

Fascinación y caída del héroe en la obra de Julio Torri

AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES
El Colegio de México

Los años que Julio Torri (1889-1970) dedicó a su labor académica, literaria y, aun esporádicamente, burocrática, coincidieron con una época de intensa actividad política y cultural: mientras la rebelión armada (oficialmente y denominada después Revolución Mexicana) añadía páginas a la historia nacional con nuevos héroes de hazañas que a menudo resultaban dudosas, en el plano cultural el Ateneo de la Juventud pugnaba por un nacionalismo basado en la tradición y en corrientes filosóficas de corte antipositivista, y se gestaba el testimonio narrativo del anárquico proceso revolucionario y su asentamiento como un nuevo orden político. Torri toma una posición particular frente a las preocupaciones de su época,¹ tangencial y cifrada, comprometida con principios estéticos pero reflexiva frente a su momento histórico; y desde esta posición acude al antiguo paradigma del héroe cuya altura moral, para entonces, ya se revelaba inoperante.

La imagen del héroe en la obra de Julio Torri se opone a su tratamiento tradicional mediante el uso constante de la ironía capaz de evidenciar la imposibilidad del comportamiento heroico y fustigar las aventuras fallidas o ridículas del nuevo héroe —circunscritas a los avatares de oficina, a las cambiantes mareas del poder. A cambio, proveyó

¹ Como ha señalado Rafael Olea Franco, “su poética entra en franca contradicción con algunas tendencias dominantes de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo xx —realismo de la novela de la Revolución y de la novela indigenista, por ejemplo—, según las cuales el arte debe tener otra finalidad además de la estética”. (153). Esta contradicción no implica evadir las propuestas de aquellas tendencias, sino enfrentarlas con giros innovadores característicos de su estilo.

al personaje de una complejidad psicológica poco común hasta entonces. En un recuento de los asuntos tratados por el autor, incluso en su correspondencia y comentarios críticos, como prólogos y reseñas, encuentro que con frecuencia se hace alusión directa o indirecta al héroe; los diversos medios de insertarlo dan cuenta del constante ejercicio de exploración en torno al sentido del personaje: la alusión a Odiseo en “A Circe”, la metáfora del talento sacrificado a la docencia en “El maestro”, o la reflexión sobre la aceptación de la desgracia en “*Beati qui perdunt...!*” y la burla velada del héroe bandolero en “El raptor”.

Estilísticamente, rasgos como la brevedad, el uso frecuente de la ironía o la trasposición genérica se relacionan con la percepción de los temas tratados, como en el caso del héroe, según pretendo mostrar. La reflexión sobre la materia marca también los diversos tonos de las prosas que constituyen la obra de Torri, tonos que van del irónico al sarcástico y del pesimismo a la nostalgia. Este sujeto temático también representa uno de los factores de cohesión entre sus fuentes literarias más reconocidas —y las extraliterarias: pasajes históricos y compositores y cineastas como Wagner y Cecil B. de Mille—; fuentes de entre las cuales los polos principales son los clásicos griegos y la tradición inglesa; justamente las pautas que marcan el nacimiento y debilitamiento del modelo heroico.

Desde esta perspectiva, uno de los méritos poco reconocidos en Torri es el de vincular tempranamente la literatura mexicana con un fenómeno característico del siglo xx, el cuestionamiento de la figura del héroe hasta su casi desaparición, estudiado desde aspectos antropológicos, sociológicos o psicológicos. Tales teorías resultan insuficientes si se pretende aplicarlas a la obra de Julio Torri, ya que su interés por el tema tiene además un doble filo ético y estético: la capacidad del héroe de inspirar obras artísticas imperecederas, la pérdida de esa capacidad en la versión moderna del personaje o la configuración de nuevos logros artísticos a partir de esos materiales limitados. Así, el autor desmitifica al mundo y al personaje mediante técnicas ensayísticas y lírico-narrativas determinadas por el manejo de la ironía, la interiorización psicológica y el análisis objetivo del entorno social; tal voluntad de desmitificación alcanza a la contraparte femenina del héroe, la mujer desidealizada y agredida, el ente inaccesible y terrorífico.

El tratamiento del personaje oscila entre las ideas sobre el héroe antiguo, tomadas de los modelos clásicos² y su caída en el escenario moderno;³ el entorno en que Torri ubica al héroe actual y pone a prueba la superioridad del antiguo reactualizando su existencia e interpretación, casi siempre mediante la parodia. El referente fundamental es el héroe literario propuesto mediante alusiones y símiles reconocibles tales como Odiseo, Don Juan, Robinson o el protagonista del cuento maravilloso; aunque también acude con frecuencia al héroe popular o al héroe “cotidiano”. Desde el primero hasta el último de los libros del autor se aprecia una evolución estilística e ideológica: en *Ensayos y poemas* (1917) hay una constante predisposición del personaje, el narrador o el poeta hacia el infortunio, sin excesos dramáticos, pero sí con lúcida capacidad de reconocimiento y análisis de la situación anti-heroica. Y es precisamente el primer título de ese volumen, “A Circe”, la primera alusión al paradigma del héroe —el modelo homérico de Odiseo— y su moderna conciencia trágica.

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

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí (Torri 1996: 9).⁴

² Desde la noción clásica de *mimesis*, Aristóteles distingue entre hombres “superiores” e “inferiores”; el héroe corresponde a la primera categoría, su lugar se encuentra en géneros literarios específicos: la tragedia y el poema épico (Aristóteles, *Poética*. Trad. A. García Yebra. Madrid: Gredos, 1980). En la evolución de la epopeya hacia la novela moderna, los lineamientos del héroe mantienen esas mismas pautas hasta el siglo XIX; Erich Auerbach (2000) muestra los diferentes modos en que las diversas culturas que convergen en la occidental han interpretado al personaje central: el héroe bíblico, el griego, el medieval (el santo o el caballero) o el pequeño burgués del siglo XIX. Todos ellos, no obstante, aún pueden recibir el apelativo de superiores.

³ Planteamiento cercano a los de Giorgy Lukács cuando observa que la diferencia específica entre la épica antigua y las formas literarias modernas radica en la visión del mundo de una y otras: mientras el héroe épico tenía conciencia de un cosmos controlado por los dioses, fuerzas superiores pero conocidas, el actual se reconoce en un mundo abandonado por ellos (Lukács 355).

⁴ En adelante cito por esta edición, que es la segunda reimpresión de *De fusilamientos*.

Con elementos del poema en prosa y el cuento mínimo, la composición sintáctica crea el contrasentido propio de la ironía, la cual se ratifica mediante el tono y la ruptura con la fuente homérica, a cuyo reconocimiento por parte del lector apeló el autor para disponer el curso de la aventura, más aún cuando la construcción adversativa invierte los acontecimientos originales. El narrador o poeta se propone como el nuevo Odiseo, el héroe por excelencia, pero con el giro sorpresivo de declarar su intención de perderse;⁵ logra la voluntad del lector al demostrar la superioridad de la perdición; incrementa el interés en la anécdota mediante algunas de las imágenes más estéticas en la obra de Torri —“en medio del mar silencioso... la pradera fatal... un cargamento de violetas errante por las aguas”—, quien cae ante la ironía del destino, al abrir las posibilidades de reflexión en el lector, y sumar ahora una cierta categoría ensayística a la lírica y narrativa.

Propuestas de morfología narrativa como la de Propp⁶ suponen la salvación de los obstáculos a los que el héroe se enfrenta y su retorno triunfal;⁷ en cambio, el héroe de Torri elige libremente la destrucción, con lo que se acerca más al héroe trágico que va contra las leyes de su universo (el código literario); en castigo, las fuerzas divinas le niegan la realización de su deseo: el personaje va con toda resolución hacia un destino sublime, destructor, fascinante y, ya en sus puertas, lo rechaza la indiferencia, un cierre total de la aventura. El héroe no se realiza, aunque en la voluntad de realizarse hay un eminente gesto heroico, y por ello tampoco se realiza un poema de mayores proporciones —o

⁵ El autor acude, pues, a la parodia, figura que, según G. Genette, es un discurso que parte de otro pero con una intención diferente, conservando las palabras precisas para mantener el recuerdo del texto: “consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras [...] una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad” (Genette: 27).

⁶ Vladimir Propp (1989) establece, hacia 1927, las treinta y una funciones de personajes que representan lo que llama la base morfológica de todos los cuentos maravillosos, es decir, los acontecimientos que recaen en el desarrollo del héroe, como *ausencia, prohibición, transgresión, interrogación*, etcétera.

⁷ Algunas de esas últimas funciones corresponden también a Ulises, héroe de “A Circe”, tales como “el héroe llega de incógnito a su casa” (23), “una tarea difícil le es propuesta al héroe” (25), “la tarea es cumplida” (26), “el héroe es reconocido” (27), “el héroe adquiere una nueva apariencia” (29), “el antagonista es castigado” (30) y “el héroe se casa y llega al trono” (31). *Ibid.*, 89-96.

“una novela, la tragedia de un hombre determinado que fracasa en un mundo que no puede controlar” (Zaitzeff 2004: IX) —: aun en contra del yo lírico y sus altas pretensiones, el presente inmóvil de la poesía se impone.

Desde un punto de vista psicológico, Joseph Campbell⁸ establece que “el camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: *separación-iniciación-retorno*”; después de la última fase “el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” (35). Ambos elementos, trayectoria y entrega a la comunidad, ponen en marcha la acción del protagonista; son condiciones imprescindibles. El ritual se cumple en la Odisea, en tanto que el viaje de Ulises devolverá el orden a su reino. Sin embargo, Torri modifica las características de la aventura para darle una significación nueva, comenzando con el cambio de persona narrativa —tradicionalmente en tercera— ubicada desde un yo narrador (o un yo lírico) en una situación similar a la de Ulises. No obstante, la total individualidad del yo imposibilita la preocupación por la comunidad, pues decide perderse y no pretende reestablecer la armonía del hogar ni volver con ningún don para sus semejantes.

En contraste, en “El maestro”, segundo texto del libro y de rasgos más cercanos al género ensayístico, Torri analiza una verdadera realización del héroe, aunque propone una heroicidad más cotidiana y discreta. El epígrafe de *El rey Lear* de Shakespeare sugiere el matiz ambiguo y trágico del ensayo: “...Royal Lear, / Whom I have ever honour'd as my king, / Lov'd as my father, as my master follow'd / As my great patron thought on in my prayer”, declara Kent cuando está a punto de romper con un rey que se halla a punto de perder el juicio.⁹

⁸ En su libro *El héroe de las mil caras* (Campbell 2001:11-30), privilegia la visión del héroe como el individuo de todas las épocas que sale de la vida cotidiana para ir hacia la psique, donde residen las verdaderas dificultades para combatir y triunfar sobre sus limitaciones personales, ya sea dentro de los ritos establecidos en su sociedad, ya sea individualmente, en busca de una guía.

⁹ Para Torri, la relación entre el epígrafe y el texto se justifica “por la necesidad de expresar relaciones sutiles de las cosas. [...] A veces no es signo de relaciones, ni siquiera lejanas y quebradizas, sino, mera obra del capricho, relampagueo dionisiaco, misteriosa comunicación con la realidad” (“Del epígrafe”, 12). En una misiva a Alfonso Reyes, reitera su método de escritura en relación con el epígrafe: “escribo de

En el primer párrafo, Torri señala las actividades intelectuales superiores: crear y enseñar —proyectos fundamentales de su generación—, de entre las cuales la segunda es más humilde pero implica “la afirmación más enfática de la comunidad espiritual de la especie”. El segundo párrafo establece un giro sutil de la opinión del ensayista: “Cuando el artista flaquea, entrega sus armas a sus hermanos, *en la más heroica de las acciones humanas*”. Si el artista se transmuta en maestro, inmola su creatividad y renuncia a su individualidad en favor de la sociedad; el maestro cumple la función donante que el héroe homérico de “A Circe” rechazaba: “la labor de traer los misterios de la sabiduría [que] habrá de significar la renovación de la comunidad” (Campbell: 179).

Hacia el párrafo cuarto, Torri modifica levemente la idea de unificar ambas actividades al establecer una oposición entre ellas: “crear y enseñar son actividades en cierto sentido antitéticas”; para concluir en el párrafo cuarto con la paradoja del heroísmo artístico:

Todos apetece oír el mensaje que trae nuestro amigo; pero éste olvidará las palabras sagradas si se sienta a nuestra mesa, comparte nuestros juegos y se contamina de nuestra baja humanidad, en vez de recluirse en una alta torre de individualismo y extravagancia. En cambio de las voces misteriosas cuyo eco no recogió, ofrecerá a la especie un rudo sacrificio: la mariposa perderá sus alas, y el artista se tornará maestro de jóvenes. (Torri 1996: 10).

La reflexión implica ahora la oposición entre lo sagrado, correspondiente a la creación, y, por asociación, lo profano, propio de la enseñanza y el contacto con la humanidad. La intención irónica, cuya pauta se encuentra a lo largo de todo el fragmento (“nuestra baja humanidad” se reduce a “la especie”; el ámbito del artista es una “torre de individualismo y extravagancia”), se hace más evidente en el último enunciado: la transformación del poeta tendrá la fealdad de una mariposa sin alas, el sacrificio no será sublime sino rudo, carente de toda nobleza, con lo que “la más heroica de las actividades humanas” pierde valor.¹⁰

la siguiente manera: tomo un buen epígrafe de mi rica colección, lo estampo en el papel, y a continuación escribo lo que me parece, casi siempre un desarrollo musical del epígrafe mismo. 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” [enero de 1914] (Torri 1995: 53).

¹⁰ Ante la posibilidad de que el texto contenga ciertas referencias autobiográficas, recordemos que desde 1913, cuando ingresa como profesor en la Escuela de Altos

Hasta aquí, Torri enfatiza los rasgos de la personalidad heroica y su principal referente es el héroe antiguo; mientras que en “De una benéfica institución” se centra en el motivo de la aventura, condición del personaje temático, enfrentada a la época moderna y a las peculiares relaciones entre ésta y la ficción. Texto cifrado desde su inicio por la ironía, el autor recurre al tono característico de la figura: “Me agradan sobremanera los embustes y admiro la rara perfección que en este arte han alcanzado los norteamericanos” (22); de tal manera, el verdadero sentido resulta contrario a la afirmación textual, como se demuestra en el desarrollo de la idea: “Y cuando topo con eruditos ignorados, con poetas sin leyenda y sin empresario, lamento de corazón que no se sepa aquí de la empresa comercial de Nueva York que por poco dinero suministra aventuras a hombres indolentes o cobardes” (*loc. cit.*). El ensayo se resuelve por medio de una exclamación prolongada, poco común en Torri, de falso tono declamatorio:

¡Cuántas veces por falta de oportunas disputas conyugales, de una miserable tentativa de suicidio, o de viajes extraordinarios por el Mar Rojo, perdemos nuestros mejores derechos a la gloria, y la flamante co-

Estudios, hasta 1917, fecha de publicación de su primer libro, las confesiones personales de Torri a Alfonso Reyes reflejan la poca satisfacción hallada en la docencia: “Estoy a punto de fracasar ruidosamente como profesor de literatura en la Preparatoria.” Carta fechada el 9 de febrero de 1914, en Torri 1995: 60. En otra ocasión, comenta a su amigo: “Ya he recibido el bautismo de sangre (perdona), o sea el primer gisazo [...] Tengo cuarenta discípulos, y en materia de todas las cosas, están en blanco [...] ¿Mi opinión sobre mis discípulos? Preferiría decírtela sobre el pizarrón o los bancos y demás objetos” (marzo de 1914, 63). Entre sus colegas no halla ninguna amistad y sólo le merecen opiniones desfavorables, registradas también en su correspondencia: “las demás profesoras son extraordinariamente pedantes, ignorantes y extravagantes [...] María Luisa Ross, discípula de Urbina en la prosa, es de una cursilería insoportable” (13 de diciembre de 1916, 81). Por lo demás, el destinatario de aquellas confesiones nunca hará un comentario al respecto. Cabe señalar que las opiniones menos entusiastas sobre Julio Torri se relacionan con su labor docente: “Según cuentan, sólo Ramón López Velarde se desempeñaba peor como maestro” (Andrés Henestrosa), “Lo rememoro como un maestro terrible y deliberadamente aburrido” (Henrique González Casanova), “Hablaba con voz apagada. Era tremendamente monótono” (Luis Rius), “Don Julio detestaba el magisterio y realizaba ese trabajo con molestia” (José Emilio Pacheco), “Fue mi maestro y recuerdo su clase como algo muy aburrido” (Héctor Valdés), son algunos de los testimonios recogidos por Beatriz Espejo (1986: 81-111).

lección de nuestras obras completas padecen injustamente los rigores del tiempo en una doncellez inútil, como nuestras tías abuelas! (Torri: 22).

La reflexión alude al estereotipo del autor cuya existencia real se equiparaba con las aventuras de sus obras, imagen de vigencia indiscutible,¹¹ alude también, entre líneas, al público, incapaz de reconocer el mérito de la labor silenciosa y sedentaria que da lugar a otra estética, cuyo heroísmo requiere también, para cumplirse, de un público que la aprecie. Para el autor existe una profunda relación entre el comportamiento del héroe y el hombre de letras moderno: ambos están a merced de la vacuidad y la falsedad del mundo actual.

La relación entre el héroe y sus semejantes resulta particularmente compleja: si bien la soledad es una condicionante en el personaje, la aceptación de los demás es la tentación constante y, más aún, la necesidad para que el heroísmo se cumpla. Lo fue en el aventurero y el escritor. Julio Torri acudirá, además, a la figura del hombre armado y ofrece una visión irónica del bandolero en “El raptor” (44), cuyas características recuerdan al protagonista de leyendas populares, corridos y estampas.¹² Textualmente, el personaje se refiere a sí mismo desde su voz y punto de vista de los hechos; sin referencias para juzgar la validez de sus actos, es incapaz de emprender una acción por sí mismo (“Amigos míos, ayudadme a robar una novia que tengo en el Real de Pozos”), ni de obtener el amor de la mujer deseada (“Tendremos que sacarla de su casa a viva fuerza. Por eso os pido ayuda, que si ella tuviera voluntad en seguirme...”). Como en “A Circe”, la comunicación entre autor y lector fluye mediante la intermediación del yo-narrador, en contra del uso tradicional de la tercera persona característico de la

¹¹ Jorge Aguilar Mora al recordar el discurso de Rafael F. Muñoz a Torri en la Academia Mexicana de la Lengua, hace notar el contraste entre ambos escritores pues “Torri escribió sobre lo que había leído. El otro, sobre lo que había visto. Uno, literatura del mundo; otro, vida de México. Uno, pensamiento; otro, acción. Uno, bellas letras, otro, la revolución” (Aguilar 46).

¹² Por aquellos años, Mariano Azuela publicaba la primera novela de la Revolución Mexicana, *Los de abajo*, en la que cuestiona al héroe revolucionario en la figura de Demetrio Macías: una compleja combinación de desposeído saqueador que en un episodio, como el personaje de Torri, rapta a la joven Camila con ayuda de Cervantes, uno de sus hombres de confianza. Con seguridad, ninguno conoce la obra del otro; pero su conclusión al respecto del nuevo héroe coincide en la pérdida de los valores hasta entonces aceptados en el personaje.

épica. De nuevo, la ironía se señala mediante el tono, exageradamente dramático y afectado, de invocaciones en que el uso del “vosotros” suena falso y fuera de lugar. Pero es aún más destacable el logro de la antífrasis en la construcción de la ironía: las oraciones complejas cuentan con dos elementos, de tal manera que la afirmación inicial es descalificada de inmediato por la siguiente.¹³

Quando me ve se echa a temblar y si no fuera porque la amenazo con matarla si no me espera en la ventana a la noche siguiente, jamás la volvería a ver. Al hablarle se me enronquece la voz, y a ella le entra tanto miedo que no atina a decirme sino que me vaya y que la deje; que no me ha hecho mal ninguno; que lo haga por la Virgen Santísima... Sé bien que no me quiere; pero ¿qué importa? Ya irá perdiendo el temor. Por ella me dejaría fusilar. Ayudadme, mis amigos. Tened compasión de un hombre enamorado, y mañana hacéis de mí lo que gustéis. Os obedeceré como un perro. Y si algo os pasa por ayudarme, la Sierra Madre no está lejos, y mi cinturón de cuero se halla repleto de oro.

La conveniencia de la antífrasis irónica consiste en la reducción de los referentes extratextuales que se perderían en circunstancias diferentes a las del momento de enunciación, como ha señalado Rafael Olea al considerar que la ironía de Torri “conserva su vigencia en virtud de que no acude, para completarse, a ningún elemento fuera del texto o de la literatura misma; esto es, requiere muy poco de ‘situacional’ o pragmático para ser comprendida” (Olea 158). Esta acumulación de recursos tiene un efecto conclusivo: el personaje no alcanza a comprender lo grotesco de su comportamiento, un entrecruzamiento de violencia, sufrimiento, necesidad de otros para obtener el objeto amado y la conclusión de que su liga más profunda no es la mujer amada, sino los amigos que la pondrían a su disposición.

¹³ Catherine Kerbrat Orecchioni describe aspectos relevantes de la ironía: distingue entre tropos *in praesentia* e *in absentia* (la metáfora existe *in praesentia* y la metonimia *in absentia*); y observa que la ironía corresponde principalmente a un tropo *in absentia* “si se pueden concebir teóricamente frases como: ‘qué genio, este imbécil de Pedro’, las formulaciones de este tipo son mucho, muy raras [...] la ironía no se justifica más que en la medida en que queda, al menos parcialmente, ambigua [...] La ironía no puede existir legítimamente más que en la ausencia de índices demasiado insistentes” (196s).

Con frecuencia, el autor construye una tensión verbal entre la expresión de su personaje, que revela sus acciones, más bien vacías y carentes de significado trascendente, y las acciones superiores a las que aspira. Sobre esta tensión, tratan algunas de las ideas del ensayo “*Beati qui perdunt...!*”, análisis de la analogía entre literatura, referente de las grandes empresas anheladas, y vida cotidiana: “Nos interesamos en el vivir como por el desarrollo de una novela; novela singular en la que el protagonista y el lector son una misma persona” (24); y testimonio de frustración por la falta de episodios relevantes en la obra de la vida: “Si nos mueve únicamente un interés estético, sentiremos acabar el libro de nuestros días sin haber hallado en él algo importante; y si nos sobreviene un desastre, si fracasamos, una estrecha lógica de novelista impondrá el suicidio” (24). El discurso da un vuelco con la posesión en el sitio de la aspiración y aventura máximas: “¡Tener inesperadamente ocasión de ir de compras!” (25).

De ahí el tema del ensayo gira hacia el contraste entre posesión y pérdida; en esta última, propone el ensayista, se prueba la superioridad del individuo: “Quien no pierde en las mayores desgracias su ecuanimidad, la atormentada curiosidad por su propia vida, es realmente un hombre superior” (28). Más adelante, el autor ennoblece la visión artística de la vida, predominante en el artista romántico —para quien, ha dicho otro autor, “la más alta ansia de perfección concluye en la más alta conciencia de limitación” (Argullol 157)—: “Los que carecen de principio ético alguno, y viven en las mayores contradicciones y alternativas, son artistas románticos. Goethe hizo con su vida un mármol antiguo, la estatua de Zeus, el padre de los dioses” (26). La vuelta al héroe romántico parece alejar al ensayista de la ironía —aunque el marco irónico resta credibilidad a ese llamado a la seriedad— a cambio de una voluntad de belleza depurada por la pérdida: “Quien no pierde en las mayores desgracias su ecuanimidad, la atormentada curiosidad por su propia vida, es realmente un hombre superior. El interés estético por nuestros sucesos decora las más altas cumbres del esfuerzo” (28).

Al margen queda el hombre cuyo bienestar se asienta en sus bienes insustituibles; de ahí su consejo para trascender: “Fracasad en absoluto; perdedlo todo de una vez; y os sentiréis de modo imprevisto más fuertes que nunca. Nuestra especie tiene inagotables reservas de heroísmo: donde nos parece que se acaba la resistencia humana hallamos

nuevas fuerzas”. La suprema realización de esta propuesta se concreta en la visión de Wagner y Shaw, “la grandeza trágica de los héroes que perdieron su salvación eterna” (28), es decir, en modelos literarios, no en hombres comunes.¹⁴

A lo largo de su primer libro, en fin, Julio Torri plantea y desarrolla varios asuntos correspondientes al personaje, y los reconstruye en formas literarias que dan cuenta de su dominio del estilo y su comprensión del tema; asimismo, tales asuntos configuran el tono nostálgico, decepcionado, irónico y escéptico que predomina en casi toda su obra, en la cual el héroe, en la encrucijada del aplauso del público y la ausencia de las viejas hazañas de grandes proporciones, reaparecerá para confirmar la caída estrepitosa que ya ha descubierto el autor.

A *Ensayos y poemas* sigue un periodo de particular silencio, pues aunque publica notas y reseñas de libros en varias revistas, Julio Torri se centra en diversos empleos de oficina y docencia que le impiden dedicar a la creación literaria el tiempo que sus amigos más cercanos desearían, y participa con diligencia en proyectos editoriales encomendados por sus compatriotas desde el extranjero y entabla relaciones sentimentales aparentemente efímeras que, a cambio de infortunadas, le proporcionan motivos para sus prosas. Se ocupa en aprender alemán y latín y en ampliar su biblioteca. Escribe y publica esporádicamente hasta que en 1940 reúne dieciocho textos en su siguiente libro, *De fusilamientos*.¹⁵

¹⁴ Los hombres comunes son satirizados mediante la inclusión del autor en la comunidad y la supuesta intuición femenina: “En la terrible complicación del mundo somos unidos y desunidos al azar; y si nada ostensible hacemos por no alejarnos de la amada, ésta toma la iniciativa. La mujer posee una aguda percepción de la belleza que reside en el abandono a la fatal corriente de las cosas” (30); con el fin “de corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (Hutcheon 1992: 178).

¹⁵ A continuación señalo los años de publicación ubicados por Zaitzeff, en orden de aparición: “De fusilamientos”, texto que da título al libro, está fechado en 1915 pero fue publicado originalmente en 1922, en la revista *Azulejos*; “La humildad premiada”, en *México Moderno*, 1º. de agosto de 1920. 21; “La feria”, en *México Moderno*, 1º. de septiembre de 1922. 92-93; “El celoso”, en *La Antorcha*, 9 de mayo de 1925. 25; “La amada desconocida”, en *Ulises*, agosto de 1927. 13-14; “La Gloriosa”, en *Contemporáneos*, octubre de 1928. 132-133; “Anywhere in the South”, en *Examen*, 20 de noviembre de 1932. 7; “Gloria Mundi”, en *El Nacional*, 2 de abril de 1933. 3 y *Universidad*, febrero de 1936. 11-12; “Plautina”, en *Fábula*, mayo de 1934. 90 (Zaitzeff 1981: 89).

El autor vuelve al tema del Don Juan en “La amada desconocida”; en esta ocasión, lo imagina hacia el final de sus días: “Taimadas guardaños e hijos de pega consumirán su hacienda y acibararán su solitaria vejez; pero nada le arredra, ni las llamas del infierno, ni siquiera las molestias de su celebridad equívoca” (52). La figura paradigmática del seductor, entonces, se inclina hacia otra figura, mucho más humilde pero más auténtica que él mismo, “la amada desconocida, la pobre muchacha sin nombre que no reclamó eternidad al caballero despiadado de los fugaces amores” (53); el contraste entre la decadencia del don Juan y la belleza de la figura de la “pobre muchacha” hace notar la simpatía del autor por otro tipo de personajes, capaces de rechazar esa “celebridad equívoca”.

La aceptación social, la admiración declarada y un trasfondo real de decadencia, son aún los ejes de la desarticulación del personaje, llevados al extremo en “El héroe”, relato representativo de los recursos y perspectivas sobre el tema en Julio Torri: pesimismo declarado en breves y categóricas afirmaciones (“Todo se adultera hoy”, 58); perspectiva en primera persona de tono confesional (“A mí me ha tocado personificar un heroísmo falso”), y pertinencia de la brevedad para sostener la sutileza estilística y justificar la ausencia de detalles a fin de dar término a un asunto que avergüenza al protagonista. Estos elementos permiten reconocer aquí un nuevo ejercicio paródico cuya base literaria se encuentra en los cuentos de hadas, bien conocidos por el autor¹⁶ quien involucra y recrea los principios del modelo literario¹⁷ mediante modificaciones en los personajes o en la hazaña heroica

¹⁶ Julio Torri reseña libros de reciente publicación y redacta prólogos a varios libros, como las ediciones de los cuentos de Hans Christian Andersen y Charles Perrault, publicados por la editorial Cvltvra, en 1916 y 1917, respectivamente. Entre ambas publicaciones, se nota la evolución de su aprendizaje a propósito de los cuentos maravillosos: si sobre el volumen de Andersen sólo anota algunos datos biográficos del autor, sobre el de Perrault, por el contrario, hace una valoración de la tradición popular francesa en materia de cuentos de hadas: “son éstos probablemente de origen bretón; sus principales elementos —intervención de divinidades femeninas, existencia de ogros, enanos y demás seres sobrenaturales— se encuentran ya en los famosos layes de María de Francia”, en los cuales “la materia de los cuentos de hadas sirve sólo de fondo y decoración a relatos caballerescos, novelescos y sentimentales, en tanto que en Perrault, las hadas, ogros y metamorfosis constituyen el armazón del cuento” (Torri 1980: 135-138).

¹⁷ Linda Hutcheon describe el mecanismo de la parodia: “efectúa una superposición de textos [...] una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en

tradicionales: “Maté al pobre dragón de modo alevoso que no debe ni recordarse. El inofensivo monstruo vivía pacíficamente y no hizo mal a nadie”. Tales modificaciones logran incrementar su efecto tanto mediante la actualización de los comportamientos como con la reconstrucción del dragón: “Hasta pagaba sus contribuciones, y llegó en inocente simplicidad a depositar su voto en las ánforas, durante las últimas elecciones generales” (58).

Sobre la base de un cuento de hadas parodiado, el héroe del texto realiza cada una de las acciones clásicas del protagonista (que Propp podría sintetizar en la fórmula traslado-lucha-victoria-aparición del falso héroe-desenmascaramiento-nupcias); pero en realidad todo se ha desvirtuado y tanto el héroe como el dragón y la princesa rompen con el modelo tradicional, justo porque se aproximan a la experiencia moderna de enfrentamiento con los peligros del mundo moderno, capaces de domesticar a cualquier dragón, seducir a cualquier héroe y desgastar a toda princesa.

Me vio llegar como a un huésped, y cuando hacía además de recibirme y brindarme hospedaje, le hendí la cabeza de un tajo. Horrorizado por mi villanía huí de los fotógrafos que pretendían retratarme con los despojos del pobre bicho, y con el malhadado alfanje desenvainado y sangriento. Otro se aprovechó de mi fea hazaña e intentó obtener la mano de la princesa. Por desdicha mis abogados lo impidieron y aun obligaron al impostor a pagar las costas del juicio. No hubo más remedio que apechugar con la hija del rey, y tomar parte en ceremonias que asquearían aun a Mr. Cecil B. de Mille.

La parodia de “El héroe” establece una relación con la ironía y la sátira que ha motivado diferentes interpretaciones. L. Hutcheon ha mostrado que entre la ironía y la parodia “se encuentra la pequeña sonrisa de reconocimiento del lector que se da cuenta del juego paródico”; mientras que entre la parodia y la sátira “donde habitualmente se hace valer también la ironía, se desemboca en un reconocimiento de la intención ‘desinflante’ del autor, en relación con los planos lite-

un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (177).

rario y social”; si la parodia tiene una intención contestataria, la sátira conduce “más a un desafío o a una provocación cínica” (1992: 184).

Así, Serge Zaitzeff se enfoca en los aspectos moralistas de la sátira: “los actos ‘heroicos’ no son más que hechos frecuentemente brutales y cobardes que el hombre recompensa y glorifica. [...] Esta visión insólita demuestra hábilmente la falsedad de los valores sobre los cuales descansa la gloria o la fama” (Zaitzeff 1983: 47); pero también el ironista, “puesto que el protagonista resulta ser el antípoda de un héroe. Asimismo no deja de sorprender que el dragón de este texto no muestre ninguna ferocidad y que la princesa carezca de toda virtud o encanto”(75). Mientras que Carmen Gómez Pezuela hace notar la conjunción de parodia y sátira:

El entrelazamiento entre parodia y sátira puede seguir dos direcciones debido a que el blanco de la parodia es siempre otro texto o una serie de convenciones literarias, mientras que el fin de la sátira es social o moral, es decir, extratextual. En el ejemplo de Torri se aprecia esta doble intención, pues el tema arquetípico del héroe le sirve para fustigar la única falta que al parecer consideraba imperdonable: la impostura. [...] De manera que el blanco de su sátira es la simulación institucionalizada, como lo dejan ver la primera y última frase del texto: “Todo se adultera hoy... ¡Cuánto envidia la sepultura olvidada de los héroes sin nombre!” (97).

La desaparición del héroe trae consigo la de su tradicional contraparte, el personaje femenino, motivación de la trayectoria del protagonista en muchos de los cuentos de hadas. Aquí la princesa ocupa un lugar obligatoriamente complementario de su mundo en decadencia —aunque ella carece de la capacidad de interiorizar y tener conciencia de su desarticulación— para cerrar el juego de pérdida del valor original del código cuentístico:

La princesa no es la joven adorable que estáis desde hace varios años acostumbrados a ver por las tarjetas postales. Se trata de una venerable matrona que, como tantas mujeres que han prolongado su donceller, se ha chupado interiormente. (Perdonadme lo bajo de la expresión.) Resulta su compañía tan enfadosa que a su lado se explica uno los horrores de todas las revoluciones. Sus aficiones son groseras: nada la complace más que exhibirse en público conmigo, haciendo gala de un

amor conyugal que felizmente no existe. Tiene el alma vulgar de actriz de cine. Siempre está en escena, y aun lo que dice dormida va destinado a la galería. Sus actitudes favoritas, la de infanta demócrata, de esposa sacrificada, de mujer superior que tolera menesteres humildes. A su lado siento náuseas incontenibles.

El héroe, a cambio del reconocimiento de su caída, logra la interiorización de su propio ser. La conclusión del texto, “¡Cuánto envidio la sepultura olvidada de los héroes sin nombre!”, apunta hacia la paradoja del heroísmo que sólo se encuentra en la aspiración de serlo, no en su realización. La imposible existencia del héroe en el marco de la modernidad se replantea en “Los unicornios”, donde Torri vuelve al narrador en tercera persona —más apto para establecer la distancia que conviene para referirse a un personaje de mayor altura moral—, honrando al unicornio como animal heroico que ha preferido morir “antes que consentir en una turbia promiscuidad indispensable a la perpetuación de su especie” (73).

Sobre la figura heroica femenina, Torri aplica parámetros similares a los del héroe masculino. “La amada desconocida”, parodia del soldado desconocido, alcanza a merecer la ofrenda de Don Juan, quien acude a un acto social —otra vez entre fotógrafos y reporteros—: “pura fórmula desprovista ya de contenido y significación, deposita con impertinente gracia una corona de siemprevivas en la tumba de la pobre muchacha sin nombre que no reclamó eternidad al caballero despiadado de los fugaces amores” (53). Con recursos más explícitos del ensayo —el símil, la digresión reflexiva y el ejemplo narrado— el autor establece que la construcción del seductor es asunto de la literatura y los estereotipos populares; la actualización del personaje al mundo real ahoga su cualidad legendaria y la sustituye por una “celebridad equívoca”. En el mundo actual, el heroísmo se encuentra en permanecer en el olvido —en una tumba sin nombre como la que deseó para sí el asesino del dragón.

El personaje femenino de la obra de Julio Torri se encuentra profundamente arraigado en los modelos del siglo XIX, en particular en los del Romanticismo; los autores a los que alude apuntan casi siempre hacia aquella época, Byron, Hoffman, Merimée, y también a Shaw y Wilde. Torri hereda por esa vía la compleja visión de la figura femenina que, según esos modelos, oscila entre la fragilidad virtuosa y

la sexualidad latente,¹⁸ extremos que se concretan en la zoología de “Mujeres” (60): elefantas, reptiles, tarántulas, asnas y vacas,¹⁹ pero también en la imagen de la Virgen María en “La Gloriosa” (54s). A las pautas románticas se sumaron los registros del mito grecolatino, abundante en metamorfosis femeninas; además, Torri debió incorporar los rasgos que la modernidad imprimía en la mujer, para convertir al personaje en el obstáculo más temible de la trayectoria del héroe: “Un día se hastiaron las sirenas de los crepúsculos marinos y de la agonía de los erráticos nautas, y se convirtieron en mujeres las terribles enemigas de los hombres” (“Almanaque de las horas”, 88).

Otro de los referentes que circundan la figura femenina en Julio Torri es la conciencia ancestral, reconocida entre psicólogos y antropólogos,²⁰ de la mujer como “fuerza de la naturaleza, como el viento o el relámpago, terrible desatada” (“Almanaque de las horas”, 88). La angustia del héroe antiguo trasladado al presente se apoya en el objeto parodiado favorito de Torri, el héroe de la *Odisea*: “Al igual que Odiseo ante las divinidades incógnitas, acerquémonos a ella temerosos si no sabemos la fórmula mágica que ata y orienta su incontrastable energía” (*loc. cit.*). Aquí el valor del héroe se sustituye por un verdadero temor de hombre común ante el poder sobrenatural de la mujer que, en la actualidad, orilla al individuo a desplegar una estrategia de distanciamiento capaz de mantenerlo a salvo.²¹

¹⁸ Véase José R. Chaves (1997), quien ha analizado el tema de la mujer durante la época de los autores más citados por Julio Torri.

¹⁹ Basten dos ejemplos: una mujer casada es para Baudelaire “ese monstruo peludo cuya figura imita vagamente la vuestra, aullando como un condenado, sacudiendo los barrotos como un orangután exasperado por el exilio” (*Pequeños poemas en prosa*. Trad. J. Antonio Millán. México: REL, 1991. 64). En 1889, Nietzsche compara a George Sand con una “vaca lechera con un ‘estilo bello’”, en *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2002. 91.

²⁰ Joseph Campbell, desde la perspectiva psicoanalítica, señala que “la mujer, en el lenguaje gráfico de la mitología, representa la totalidad de lo que puede conocerse” (110).

²¹ Casi al final de este segundo libro —también como parte del conjunto de aforismos “Almanaque de las horas”— Julio Torri propone una posibilidad de tregua con la enemiga, al situarla en un nivel superior dentro del ámbito que más interesaba al autor: el intelectual: “La mujer, al salir de la juventud, pasa de la contemplación desinteresada de las cosas concretas a las generalizaciones, de la pasividad del instinto a la actividad intelectual que todo lo ata y desata” (89). En la disputa por el lugar en la jerarquía intelectual, cede el sitio predominante a las mujeres: “Tienen sobre noso-

Para el héroe moderno, a la lucha con la enemiga ancestral, se suma otra, también perdida de antemano contra la fortuna en “Gloria mundi”.²² El probable héroe nuevo, a quien corresponde enfrentar las fuerzas superiores de la modernidad, está predeterminado al fracaso: su aventura es la vida burocrática y su viento, “la marejada política que todo lo trastorna y derrueca” (77), reflexión del narrador “objetivo” en tercera persona. En la primera parte, el rasgo cómico se apoya en el escenario oficinesco del edificio público; en la razón por la cual Medrano domina destinos y empresas: el anterior Ministro y todos sus allegados renunciaron; en el hecho de que no solucione ningún asunto. Su escasa productividad no es obstáculo para su superioridad, la imagen de Medrano satisface las expectativas más exigentes: “...me alejo reflexionando acerca de los hombres de autoridad y poder. Me parece que acabo de dejar a uno de ellos, del más puro tipo por cierto, en su habitual ocupación, el jupiteriano ejercicio de fulminar y anonadar mortales” (80).

Pero en la conclusión, la ironía se torna cruel y Medrano experimenta en carne propia que “todo lo sólido se desvanece en el aire”²³ y la caída de este héroe de la modernidad es evidente. El narrador, apenas unos meses después de su primera visita, continúa la reflexión

tros la superioridad de quien alcanza sus conquistas por modo más lento y suave”. Viene entonces un giro casi amargo; la superioridad de la mujer conlleva la inferioridad del hombre, la imposibilidad de relacionarse igualitariamente con ella: “Él es a su lado un instrumento de allegarse medios para subsistir, un ser con funciones bien definidas; y tiene nada más la importancia transitoria del macho en ciertas especies zoológicas de que nos hablan los naturalistas” (*loc. cit.*).

²² Texto de sutilísimo corte autobiográfico: “Me hicieron —por diez días— abogado consultor del Ministerio. No fue poca mi sorpresa al recordar que era abogado. Después, por no sé qué exigencias del presupuesto, me dieron un nombramiento de inspector de Solfeo y Masas Corales, que disfruté veinte días. [...] Después... dos meses admirables de ociosidad perfecta, que aproveché en dos idilios (sucesivos) pero de triste desenlace” (Carta de 1925 a Alfonso Reyes 1995).

²³ Es decir, la experiencia de la modernidad, en la metáfora que da título al estudio de Marshall Berman (XI); el autor parte de una definición que encaja con la situación del protagonista de “Gloria Mundi”: “Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones. Es estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir, las comunidades, los valores, las vidas, y sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas”.

que había dejado abierta (“Ocurro de nuevo en busca de mi héroe”); pero su héroe sucumbió trágicamente a la fortuna:

...doy con el pobre hombre que no conserva de su pasada y efímera grandeza sino el levitón, que sin duda le sirvió para casarse largos años ha. [...] Observo en el descuido de su barba, en sus zapatos llenos de polvo, en sus calcetines caídos, en su mal anudada corbata, los lamentables estragos de un cambio brusco de la suerte (80).

La hiperbólica comparación del personaje con Júpiter contra la caída a los sótanos, “debajo de la escalera de servicio”; la alternancia entre el estilo declamatorio y el patético y la precisión en la construcción de las imágenes contrastantes, obtienen los resultados cómicos que destacan la imagen del héroe moderno. En la última vuelta de tuerca, el autor observa que el heroísmo reciente no precisa talento o cualidades morales, apenas lo indispensable para impresionar: “tenía muy serios motivos para triunfar y alcanzar buen éxito: el imponente volumen de su cuerpo, la voz de barítono, el levitón... su inane verbosidad” (81).

Como se puede observar, la interpretación de los hechos corresponde al narrador, quien “aplica” sus valores al personaje; por ende, el lector no puede saber cuáles son los sentimientos del empleado. Una comparación entre la aventura de Medrano, marcada por las fuerzas humanas de la política y la burocracia, y otro fragmento de “Almanaque de las horas” evidencia que esta angustia ante las fuerzas incontables, divinas o humanas que dominan la existencia, es una preocupación personal del autor (“Mi vida no es mía sino en pequeña medida; a los demás pertenece el resto, a las gentes que me rodean, a los dioses o fuerzas locos y misteriosos que presiden nuestros sucesos”, 83). Estos episodios confesionales más que ensayísticos (los de “Almanaque...”), en los que predomina la exploración individual, tienen la particularidad de emitir juicios directos; como en el siguiente caso, una valoración de los matices del heroísmo, en que el héroe sin gloria y sin nombre ocupa la mayor escala, seguido de ese héroe vanidoso que gusta de cámaras y halagos. Ante todo, el escritor rechaza la mediocridad humana que ni siquiera tiene posibilidad de encarnar un heroísmo falso u ocasional:

Entre el héroe que sencilla y naturalmente ofrenda su vida y el último truhán que ejecuta el acto más antiheroico, ¡cuánta variedad de tipos

constituyen el puente entre ambos, salvan la distancia de uno a otro, y sin diferencias perceptibles de eslabón a eslabón, llevan en arriscada curva del santo al pícaro! El héroe vanidoso; el fanfarrón, con heroísmo remoto; el embustero que indirectamente reverencia las acciones heroicas sin poderlas ya realizar; el belitre que ocasionalmente puede ser heroico; el canalla y el bergante que no lo son nunca. En medio de ambos extremos —el santo y el malhechor— está la sección incolora, vasta y espesa en que se emplea tanta vida gris y sin consecuencia (85).

La posición de “Almanaque...”, al final de *De fusilamientos*, y sus aforismos, funcionan como conclusiones en las cuales se concentra el pensamiento del autor, al margen de la ficción literaria y la exposición ensayística. Los rasgos de este título final también constituyen un enlace estilístico entre *De fusilamientos* y *Prosas dispersas*, a fin de cuentas, el libro más extenso de Julio Torri.²⁴ Dividido en dos partes, “Fantasías” —que contiene prosas líricas, aforismos, brevísimos ensayos y apenas algunos textos de ficción— y “Artículos”.

Las ideas sobre el héroe no han cambiado, pero la exposición de estas ideas revela un abandono de la imaginación si se compara con las propuestas de los dos libros anteriores. Con un tono más sombrío, el autor vuelve a los tópicos visitados, como el maestro de jóvenes y Odiseo —el héroe favorito junto con Don Juan—, y prefiere el sarcasmo para probar de nuevo la imposibilidad del héroe literario en el actual mundo degradado; esta vez mediante la grotesca transformación de los alumnos en puercos:

¿Por qué se considera pernicioso la transformación de los compañeros de Odiseo en puercos? [...] El discurso se volvió ininteligible porque se trocó en una sucesión de gruñidos a que hicieron coro los demás discípulos. [...] Ganó el maestro como pudo la puerta, no sin disculpar débilmente antes al poeta, y aludir con algo de tacto a su linaje israelita y a la repugnancia atávica por pernils y embutidos (98).

²⁴ *Prosas dispersas* aparece en *Tres libros* (1964); en ese tercer libro, según el recuento biblio-hemerográfico de Zaitzeff, incluye textos ya publicados, como “Oración por un niño que juega en el parque” (*El Maestro*, junio de 1921), “Machado de Assís” (*La Falange*, septiembre de 1923), “Algo todavía sobre el romanticismo” (*El Nacional*, 18 de mayo de 1931) y “Odiseo, Robinson y Simbad” (*El Nacional*, 4 de mayo de 1933) (Zaitzeff 1983: 161-168).

Si en la primera exploración del pasaje de Circe y Odiseo el héroe no se había realizado, en ésta se crea una conciencia de la situación de caos, deformación y degradación en que se encuentra el mundo moderno.²⁵ Como para subrayar, por contraste, la degradación actual representada en los jóvenes, el autor construye al personaje del maestro con una erudición casi petulante: lee “el pasaje de Kirké”, una transcripción fonética del griego Κίρκη, y alude torpemente al “linaje israelita del poeta”, hipótesis que propone un influjo semítico en la poesía homérica,²⁶ pero no logra restablecer la figura del héroe que, arbitrariamente, devolvió a los hombres a su humana condición.²⁷

Aun entonces Torri conserva la preocupación por el “heroísmo verdadero”, “el que no tiene galardón, ni lo busca, ni lo espera; el callado, el escondido, el que con frecuencia ni sospechan los demás” (“Lucubraciones de medianoche”, 117); por ello desapruueba el heroísmo estéril que para entonces ya se había institucionalizado: el de la violencia irracional de “Noche mexicana”: “Los soldados rasos morían a millares, desplomándose pesadamente; abriendo los brazos al caer; silenciosos, taciturnos, heroicos. (Los mexicanos no sabemos vivir; los mexicanos sólo sabemos morir.)” (101). Ya conocía de antes la extraña fuerza que gobierna el heroísmo de las armas, en la persona de Bernardo Reyes, padre de su mejor amigo: “El general Reyes hizo una brillante carrera militar; se señaló siempre por su extraordinario valor personal, y como personaje de aliento heroico fue víctima de la fatalidad inexorable” (“Notas sobre Alfonso Reyes”, 163).

²⁵ El tratamiento grotesco de los personajes, presente desde la antigüedad, tiene en la actualidad una función de evidenciar la corporalidad y los instintos primordiales del individuo y el mundo (Véase Wolfgang Kayser. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Trad. Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Nova, 1972).

²⁶ Justamente, Julio Torri, publica en *El Nacional* del 5 de marzo de 1933 una nota titulada “Víctor Bérard y ‘La Odisea’”, donde da cuenta de esa teoría: “La poesía homérica y tal vez la cultura dorio-jónica del periodo heroico de Grecia, proceden —para Bérard— del encuentro y mezcla de la tradición aquea con el influjo semítico” (1980: 90).

²⁷ Las transformaciones grotescas apenas se iniciaban: el siguiente texto, “Mutaciones”, muestra al escritorzuelo convertido en el literato de moda y la dama de turbio pasado, en sostén de virtud y modelo de conducta; así, concluye que “estas mutaciones, no bruscas pero sí considerables, nos llevan a mirarlo todo con recelo y reírnos de nuestras inevitables contradicciones e insospechados avatares” (100s.).

A cambio, sus lecturas aún proporcionan al autor las imágenes de héroes cuya belleza se encuentra incluso en sus defectos y equivocaciones: “la desacertada elección que hace la heroína en cada una de ellas [las novelas de Altamirano]. La hembra que elige mal, que sufre el prestigio romántico del héroe falso, que cae en la aña-gaza de la apariencia, que sucumbe al exterior brillante y engañoso” (“Meditaciones críticas”, 123); o “En Proust hay una variedad y una grandeza de comparaciones verdaderamente homéricas [...] Biblia de nuestro tiempo [...] Ilíada de nuestra edad, refinadamente aristocrática” (“Marcel Proust”, 132). En una comparación entre las imágenes e ideas heroicas tomadas de la realidad —como las transcritas en el párrafo anterior— y las tomadas de la literatura, la superioridad estética de las últimas es irrefutable. Así lo atestigua la última referencia de Julio Torri al héroe de la *Odisea*, acompañado en esta ocasión por otros dos héroes marinos, “Odiseo, Simbad y Robinson”,²⁸ de los que destaca “la soledad de estos héroes es toda acción y lucha con un mundo exterior enemigo” (136).

Julio Torri retoma la imagen del escritor propuesto en “De una benéfica institución”, privado de aventuras literarias en el mundo actual, y la enlaza con el oficio de estos héroes marinos en uno de los textos de “Meditaciones críticas”. En esta ocasión, un novelista debe relatar una de las peripecias más heroicas, un abordaje de piratas, rodeado por su soledad de escritor y en lucha con su mundo exterior enemigo: “no conocía el mar y sin embargo iba a pintar los mares del Sur, turbulentos y misteriosos; no había tratado en su vida más que a empleados sin prestigio romántico y a vecinos pacíficos y oscuros, pero tenía que decir ahora cómo son los piratas” (120). Julio Torri recurre principalmente a la asociación por semejanza entre la realidad cotidiana y la ficción literaria para actualizar al héroe, exaltar al personaje —esto es, al escritor— y mostrar las similitudes entre el mundo enemigo tradicional y el mundo moderno:

La lucha que sostenía con editores rapaces y con un público indiferente se le antojó el abordaje; y la miseria que amenazaba su hogar, el mar

²⁸ Publicada originalmente, como se mencionó, en *El Nacional* del 4 de mayo de 1933, el año en que el autor, en el mismo diario, dedica otros textos a la otra figura heroica paradigmática de su obra: “Notas sobre don Juan” (16 de abril de 1933), “Casanova y sus célebres ‘Memorias’” (3 de julio de 1933); ambos recopilados en Torri (1980: 97-104).

bravío. Y al describir las olas en que se mecían cadáveres y mástiles rotos, el mísero escritor pensó en su vida sin triunfo, gobernada por fuerzas sordas y fatales, y a pesar de todo fascinante, mágica, sobrenatural (120).

El texto viene precedido por la leyenda “Literatura”, y en él se entrecruzan los ejes del tratamiento del héroe en la propuesta literaria de Julio Torri. Los referentes del héroe pertenecen a la literatura más que a una supuesta realidad; pero el héroe literario no soporta los avatares de un mundo moderno y degradado. En consecuencia, el mundo real queda habitado por héroes fallidos o falsos; y los héroes “auténticos” sólo existen encubiertos por el secreto y el anonimato. Todos sufren de una soledad absoluta. La literatura moderna tiene el cargo, cumplido por Torri a cabalidad, de registrar estéticamente la caída de ese héroe fascinante que ha llegado a su saturación (“¡Si fuéramos por ventura de la primera generación literaria de hombres, cuando florecían en toda su irresistible virginidad aún los lugares comunes más triviales!”, “De la noble esterilidad de los ingenios”, 36).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR MORA, JORGE. *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana*, México: Era, 1990.
- ARGULLOL, RAFAEL. *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona: Destino, 1990.
- AUERBACH, ERICH. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. de I. Villanueva y E. Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BERMAN, MARSHALL. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales V. México: Siglo XXI, 1999.
- CAMPBELL, JOSEPH. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Trad. Luisa Josefina Hernández. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- CHAVES, JOSÉ RICARDO. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- ESPEJO, BEATRIZ. *Julio Torri, voyerista desencantado*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- GENETTE, GERARD. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

- GÓMEZ PEZUELA, MARÍA DEL CARMEN. *Tres aproximaciones a la obra de Julio Torri*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2003.
- HUTCHEON, LINDA. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Trad. de Pilar Hernández C. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992. 173-193.
- KERBRAT ORECCHIONI, CATHERINE. “La ironía como tropo”. En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Trad. de Pilar Hernández Cobos. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992. 195-221.
- LUKÁCS, GIORGY. *La teoría de la novela*. Trad. de M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- OLEA FRANCO, RAFAEL. “Un lujo mexicano: Julio Torri”. En *Caravelle. Cahier du Monde Hispanique et Luso-bresilien*, 78 (2002). 143-161.
- PROPP, VLADIMIR. *Morfología del cuento*. México: Colofón, 1989.
- TORRI, JULIO. *Tres libros*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- *Epistolarios*. Edición de Serge I. Zaïtzeff. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- *Diálogo de los libros*. Compilación de Serge I. Zaïtzeff. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- *Brevedades*. Selección de Serge I. Zaïtzeff. México: Gobierno del Estado de Coahuila, 2004.
- ZAITZEFF, SERGE I. *El arte de Julio Torri*. México: Oasis, 1983 (Alfonso Reyes, 2).
- *Julio Torri y la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.