 116.
- Minardi, Giovanna, *Cuentos pigmeos. Antología de la minificción latinoamericana*, Lima, Perú, 2005.
- Monguió, Luis, “Poetas post-modernistas mexicanos”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. 12, núm. 3, 1946, pp. 239-266.
- Monsiváis, Carlos, “Julio Torri. El segundo Ulises”, *La Jornada Semanal*, núm. 20, 28 de octubre 1989, pp. 24-30.
- , “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en Daniel Cosío Villegas, coord., *Historia general de México*, vol. 2, 4ª ed., México, El Colegio de México, 1999 [1994], pp. 1375-1548.
- Monterde, Francisco, “Trayectoria de Julio Torri”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 116, agosto 1980, pp. 9-10.
- , “*Savia Moderna, Multicolor, Nosotros, México Moderno, La Nave, El Maestro, La Falange, Ulises, El Libro y el Pueblo, Antena*, etcétera”, *Las revistas literarias de México*, México, INBA, 1963, pp. 111-143.
- Moyssén, Xavier, *La crítica de arte en México, 1896-1921. Estudios y documentos I (1896-1913)*, tomo I, México, UNAM, 1999.
- , *La crítica de arte en México, 1896-1921. Estudios y documentos II (1914-1921)*, tomo II, México, UNAM, 1999.
- Munguía, Martha Elena, “Entre lo lírico y lo narrativo. La propuesta artística de Julio Torri”, en *Memoria del XVIII Coloquio de las Literaturas Mexicanas*, México, Universidad de Sonora, 2003, p. 37-49.

- Newall, Christopher, "El simbolismo británico", en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2004, pp. 71-84.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, introd., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual, México, Alianza, 1992.
- Noguerol, Francisca, "Inversión de los mitos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo", *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 1994, pp. 203-218.
- , "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX", *Rilce, Revista de Filología Hispánica*, núm. 15, 1999, pp. 239-250.
- Obligado, Clara, *Por favor, sea breve*, Madrid, Páginas de Espuma, 2001.
- Ocampo, Aurora, et al., *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, tomo VIII (S-T), México, UNAM, 2005.
- Olea Franco, Rafael, "Un lujo mexicano: Julio Torri", *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien*, núm. 78, 2002, pp. 143-161.
- Olvera, Octavio, "Torri y Reyes en el Valle de Josafat", *La Jornada Semanal*, suplemento cultural de *La Jornada*, núm. 570, 5 de febrero 2006, pp. 6-7.
- Ortiz de Montellano, Bernardo, selec. y pról., *Antología de cuentos mexicanos*, Madrid, Saturnino Calleja, 1926.
- Pacheco, José Emilio, "Reseña a *Tres libros*, de Julio Torri", en *Diálogos*, núm. 1, noviembre-diciembre 1964, p. 31, recogido en *La Vida Literaria*, núms. 5-6, 1970, pp. 27-28.
- , "Julio Torri o la humildad premiada", *Proceso*, núm. 226, 2 de marzo 1981, pp. 48-49.

- , "Cien años de Julio Torri", *Proceso*, núm. 660, 26 de junio 1989, pp. 56-57.
- Padilla González, Francisco, *Perfiles rojos*, Veracruz, Imprenta del Gobierno Constitucionalista, 1915.
- Paletta, Viviana y Javier Sáez de Ibarra, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, España, Menoscuarto, 2005.
- Pater, Walter, *The Renaissance. Studies in art and poetry*, Mineola, Nueva York, Dover, 2005 [1893].
- Paz, Octavio, *et al.*, *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, México, Siglo XXI, 1966.
- Perucho, Javier, *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*, México, Universidad Veracruzana-Ficticia, 2006.
- , "El septentrión, origen del microrrelato mexicano", 30 de abril 2007, DE: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/perucho3/htm>
- Platón, *Gorgias*, introd., versión y notas de Ute Schmidt Osmanczik, México, UNAM, 1980.
- Praz, Mario, *The romantic agony*, trad. de Angus Davidson, Londres, Oxford University Press, 1954 [1933].
- Quintanilla, Susana, "Dionisio en México o cómo leyeron nuestros clásicos a los clásicos griegos", *Historia Mexicana*, vol. 51, núm. 3, 2002, pp. 619-663.
- , «Nosotros». *La juventud del Ateneo de México*, México, Tusquets, 2008.
- Quirarte, Vicente, "Decálogo del perfecto lector de Julio Torri", *Revista de la Universidad de México*, vol. XLIV, núm. 461, junio 1989, p. 22.
- Rama, Ángel y Rafael Gutiérrez Girardot, comp., *La utopía de América*, Caracas, Venezuela, Ayacucho, 1978.

- Rama, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas-Barcelona, Alfadil, 1985.
- Revista de la Universidad de México*, número de homenaje a Julio Torri, vol. XLIV, núm. 461, junio 1989.
- Reyes, Alicia, “Recordación de Julio Torri”, *Vida Universitaria* [Monterrey], s.n., 28 de junio 1970, pp. 7 y 9.
- Reyes, Alfonso, “Nosotros”, *Nosotros*, número 9, marzo 1914, pp. 216-221; reimpresso en *Savia Moderna 1906. Nosotros 1912-1914*, ed. facsimilar de la serie Revistas Literarias Mexicanas Modernas, México, FCE, 1980, pp. 620-625.
- , *Alfonso Reyes digital. Obras completas y dos epistolarios*, México, Fundación Hernando de Larramendi, FCE; Madrid; Fundación MAPFRE Tavera, 2002.
- Reyes, Alfonso y Rafael Cabrera, *Alfonsadas. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Rafael Cabrera 1911-1938*, Serge I. Zaitzeff, compilador y anotador, México, El Colegio Nacional, 1994.
- Reyes, Alfonso y Genaro Estrada, *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada I, 1916-1927*, comp. y notas de Serge I. Zaitzeff, México, El Colegio Nacional, 1992.
- Reyes, Alfonso y Enrique González Martínez, *El tiempo de los patriarcas. Epistolario 1909-1952*, comp., est. introductorio y notas de Leonardo Martínez Carrizales, ed. Esther Martínez Luna y Leonardo Martínez Carrizales, México, FCE, 2002.
- Reyes, Alfonso / Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia I, 1907-1914*, ed. José Luis Martínez, México, FCE, 1986.
- Robb, James Willis, “Variedades de ensayismo en Alfonso Reyes y Germán Arciniegas”, *Thesaurus*, núm. 36, 1981, pp. 15-18.
- Rodríguez Chicharro, César, *Alfonso Reyes y la Generación del Centenario*, México, UAM-A, 1998.

- Rodríguez Torres, Azucena, "Fascinación y caída del héroe en la obra de Julio Torri", *Literatura Mexicana*, XVI, 1, 2005, pp. 65-87.
- Roggiano, Alfredo A., *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*, México, Cvltvra, 1961.
- Rojas Garcidueñas, José, *El Ateneo de la Juventud y la Revolución*, México, Patronato del INEHRM, 1979.
- Rojo, Violeta, *Breve manual para reconocer minicuentos*, México, UAM-A, 1997.
- , "De las antologías de minicuento como instrumentos para la definición teórica", en Francisca Nogueroles Jiménez, ed., *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 131-134.
- Romero Velasco, Flavio, "Julio Torri, maestro de generaciones", *Nosotros. El Magazine de Latinoamérica*, núm. 118, 19 de octubre 1946, p.14.
- Rueda, Salvador, *Poesías escogidas*, nota introd. de Gregorio Martínez Sierra, México, Cvltvra, t. III, núm. 2, 1917.
- Schlegel, Friedrich, *Poesía y filosofía*, est. prelim. y notas de Diego Sánchez Meca, trad. de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, Madrid, Alianza, 1994.
- Schmidgen, Wolfram, "Reembodying the aesthetic", *Modern Language Quarterly*, vol. 66, núm. 1, marzo 2005, pp. 55-84.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación I*, trad., introducción y notas de Pilar López de Santa María, Madrid, Trotta, 2004 [1918].
- Sesto, Julio, *La bohemia de la muerte. Biografía y anecdotario pintoresco de cien mexicanos célebres en el arte, muertos en la pobreza y el abandono y estudio crítico de sus obras*, México, El Libro Español, 1929.

- Shaw, George Bernard, *Androcles and the lion, Overruled, Pygmalion*, Nueva York, Brentano's, 1916 [1914].
- , *Plays pleasant*, Londres, Penguin, 1946, reimpresso 1983 [1898].
- , *Man and superman. A comedy and a philosophy*, definitive text under the editorial supervision of Dan H. Laurence, with an introduction by Stanley Weintraub, Londres, Penguin, 2000 [1903].
- Silva y Aceves, Mariano, "El mercader de Assinaria", *Un reino lejano (Narraciones / crónicas / poemas)*, Serge I. Zaitzeff, ed., México, FCE, 1987, pp. 57-59.
- Sklar, Robert, *Movie-made America. A cultural history of American movies*, Nueva York, Vintage, 1994.
- Spencer, Charles, *Leon Bakst and the ballets ruses*, Londres, Academy Editions, 1995 [1973] rev. edit.
- Stanton, Anthony, comunicación escrita, 21 de agosto de 2009.
- Sullivan, K. E., *Pre-Raphaelites*, Londres, Brockhampton, 1988.
- Tablada, José Juan, *Historia del arte en México*, México, Águilas, 1927.
- , *La feria de la vida*, México, CONACULTA, 1990.
- , *La resurrección de los ídolos. Novela americana inédita, Obras completas VII*, pról. y notas de José Eduardo Serrato Córdova, México, UNAM, 2003.
- Terán, Luis, "Habla Julio Torri: lo bueno si breve dos veces Torri", *El Gallo Ilustrado* (suplemento de *El Día*), núm. 353, 30 de marzo 1969, p. 1.
- Tibol, Raquel, *Siqueiros, introductor de realidades*, México, UNAM, 1961.
- Torres-Rioseco, Arturo y Ralph E. Warner, *Bibliografía de la novela mejicana*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1933.

- , *Bibliografía de la poesía mexicana*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1934.
- Torri, Julio, “El mal actor de sus propias emociones”, *Nosotros*, núm. 2, enero de 1913, p. 43.
- , “El epígrafe”, *Nosotros*, núm. 4, mayo de 1913, p. 83.
- , “La conquista de la luna”, *Nosotros*, núm. 8, enero de 1914, p. 162.
- , “Dos breves ensayos” [“De la oposición del temperamento oratorio y el artístico”, “La conquista de la luna”], *Vida Moderna*, núm. 21, febrero de 1916, s.p.
- , “Era un país pobre”, *Pegaso*, núm. 1, 8 de marzo de 1917, pp. 3-4.
- , “La balada de las hojas más altas”, *El Pueblo*, 28 de abril de 1918, p. 2.
- , “Plautina”, *Fábula*, núm. 5, mayo de 1934, p. 90.
- , *Grandes cuentistas*, selecc. y est. prelim. por Julio Torri, Clásicos Jackson, vol. XXXIX, Buenos Aires, W. M. Jackson, 1949.
- , “A Alfonso Reyes”, en *Cuaderno conmemorativo de los 60 años de Alfonso Reyes*, México, FCE, 17 de mayo 1949, s.p.
- , Prólogo a *Crónicas*, de Luis G. Urbina, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1950, pp. VII-XX.
- , “Amistad”, en *A Enrique González Martínez en sus ochenta años. Homenaje*, México, FCE, 13 de abril 1951, s.p.
- , *La literatura española*, México, FCE, 1952.
- , “Algunas notas acerca de la *Revista Moderna*”, Discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua correspondiente a la Española, México, Jus, 1954 [21 de noviembre 1953]. También en *Memorias de la Academia Mexicana correspondiente a la Española (Discursos académicos)*, t. XIV, México, Jus, 1956.

- , *De fusilamientos, Ensayos y poemas: selecciones. Voz del autor* [Disco], México, UNAM, 1963.
- , “La antigua retórica”, *Boletín de la Capilla Alfonsina*, núm. 16, abril-mayo-junio 1970, pp. 23-24.
- , *Diálogo de los libros*, comp. de Serge I. Zaïtzeff, México, FCE, 1980.
- , *El ladrón de ataúdes*, recopilación y est. prelim. de Serge I. Zaïtzeff, pról. de Jaime García Terrés, México, FCE, 1987.
- , *Epistolarios*, ed. Serge I. Zaïtzeff, México, UNAM, 1995.
- , *Tres libros. Ensayos y poemas / De fusilamientos / Prosas dispersas*, México, FCE, 1996 [1ª ed. 1964].
- , *De fusilamientos*, Madrid, Ave del Paraíso, 1996.
- Urrea, Blas [Luis Cabrera], *Obras políticas del Lic. Blas Urrea*, México, Imprenta Nacional, 1921.
- Valdés, Héctor, “Revista Moderna”, *Nexos*, núm. 125, 1 de mayo 1988, pp. 50-51.
- Vallarino, Roberto, “Julio Torri y el poema en prosa en México”, *Los Universitarios*, núms. 81-82, 15-30 de octubre 1976, pp. 22-24; recopilado en Serge I. Zaïtzeff, *Julio Torri y la crítica*, México, UNAM, 1981, pp. 72-81 y bajo el título “Julio Torri y el origen del poema en prosa en la literatura mexicana” en su libro *Textos paralelos. Nueve ensayos*, México, UNAM, 1982, pp. 9-18.
- Vasconcelos, José, *Obras completas*, t. 1, México, Libreros Mexicanos Unidos, 1957.
- Vida Literaria, La*, núms. 5-6, junio-julio 1970.
- Virúes Anell, Karina Edith, “La visión de la mujer en Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada y Julio Torri”, en Jeanne L. Jensen y Lynn Fedeli,

editoras, *Latin American collaborative projects: collection*, Augusta, GA, Americas World Council for the University System of Georgia, 2000, pp. 149-162.

Viveros Maldonado, Germán, comunicación oral, 29 de junio de 1998.

Wilde, Oscar, *The complete works of Oscar Wilde*, Nueva York, Harper & Row, 1989.

Wolfson, Gabriel, “El poema en prosa en Julio Torri”, tesis de maestría, Universidad de Salamanca, 2000.

----, “La libertad de los límites: el origen de la prosa breve en México”, en Francisca Noguero Jimémez (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 163-175.

Zaid, Gabriel, “Extravagancia de los textos breves”, “Prólogo” a *De fusilamientos*, Madrid, Ave del Paraíso, 1996, pp. 9-18.

Zaitzeff, Serge I, *Julio Torri y la crítica*, México, UNAM, 1981.

----, “La elaboración artística en Julio Torri: un estudio de las variantes”, en su comp. *Julio Torri y la crítica*, México, UNAM, 1981, pp. 87-96.

----, “Julio Torri (1889-1970) I Parte”, *Los Universitarios*, núm. 188, 1981, pp. 4-7.

----, “Julio Torri y el cuento mexicano actual”, *Colmena Universitaria*, núms. 54-55, noviembre 1981-diciembre 1982, pp. 55-56.

----, *El arte de Julio Torri*, México, Oasis, 1983.

----, “Torri y Orozco. Una colaboración desconocida”, *México en el Arte*, núm. 4, primavera 1984, pp. 70-75.

----, “Textos inéditos de Julio Torri”, *Universidad de México*, núms. 409-410, febrero-marzo 1985, pp. 29-34.

- , “Las cartas madrileñas de Alfonso Reyes a Julio Torri”, *Revista Iberoamericana*, vol. 52, núms. 135-136, abr.-sept. 1986, pp. 703-739.
- , *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*, Guadalajara-Torreón-Ciudad de México, Universidad de Guadalajara-Patronato del Teatro Isauro Martínez-CONACULTA-INBA, 1989.
- , “Julio Torri y España”, en *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*, Guadalajara-Torreón-Ciudad de México, Universidad de Guadalajara-Patronato del Teatro Isauro Martínez-CONACULTA-INBA, 1989, pp. 96-101.
- , “Eros en las cartas de Rafael Cabrera a Julio Torri”, *Revista de la Universidad de México*, vol. 49, núm. 527, diciembre 1994, pp. 61-63.
- , “Una amistad literaria. Alfonso Reyes y Julio Torri”, en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III, segunda parte, pról. y comp. de James Willis Robb, México, El Colegio Nacional, 1996, pp. 935-948.
- , “El otro Julio Torri”, *Memorias de la Academia Mexicana*, t. XXVI, México, Academia Mexicana, Cromocolor, 1998, pp. 374-377.
- , *Brevidades de Julio Torri*, México, Gobierno del Estado de Coahuila, 2004.
- , (comp.), *Anywhere in the south. Cartas de una joven texana a Julio Torri*, México, UNAM-El Equilibrista, 2006.
- , “Epistolario de Julio Torri”, *Biblioteca de México*, núm. 94, julio-agosto 2006, pp. 2-7.
- Zavala, Lauro, “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLVI, núms. 1-4, 1996, pp. 67-77.
- , *Relatos vertiginosos: antología de cuentos mínimos*, México, Alfaguara, 2000.
- , *La minificción en México: 50 textos breves*, Bogotá, D.C., Universidad Pedagógica Nacional, 2002.

Zavala, Paco, “Se rinde homenaje a Julio Torri”, *La Prensa de San Diego*, 11 de enero 2002,

DE: <http://www.laprensa-sandiego.org/archieve/january11-02/JULIO.HTM>

Zuleta Álvarez, Enrique, “Cronología”, en Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile, ALLCA XX, 1998, pp. 430-451.

Apéndice

Transcripción anotada de “Plautina”

PLAUTINA¹

—Lycónides,² sedujiste a la hija de Euclión³ en tanto que tu esclavo hurtaba la marmita con el tesoro del avaro. Y mientras ella invocaba con grandes voces a Lucina,⁴ el burlado

1 —Lycónides] Lycónides F 5 (mayo 1934), p. 90 y CE

2 esclavo] esclavo Estróbilo F

¹ F 5 (mayo 1934), p. 90; CE, pp. 56-58; TL, p. 70.

El sufijo “a” significa “cosas de” o “cosas sobre”. En este caso, el título remite a Plauto y a su obra.

² “Hijo del hombre lobo” o “lobónida” (López, p. 119 y Seaman, p. 120).

³ “Responder cicateramente a una proposición”, “rebajar”, “regatear”. “Bienesconde” “traslada la idea general de tacañería contenida en el nombre griego a la anécdota escénica concreta, dado que alude a la acción de esconder y Euclión, en efecto, no hace otra cosa que disimular permanentemente ante todos la existencia de una olla que contiene todo su oro” (López, p. 252).

⁴ Lucina. Reina de los dioses, esposa y hermana de Júpiter, protectora de las mujeres, venerada para auxiliarlas durante el parto. Estaba prohibido participar en ceremonias a Juno Lucina si se portaba algún tipo de nudo u obstrucción, porque la presencia de cinturones o ataduras de cualquier otro tipo ponía en riesgo la labor de parto de la mujer en cuyo nombre se hacía la ofrenda (Grimal, p. 230).

5 Megadoro⁵ hacía comprar congrios y vino para celebrar el sacrificio nupcial.⁶

—Comedido Periplectómenes,⁷ la flor de los filósofos, tienes cuanto puede desearse en un varón prudente: durante el banquete no arrebatas el mejor manjar, ni acaricias al beber a la amante ajena, ni empinas el vaso de otro, y reclinado sólo meditas

-
- 6** —Comedido] Comedido CE **6** filósofos,] filósofos: F
7 en un varón prudente:] de un prudente varón. F
7-8 durante el banquete] En el banquete, F
8 manjar,] manjar; F || acaricias al beber] acaricias F
9 y reclinado sólo meditas] y sólo meditas, reclinado, F
-

⁵ “Gran obsequio” (Seaman, p. 116). “Magnánimo” (López, p. 123). Apelativo muy apropiado por cuanto costea los preparativos para casarse con Fedria, aunque la muchacha no lleve dote al matrimonio.

⁶ En este párrafo, Torri recrea algunas de las acciones que suceden en la comedia *Aulularia* (ca. 194 a. C., según Buck) o “De la olla”. El autor prefiere utilizar el sinónimo “marmita”.

⁷ “Recoge todos los sentidos de [...] *plecto* e *implico* (‘maquinar’, ‘enredar’, ‘meter en líos’, ‘embrollar’) [...] Se puede explicar por su relación con el adjetivo ‘entrelazado’ y con el sustantivo ‘objeto trenzado’” (López, p. 147). También asociado con el abrazo erótico (López, p. 148).

en Venus, el Amor y las Gracias.⁸

La profesión de la lena⁹ se parece a la del pajarero: *Si papillam pertractavit, haud id est ab re aucupis.*¹⁰ Los

11 La] —La F

En F, todos los fragmentos van precedidos por barra y en CE el signo se omite completamente. En vista de la homogeneidad en la puntuación de una y otra versión, considero que la barra debe restaurarse en el caso de TL || se parece a] es como F

12 *papillam]* *papillam* F *papillan* CE, TL, por errata

⁸ El pasaje es una paráfrasis de alguna traducción o la traducción misma de un episodio del *Miles Gloriosus*, o “El soldado presumido” (ca. 206-205 a. C., según Buck) en el que, de acuerdo con la traducción de Viveros, Periplectómenes dice de sí mismo: “convidado oportuno, del mismo modo seré, y no soy yo interruptor de otro en un convite. Abstenerme de la incomodidad entre convidados, oportunamente lo he recordado, y proseguir mi justa parte de plática, e igualmente callar mi parte cuando hay plática ajena. [...] De mi gentileza te daré más de lo que pregonaré. Y yo nunca acaricio ramera ajena en un convite, ni arrebató la pulpa, ni adelanto mi copa; y nunca por el vino surge de mi parte la división en un convite: si allí alguien es odioso, me voy a casa, corto mi conversación. Estando a la mesa, me dedico a Venus, al amor y a la amenidad” (*Comedias*, t. IV, Acto III, Escena I, p. 38).

⁹ “lena”: alcahueta (Ciruelo, p. 33, n. 2). Referencia a Cleareta, nombre compuesto de “fama”, “nobleza” y “virtud” (López, p. 67).

¹⁰ “Si tocó una teta, no es por cuestión del cazador” (traducción de Viveros, *Comedias*, t. I, “*Asinaria*”, Acto I, escena III, p. 75). En labios de Cleareta connota el manoseo, el contacto físico con la amante, previo pago.

15

enamorados son como los peces. Sólo aprovechan los nuevos. No hay tallas, ni pinturas ni escrituras de poeta donde las alcahuetas obren bien. ¿No lo sabías, apasionado mozalbete,¹¹ hermano nuestro en la propiciación de tu vida y tu dinero?¹²

—Parásito Ergásilo¹³ que aguzas sin medida el ingenio con tu hambre: los mozos en el Foro, tras reír tus donaires,

13 enamorados] amantes F

13 Sólo] Nada más F

14 pinturas] pinturas, F

17 —Parásito] Parásito CE || Ergásilo] *om.* F

¹¹ Referencia a Argiripo. “Caballodeplata”, “Adinerado” (López, p. 41).

¹² Esta parte es una traducción casi a la letra de unos parlamentos de Cleareta, lena de *Asinaria*, o “La comedia asnal” (ca. 207-210 a. C., según Buck), dirigidos a Argiripo, el enamorado de su hija Filenio.

¹³ Derivado de *εργασία*, “actividad”, “eficacia” y, por tanto, “Laborioso” (López, p. 91). Podría significar “El intrigante” (Viveros, *Comedias*, t. II, C, n. 22).

quedarán callados cuando les interrogues dónde es la cena. La sutileza no recibe ya estímulo del rico.¹⁴

—Y tú, Pyrgopolinices,¹⁵ cuyas hazañas inventa el

21 —Y tú,] Y tú CE

¹⁴ Eco de un parlamento del parásito Ergásilo, personaje que abre la comedia *Captivi*, o “Los cautivos” (ca. 191-188 a. C., según Buck). En él, el personaje se lamenta de las dificultades que tiene para sobrevivir: “En efecto, como no hace mucho que me fui de aquí: me acerqué a unos jóvenes en el foro. ‘Salud’, les digo. ‘¿Adónde vamos juntos?’, les digo: [al almuerzo]. Y ellos se callan. ‘¿Quién dice «allá», o quién se ofrece?’, les digo. Guardan silencio como mudos, y no se burlan de mí. ‘¿Dónde cenamos?’, les digo. Y ellos hacen señas de que no. Digo un solo dicho chistoso, de los mejores dichos, con los que antes solía conseguir comidas mensuales: nadie se ríe”. (*Comedias*, t. II, Acto III, Escena III, pp. 91-92).

¹⁵ “Polivencedordetorrelefantina” o el “Conquistafortalezasy ciudades” (López, p. 168), “Rimbombantepeleonero Ilustreguialmandón” (Viveros, *Comedias*, t. IV, p. 4), “Escuadrón muy victorioso” (Ciruelo *El militar* n.1, pp. 72-73). Aquiles “o algo por el estilo” (López, p. 170). El juego fonético permitiría a la audiencia plautina asociarlo con el célebre hijo de Edipo y hermano de Antígona. Polynices contaba, entre otras hazañas, ser vencedor olímpico, uno de los campeones en los juegos nemeos y uno de los *Siete contra Tebas*. Murió junto con su hermano Etéocles en un combate entre ellos. Correspondió a su hermana Antígona enterrarlo.

acomodaticio Artotrogo,¹⁶ mañana las aprenderán de coro nuestros pobres nietos, bajo plagosa férula, en los libros de historia contemporánea.¹⁷

23 plagosa] implacable F

¹⁶ “Tragapanes” (López, p. 43). Castellanzado por Viveros como Artrótogo (*Comedias*, 1986, t. IV, p. 3) y traducido por Ciruelo como “Devorador-de-pan” (*El militar*, 1975, p. 73, n. 1).

¹⁷ Pyrgopolinices y Artrotogo son personajes del *Miles Gloriosus*. Supongo que Torri los usa por su función arquetípica: Pyrgopolinices caricaturiza al líder político y militar, mientras que Artrotogo al oportunista y al aprovechado.

Lista de abreviaturas usadas en la transcripción anotada de “Plautina”

TL – *Tres libros*, ed. cit., p. 70.

CE - *De fusilamientos*, La Casa de España en México, 1940, pp. 56-58.

F - *Fábula*, núm. 5, mayo de 1934, p. 90.

Bibliografía para notas a “Plautina”

Buck, Charles Henry, *A chronology of the plays of Plautus*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1940.

Grimal, Pierre, “Juno”, *The Penguin dictionary of classical mythology*, Londres, Penguin, 1990, pp. 230-231.

López López, Matías, *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lleida, Pagès Editors, 1991.

Plauto, Tito Maccio, *Comedias*, introd. y trad. de Germán Viveros, México, UNAM, 1978-1989, 5 vols.

-----, *El militar fanfarrón*, introd., cronol., trad. y notas de José-Ignacio Ciruelo, Barcelona, Bosch, 1975.

Seaman, William M., “On the names of old and young men in Plautus”, *Classical studies presented to Ben Edwin Perry by his students and colleagues at the University of Illinois, 1924-60*, Urbana, University of Illinois Press, 1969, pp. 114-122.