

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

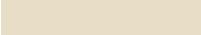
*LA REFLEXIÓN LITERARIA EN LOS PRÓLOGOS DE
JULIO TORRI*

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

STEFANÍA GÓMEZ ANGULO

ASESOR: DR. FERNANDO IBARRA CHÁVEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2019





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



AGRADECIMIENTOS

Gracias al Dr. Fernando Ibarra, por aceptar y dirigir esta tesis por el camino correcto.

Gracias al Dr. Juan Antonio Rosado, por presentarme a Julio Torri y por sus recomendaciones.

Gracias a la maestra Ana María Gomis, a la profesora Jocelyn Martínez y al profesor Diego Alcázar que amablemente aceptaron leer y corregir esta tesis.

Gracias a mis padres y a mi familia, por su paciencia y apoyo.

Gracias a mis amigos, por sus palabras alentadoras y consejos.

Gracias a Chucho, por siempre creer en mí y apoyarme, y por su amor infinito e incondicional.

Gracias a todos los Dioses, por darme las fuerzas para continuar y poner en mi destino a personas tan maravillosas y sabias.



ÍNDICE

vii INTRODUCCIÓN

I

1 CONTEXTO HISTÓRICO Y VIDA DE JULIO TORRI

- 1 REVUELTAS SOCIALES PERO TAMBIÉN CULTURALES
- 5 *Hay que ser positivo...*
- 9 *... y francés también*
- 14 EL ATENEO
- 21 UN VISTAZO A LA VIDA DE UN VOYERISTA

II

33 JULIO TORRI Y LA CRÍTICA LITERARIA

- 43 CÍRCULO DE ESCRITORES
- 46 PARQUEDAD Y BREVEDAD
- 49 SUS MOTIVACIONES
- 53 AMBIGÜEDAD DE GÉNEROS
- 61 ESTILO

III	EL PRÓLOGO COMO GÉNERO LITERARIO
69	UNA ACLARACIÓN TERMINOLÓGICA SOBRE PRÓLOGO, PREFACIO Y PARATEXTO
75	HISTORIA DEL USO DEL PRÓLOGO EN LA LITERATURA HISPÁNICA
75	<i>Antes del siglo XIX</i>
84	<i>Después del siglo XIX</i>
94	GENETTE Y SU CONCEPTO DE PARATEXTO
96	<i>La instancia prefacial</i>
IV	LA CRÍTICA DE JULIO TORRI EN SUS PREFACIOS
103	PREFACIO A <i>CRÓNICAS</i> DE LUIS G. URBINA
108	<i>Estructura temática</i>
111	<i>Estilo</i>
113	<i>Análisis de acuerdo con Umbrales de Gérard Genette</i>
120	PREFACIO A <i>GRANDES CUENTISTAS</i>
125	<i>Estructura temática</i>
128	<i>Estilo</i>
129	<i>Análisis de acuerdo con Umbrales de Gérard Genette</i>
140	COMPARACIÓN DE LOS DOS PREFACIOS
147	
V	CONCLUSIONES
157	
163	BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Julio Torri es reconocido por ser miembro del Ateneo de la Juventud y por su escritura breve, llena de ironía y humor. Publicó su primer libro, *Ensayos y poemas*, en 1917 (México, Porrúa) y el último en 1964, *Tres libros* (México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica), que incluye *Ensayos y poemas*, *De fusilamientos* (México, La Casa de España en México, 1940) y el anexo *Prosas dispersas*. Cabe añadir que, gracias a sus años como docente, redactó un manual, *La literatura española* (México, Fondo de Cultura Económica, 1952). El autor coahuilense prefirió los géneros cortos: cuentos, ensayos cortos, poemas en prosa, aforismos y epigramas. Sin embargo, también escribió un total de once prólogos, los cuales no han sido estudiados con detenimiento.

En esta tesis se analizarán dos prólogos: el “Estudio preliminar” de *Grandes cuentistas* (Buenos Aires, W.M. Jackson, 1949) y el correspondiente a *Crónicas* de Luis G. Urbina (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1950). Torri tenía sesenta años cuando escribió estos textos, con un año de diferencia, en una época en la cual se dedicaba principalmente a la docencia y al cuidado de su madre, no a la escritura y publicación de libros propios.

El “Estudio preliminar” tuvo una versión simplificada en ediciones posteriores, mientras que el prólogo de *Crónicas* no tuvo modificaciones en reimpressiones subsecuentes; por esta razón, preferí usar para el análisis la versión definitiva de ambos, que aparece en las *Obras completas* de Julio Torri (México, Fondo de Cultura Económica, 2011).

El objetivo de mi investigación es estudiar estos textos de Julio Torri para exponer su faceta como prologuista. Las preguntas que guiarán este trabajo son ¿estos paratextos muestran el mismo estilo que su demás obra?, ¿cuáles son las características propias de cada prefacio?, ¿qué tipo de relación establece el escritor con el lector de sus textos?

Autores como Alfonso Reyes, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet, Amado Nervo, Beatriz Espejo, Juan José Arreola, Fernando Curiel, Ramón Xirau, Carlos Monsiváis, entre otros, expresaron admiración por la brevedad, originalidad, pulcritud, ironía y humor de las prosas y poemas en prosa de Torri. Asimismo, Alí Chumacero, Eduardo Lizalde, Carmen Galindo y Antonio Castro Leal elogiaron *La literatura española*; mientras que Manuel Rodríguez Tejada y Andrés del Arenal atendieron brevemente los prólogos del escritor. Una mención especial merece Serge I. Zaïtzeff, pues es considerado el especialista en el autor, porque estudió detenidamente toda su obra, y recopiló textos prácticamente inéditos en *Diálogo de los libros* (México, Fondo de Cultura Económica, 1980) y *El ladrón de ataúdes* (México, Fondo de Cultura Económica, 1987).

A pesar de las alabanzas, Vicente Quirarte no recomienda leer los prólogos de Julio Torri porque muestran al “hombre, no al escritor que hizo de la exigencia

una variante de la esterilidad”.¹ En esta tesis, se pretende demostrar que estos dos preámbulos merecen lectura, pues contienen las reflexiones literarias con las cuales el autor da una definición del ensayo, la crónica, el cuento y la novela corta; además de hacer enfáticas y críticas descripciones que captan la esencia de varios escritores, a quienes Torri admiraba; por ejemplo, Luis G. Urbina, Manuel Gutiérrez Nájera, Justo Sierra, José Joaquín Fernández de Lizardi, Franz Kafka, Oscar Wilde, Aleksandr Pushkin, Gustavo Adolfo Bécquer, Guy de Maupassant, Anatole France, Horacio Quiroga, por mencionar algunos.

Asimismo, en estos prólogos se establece una relación explícita entre el escritor y su lector, rasgo que podemos identificar en otros textos de Torri, como “Marcel Proust”, “Mariano Silva y Aceves”, “La desventura de Lucio el Perro”, “El fin de México” o su primer cuento publicado, “Werther”. Esta característica tampoco ha sido estudiada con detalle por los críticos. Acaso Zaïtzeff y María del Carmen Gómez Pezuela han mencionado el efecto de la escritura de Torri en el lector. A pesar de que Quirarte no le da importancia a esto, vale la pena resaltar este acercamiento, ya que en los prefacios se crea una dinámica de lectura, en la cual se pretende que cualquiera pueda acercarse a la literatura, sin importar su nivel educativo o profesión.

Elegí estos textos en específico porque, además de ser los de mayor extensión, fueron escritos con la intención de acompañar libros que el mismo Julio Torri editó, seleccionó los textos y su orden, escribió los pre-

1 Vicente Quirarte, “Decálogo del perfecto lector de Julio Torri” en *Universidad de México*, núm. 461, 1989, p. 22.

facios y estuvo a cargo de su revisión, corrección y formación. Esto concuerda con la definición que propone Gérard Genette del prefacio, el cual es un texto escrito a propósito de un libro. Tanto *Crónicas* como *Grandes cuentistas* pertenecen a colecciones más amplias, la Biblioteca del Estudiante Universitario (perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México) y la Biblioteca Universal (de la Editorial Océano) respectivamente, pero son ejemplo de su labor editorial y de su aprecio por la literatura mexicana y universal.

Mi hipótesis plantea que Julio Torri hace una reflexión literaria en ambos prefacios —*Crónicas* y *Grandes cuentistas*— gracias a la cual se le puede apreciar como escritor, crítico y docente. El escritor hace uso de la descripción y narración, al igual que de figuras retóricas como el símil o la metáfora. Como crítico, se vislumbra en los análisis de autores y géneros literarios, subjetivos y emocionales, y al explicar su experiencia de lectura, de acuerdo con la definición de *crítico* que dan Antonio Alatorre y Raymond Williams. Finalmente, su lado docente se nota en la preocupación por el lector, al transmitirle sus conocimientos de manera clara y recomendarle libros y autores para que continúe con su aprendizaje. En cada prefacio esta relación cambia, pues *Crónicas* es un texto dirigido a estudiantes universitarios, mientras que el destinatario de *Grandes cuentistas* es el público en general.

Se clasificarán los prefacios, se examinarán sus funciones y la relación que establece Torri con el lector a partir de los planteamientos teóricos que Gérard Genette expone en su libro *Umbrales*. De igual manera, se usará el texto del autor coahuilense, “Prólogo de una novela que no escribiré nunca” para exponer las ideas que él mismo tenía acerca del prólogo como gé-

nero literario. También consideraré “El ensayo corto”, incluido en *Ensayos y poemas*, para demostrar que en el prefacio de *Grandes cuentistas* algunas oraciones y frases pueden clasificarse como ensayos, a pesar de su extensión mínima. El lado crítico del escritor se comprobará con los artículos de Antonio Alatorre “¿Qué es la crítica literaria?” y de Raymond Williams “Los críticos y la crítica”.

En el primer capítulo se hará un recorrido por el contexto histórico en el que nació y vivió Julio Torri. Se tratará su relación con el Ateneo de la Juventud, su carrera burocrática y docente. Esto servirá para entender el porqué de sus preferencias literarias, su amplio conocimiento cultural y su afán didáctico; rasgos que se verán reflejados en los prefacios.

En el segundo capítulo, realizaré un recuento de lo que la crítica literaria ha destacado de la obra de Torri en general. Se citarán textos en los cuales se reflexiona acerca de las influencias en su escritura, y cómo las generaciones posteriores lo tomaron como modelo a seguir. Trataré los aspectos más sobresalientes de la obra torriana para la crítica: la brevedad, la ambigüedad de géneros, el eclecticismo, el humor y la ironía, para así comparar el estilo de los prefacios con su demás obra y comprobar si el autor siguió la misma vertiente, o prescindió de su postura elitista en busca de un fin más popular, como lo es la enseñanza, dentro de los paratextos.

El tercer capítulo tratará del prólogo como género literario. En primer lugar, se revisará el origen de las palabras *prólogo*, *prefacio* y *paratexto*, para que el lector entienda cabalmente el uso de estos términos en la tesis. En segundo lugar, se hará un recorrido por la historia del uso de los prólogos, desde su inicio en

la Antigua Roma hasta principios del siglo xx, que es justo el antecedente de los prefacios de Torri, escritos en los años cincuenta. Finalmente, se explicará la teoría de Genette, desde la definición de *paratexto*, hasta la clasificación que el crítico francés hace de lo que él llama “la instancia prefacial”, con el propósito de que el soporte teórico quede claro.

El último capítulo estará destinado plenamente al análisis de los prefacios. Primero, se hará una relación de todos los prólogos que escribió Torri, conforme al orden cronológico propuesto en sus *Obras completas*, editadas por Serge Zaitzeff; además se incluirá la opinión que la crítica tiene de dichos textos hasta ahora. El estudio de cada texto estará dividido en estructura temática, estilo y análisis, en función de la teoría propuesta por Genette. Terminaré el capítulo con las ideas presentes en “Prólogo de una novela que no escribiré nunca”, para su aplicación en el análisis, y con la comparación de ambos paratextos, para ver sus similitudes y diferencias, y así comprobar si el estilo del Torri prologuista difiere del otro Torri, el más conocido, el escritor de cuentos, poemas en prosa, ensayos cortos y aforismos.

I CONTEXTO HISTÓRICO Y VIDA DE JULIO TORRI

REVUELTAS SOCIALES PERO TAMBIÉN CULTURALES

Julio Torri nació en 1889, durante la llamada paz porfiriana. Aunque el gobierno de Porfirio Díaz estuvo colmado de altibajos y de no pocas dificultades políticas, a finales del siglo XIX, el Porfiriato fue una época más o menos estable que logró imponer un solo pensamiento, una única manera de hacer y ver las cosas, tomando a Francia como punto de referencia para crear una nación civilizada. No había una oposición declarada al régimen imperante, ya que, si aparecía, se recibía con opresión. El lema del gobierno era “Paz, Orden y Progreso” y si se requería de fuerza para establecer la Paz y el Orden, se utilizaba sin restricción, pues la meta del gobierno era alcanzar el Progreso.

Esta idea de progreso se centraba en el desarrollo e industrialización de las ciudades; en consecuencia, éstas adquirieron mayor importancia en el Porfiriato, como dicen Mauricio Tenorio y Aurora Gómez: “Como el Porfiriato fue el primer periodo del México independiente en que la ciudad capital se desarrolló acelera-

damente, la Ciudad de México [fue percibida] como espacio por excelencia de la cultura y como corazón administrativo y cultural de la nación”.¹

El gobierno de Díaz estaba interesado en el desarrollo de las ciudades para demostrar a los demás países que México podía convertirse en una nación moderna. Sin embargo, la ciudad era sólo una parte de la sociedad, ya que en el Porfiriato se vivía en una marcada dicotomía: “élite-clases populares, entre ciudades y regiones, entre la Ciudad de México y el resto, entre el México real (rural, campesino, indígena) y el falso (el urbano, afrancesado)”.²

A pesar de que el gobierno buscaba progresar, esta desigualdad social se hacía cada vez más palpable, a causa de que, en parte, las clases sociales estaban bien delimitadas. En la punta de la pirámide se encontraban los inversionistas extranjeros y mestizos con influencia política y prestigio social; conformaban este grupo principalmente la aristocracia rural de los hacendados, los clérigos, extranjeros de ascendencia inglesa o francesa, y mestizos que fueran ministros o gobernantes, gerentes de fábricas u oficiales superiores del ejército. La clase media abarcaba a los terratenientes menores y rancheros de campo. También se incluían indios del ejército y los que trabajaban en las ciudades. La base eran los indios y peones de las haciendas. La media y baja conformaban la

1. Mauricio Tenorio y Aurora Gómez, *El Porfiriato*, coord. Clara García Ayluardo, México, CIDE-FCE, 2006, p. 36.

2. *Ibid.*, p. 48.

mayoría de la población en México, y una minoría controlaba el poder y dinero.³

En la cultura y el entretenimiento también se notaba la división social. La clase alta disfrutaba de bailes elegantes, conciertos de música clásica y óperas, eventos de sociedad a los que solía asistir Porfirio Díaz. Los bailes de la clase media eran menos lujosos, quienes también disfrutaban de los conciertos de música en la Alameda y las zarzuelas.⁴

La mayoría de la sociedad mexicana era analfabeta, los únicos que tenían acceso a la lectura y escritura eran las clases media y alta, como explica Luis González: “Eran muchos los periódicos, muy pocos los leerperiódicos y menos todavía los lectores de libros. La sociedad porfiriana estaba aún lejos de la cultura escrita. En 1900, apenas el 18% de los mayores de 10 años podía leer, que no necesariamente leía”.⁵ Los escritores se encontraban en la creciente clase media, pero su labor no era de alta demanda, así que tuvieron que buscar los medios para poder prosperar. Más que publicar libros, se dedicaron a la docencia y principalmente al periodismo. Esta última opción resultaba en una dependencia a la burgue-

3. Cf. William Raat, *El Positivismo durante el Porfiriato (1876- 1910)*, tr. Andrés Lira, México, SEP/SETENTAS, 1975, pp. 24-26.

4. Cf. Daniel Cosío, “Las horas de asueto”, en *Historia moderna de México. El Porfiriato. La vida social*, 3a. ed., por Moisés González Navarro, México, Hermes, 1973, t. 4, pp. 693-812.

5. Luis González, *Alba y ocaso del Porfiriato*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 56.

sía que patrocinaba y consumía el trabajo del escritor. Otros pocos fueron empleados estatales.⁶

Gracias al patrocinio de estas clases cultas también prosperaron los museos (al principio impulsados por Díaz) y las bibliotecas. La más importante era la Biblioteca Nacional, abierta al público en 1884 y establecida en el antiguo templo de San Agustín. Así como aumentaron las bibliotecas, también lo hicieron las sociedades científicas y literarias (pero exclusivamente en las grandes ciudades), que dedicaban su tiempo tanto a la discusión como a la difusión de textos científicos y literarios. Un ejemplo fue el Ateneo Mexicano de Ciencias y Artes, fundado por Vicente Riva Palacio en 1882.⁷

De estas asociaciones, el grupo conocido como “Los científicos” tuvo la mayor influencia cultural en este periodo. Nacidos entre 1840 y 1856, algunos de sus miembros fueron José Ives Limantour, Porfirio Parra, Justo Sierra y José María Velasco. La mayoría eran licenciados, periodistas y poetas; todos eran letrados, afrancesados y, en general, positivistas. Los científicos mantuvieron a la literatura en un pedestal, porque, además de prosperar en sus carreras, buscaron triunfar en la poesía, la docencia, el periodismo y la oratoria, la cual les abrió las puertas a la política. Ellos mantuvieron una buena relación con Díaz, pero nunca lograron cambiar lo que no les parecía que funcionara del gobierno, ya que el

6. Cf. Ana Laura Zavala, “Introducción”, en *En cuerpo y alma: ficciones somáticas en la narrativa mexicana de las últimas décadas del siglo XIX*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 25-26.

7. Cf. D. Cosío, “La instrucción pública”, en *Historia moderna de México. El Porfiriato. La vida social*, pp. 529-693.

mismo presidente los detenía.⁸ Para 1904, los científicos y sus ideas ya eran considerados anticuados y eran criticados por las generaciones más jóvenes.

Hay que ser positivo...

Augusto Comte definió su filosofía como “positiva” ya que se basaba en las “ciencias positivas”: matemáticas, física, física social, química, biología; de su naturaleza exacta se derivaría la verdad filosófica. Este modo de pensar fue presentado por Pedro Contreras Elizalde a Gabino Barreda, quien la trajo a México después de su estancia en París. Su difusión comenzó a finales de 1870, cuando Barreda aprovechó su puesto de director frente a la Escuela Nacional Preparatoria para modificar el plan de estudios y hacer una educación cimentada en estas ciencias positivas.⁹

Al principio, el positivismo tuvo un buen recibimiento por parte del bando mexicano liberal, pero encontró problemas con los religiosos que querían mantener su ambiente ortodoxo y veían en esta nueva filosofía un peligro para las convicciones de los cristianos. La Iglesia ya había pasado un mal momento con las Leyes de Reforma, pues perdió buena parte de su poder político y se arriesgaba a perder su poder social e intelectual. No obstante, el positivismo logró sostenerse gracias al apoyo de instituciones como la Escuela Nacional Preparatoria, el periódico *El Mundo Ilustrado*, la Asociación Metodófila Gabino Barreda, La

8. Cf. L. González, *op. cit.*, pp. 25-84.

9. Cf. W. Raat, *op. cit.*, pp. 11-30.

Sociedad Positivista y revistas como la *Revista Positiva*, *La Libertad*, *El Imparcial*, *El Mundo*, entre otras.

Sin embargo, a la larga, las instituciones no pudieron ayudar al positivismo y los ataques y las críticas se hicieron más presentes y decisivos. En primer lugar, gracias en parte a la ignorancia, el positivismo comenzó a cargar muchos términos negativos para la sociedad mexicana como “antiliberalismo, el ateísmo, el materialismo [...] El positivismo era un símbolo de odio para muchos mexicanos y la difusión real de la doctrina no tenía importancia para quienes se sentían amenazados por el símbolo”.¹⁰ A estos estigmas, se sumaron los trágicos suicidios de profesores y estudiantes de la Nacional Preparatoria; los padres de familia los atribuyeron al positivismo. En segundo lugar, los liberales de la época de Juárez, como Ezequiel Montes, veían al positivismo como una propaganda religiosa que no debía ser incluida en el plan de estudios de la Escuela Nacional Preparatoria por su carácter laico.¹¹

La disputa entre liberales y positivistas se hizo pública cuando se traspasó a artículos periodísticos. William Raat explica este altercado entre el periódico que apoyaba al positivismo, *La Libertad* —del cual uno de sus editores era Porfirio Parra— y el periódico dirigido por Ignacio Manuel Altamirano, *La República*. Este último autor fue el primero en atacar a *La Libertad*, cuando desacreditó la posición política de Parra “que criticaba las decisiones del gobierno siguiendo su actitud congruente de oponerse al liberalismo tradicional de

10. *Ibid.*, p. 89.

11. *Cf. ibid.*, p. 83.

México”.¹² Después de este ataque, aparecieron varios artículos firmados por Hilario S. Gabilondo en *La República*, quien cuestionaba qué tan de acuerdo estaba el positivismo con las Leyes de Reforma y el peligro que representaba para la política y religión del país.

Raat relata que, después, José María Vigil también colaboró en los ataques a Justo Sierra y al positivismo cuando fundó la *Revista Filosófica* en 1882. Su forma de impugnar fue con la filosofía misma, ya que él era maestro en la Escuela Nacional Preparatoria de la materia en cuestión. Vigil argumentaba que el positivismo no podía sostenerse sólo en la negación de otras doctrinas y los que se llamaban positivistas, simplemente habían aceptado la doctrina de Comte, “no eran verdaderos positivistas; eran más bien oportunistas políticos empeñados en destruir las instituciones liberales de México”.¹³ Asimismo, afirmó que el positivismo tenía la tarea de destruir la constitución de 1857. La mayor preocupación de los detractores del positivismo era el posible impacto que tendría esta nueva filosofía extranjera en las mentes jóvenes mexicanas.¹⁴

Ana Laura Zavala nos dice que el positivismo logró trascender en la sociedad más allá de la ciencia, porque afectó también a historiadores, escritores, políticos; por ello se modificó la forma de estudiar las humanidades, como la historia y la literatura. Los escritores de finales de siglo estaban inmersos en un molde positivista, lo cual hizo que su manera de representar

12. *Ibid.*, p. 92.

13. *Ibid.*, p. 99.

14. *Cf. ibid.*, pp. 92-106.

el mundo en sus libros tuviera un punto de vista científico y con visiones hacia lo moderno.¹⁵

A pesar de los intentos de seguidores como Gabino Barreda y Porfirio Parra de perpetuar esta filosofía, surgió otra fuerza contraria en Antonio Caso y José Vasconcelos, antipositivistas declarados y próximas mentes rectoras del Ateneo. Con ellos comenzó la lucha contra el positivismo que terminaría por innovar la cultura mexicana.

Formados en la Escuela Nacional Preparatoria —la sede positivista de la época— y amigos desde la Escuela Nacional de Jurisprudencia, Caso y Vasconcelos comenzaron a formar el grupo de jóvenes que intentaría derrocar al positivismo a través de la crítica: el Ateneo de la Juventud. Pero los miembros del Ateneo no buscaban sólo criticar la filosofía positivista, trabajaban para instaurar un modelo educativo que tratara otros modos de pensar, no cerrarse a uno solo para así poder plantar la semilla de la crítica en los estudiantes y crear un México que estuviera dispuesto a revisar a Platón y a Nietzsche. Nos dice Antonio Caso en una conferencia para la Universidad de La Plata, en Argentina:

Porque sólo la filosofía práctica abarca en su totalidad, como síntesis, la meditación ordenada de las cosas del mundo en función de las cosas del espíritu; y sólo merced a esta ordenada meditación de las cosas del mundo en función de las cosas del espíritu, es posible averiguar cómo hay que conducir a los hombres, cómo hay que formar su carácter, cómo hay que inte-

15. Cf. A. L. Zavala, *op. cit.*, pp. 9-13.

grar su personalidad. [...] La disciplina fundamental es la filosofía.¹⁶

En su búsqueda por romper con la idea positivista de la educación, el Ateneo fundó la Universidad Popular Mexicana en 1912, que se contraponía con el sistema de la Universidad Nacional de México —fundada en 1910—, cuyo modelo era “tradicional”, ya que los ateneístas tenían en mente “un modelo de universidad libre”.¹⁷ Además, uno de los objetivos de este grupo de intelectuales fue “la consolidación de la naciente Escuela Nacional de Altos Estudios, la puerta por donde habrían de entrar las humanidades a la Universidad”.¹⁸ Como institución apoyada por el Ateneo, su plan de estudios incluía materias relacionadas con la historia de la filosofía y otras de sus doctrinas de poco interés para el positivismo. Quedó ahí abierta la entrada para darle la bienvenida a nuevas y diversas formas de pensamiento.

... y francés también

El siglo XIX en México no fue únicamente bélico; también las artes y las letras buscaron florecer en tan caótico tiempo. En 1875, se fundó la Academia Mexicana de la Lengua, lo que dio un gran impulso a las letras

16. Antonio Caso, “El problema filosófico de la educación”, en *Ensayos críticos y polémicos*, pról. Julio Jiménez Rueda, México, Cultura, 1922, p. 17.

17. Morelos Torres Aguilar, *La Universidad Popular Mexicana*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 159.

18. *Ibid.*, p. 77.

y su estudio. Pero para romper con la crítica conservadora y todavía muy cercana a la española, se necesitó más que una Academia a la cual trasgredir para que las letras mexicanas llegaran al modernismo; se necesitaron combates internacionales.

La invasión francesa de México ocupó una parte considerable de 1860, seis años en total de la década. Este fenómeno trajo un beneficio para los futuros modernistas: la literatura francesa con la cual se formarían y transformarían. El simbolismo sería lo principal que rescatarían de esta literatura, gracias a su ambición por querer innovar la poesía mexicana. Otras influencias importantes para los modernistas fueron el parnasianismo, el romanticismo y el prerrafaelismo inglés como dice José Emilio Pacheco: “el modernismo une la solitaria rebeldía romántica, la música de la palabra aprendida en los simbolistas y la precisión plástica tomada de los parnasianos”.¹⁹

La herencia americana también estuvo presente en el pensamiento de los modernistas, pues trataron de crear un mestizaje entre la inspiración francesa e inglesa con el Barroco mexicano y los Siglos de Oro españoles. Lo que se buscaba con el modernismo era formar una literatura propia, pero sin dejar relegado el pasado americano. Cabe resaltar que no sólo en México se dio el modernismo, de igual manera hubo artistas sudamericanos que se consideraron modernistas, el más importante de ellos Rubén Darío, aunque también están Leopoldo Lugones, José Asunción Silva,

19. José Emilio Pacheco, “Introducción”, en *Antología del Modernismo 1884-1921*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970, p. XVIII.

José Martí; y españoles como Manuel Machado y Salvador Rueda.

Los escritores comenzaron a buscar nuevas maneras de ser únicos, originales e innovadores y un medio para lograrlo fue la temática, ya que el carácter belicoso y los problemas políticos que enfrentaba México provocaron que los artistas vivieran en un estado de aislamiento y pesimismo, exiliados del mundo real y hundidos en los paraísos artificiales baudelerianos. Rebeldía, unida al amor infinito por la belleza sensorial y espiritual, fue la actitud que tomaron los poetas hacia la sociedad. Todos estos factores los llevaron a mirar hacia el lado siniestro para obtener inspiración. La muerte, el diablo, los excesos, la belleza, el erotismo y el arte por el arte fueron los temas preferidos del modernista.

Ante todo, la libertad era la fuerza motora del arte, anhelo que llevó a estos escritores a fundar revistas literarias en las que no existiera la censura o restricción artística alguna. Belem Clark, en *El modernismo en México a través de cinco revistas*, explica que apareció la *Revista Azul* —considerada la vocera del modernismo mexicano— como suplemento dominical del periódico *El Partido Liberal*, defensor de la política de Díaz. El primer número salió el 6 de mayo de 1894 y su fundador fue Manuel Gutiérrez Nájera. Carlos Díaz Dufoo era el copropietario de la revista. Entre sus colaboradores literarios se encontraban sus propietarios, Luis G. Urbina, Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Jesús Urueta, Rubén Darío, Bernardo Couto Castillo y algunas figu-

ras internacionales. En octubre de 1896 desaparece *El Partido Liberal* y se lleva consigo a la revista.²⁰

Después vino la *Revista Moderna* el primero de julio de 1898, fundada por Bernardo Couto Castillo, el joven representante de los decadentistas fascinado con la bohemia; por la cual abandonó la revista. Jesús E. Valenzuela continuó la empresa, patrocinó y formó el segundo número. En ella llegaron a contribuir autores como Rubén M. Campos, Salvador Díaz Mirón, Enrique González Martínez, Amado Nervo, José Juan Tablada, el mismo Valenzuela, Rubén Darío, Lugones, Manuel Machado, entre muchos más; mexicanos, sudamericanos y europeos. Incluso varios de los miembros del Ateneo publicaron en la revista, como por ejemplo Roberto Argüelles Bringas, Manuel de la Parra, Rafael López, Abel C. Salazar y Ángel Zárraga. Más adelante, en 1903, la revista cambió su nombre a *Revista Moderna de México* y la dirigió Amado Nervo. Duró hasta que las inclemencias de la Revolución la obligaron a desaparecer en 1911.²¹

El contacto que tuvieron los miembros del Ateneo con los modernistas en el ámbito periodístico fue más allá de sus colaboraciones, porque ellos “Sin declararlo expresadamente se consideraban herederos de Manuel Gutiérrez Nájera en lo tocante a la libertad irrestricta del arte, al desarrollo de la personalidad propia y a

20. Cf. Belem Clark, “El modernismo azul”, en *El modernismo en México a través de cinco revistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 11-24.

21. Cf. Belem Clark y Fernando Curiel, “Revista moderna”, en *El modernismo en México a través de cinco revistas*, pp. 35-46.

cultivar ‘la sagrada Belleza’”,²² por ende, compartieron la libertad de prensa. En ese sentido, Torri dedicó su discurso de entrada a la Academia de la Lengua a la *Revista Moderna*.

La cuidada expresión del lenguaje de los modernistas pasó a los ateneístas. No obstante, escritores anteriores a ellos ya mostraban una preocupación particular por el lenguaje. Desde inicios del siglo XIX, la estandarización del español fue una preocupación de los letrados, ya que consideraban que una homogeneización de la caótica situación lingüística de México —que se encontraba sin lengua oficial y con una mayoría de indígenas que aún hablaban sus lenguas maternas— lograría una igualdad, tanto política como social. Desde el Conde de la Cortina hasta Francisco Pimentel, Ignacio Manuel Altamirano y José Tomás de Cuéllar “coincidieron en otorgarle un lugar central al lenguaje en la misión de formar una nación civilizada y moderna”.²³ Por ello, reflexionaron acerca del buen uso del castellano, su estandarización y su enseñanza, para que todos los mexicanos tuvieran un mismo idioma en el que pudieran expresar sus ideas y, en consecuencia, el país progresara.

Los modernistas siguieron con este precepto en su prosa y adquirieron un estilo propio, como explica Luis Miguel Aguilar: “Los modernistas no estaban empeña-

22. *Ibid.*, p. 44.

23. Mariana López Durand, *El lenguaje como proyecto de nación. José Tomás de Cuéllar y la persecución del significado en Baile y cochino... Novela de costumbres mexicanas (1886)*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, p. 170.

dos en revivir el cadáver del idioma español —este era el empeño de los neoclásicos y los románticos— sino en revivir con ese cuerpo tan viejo como nuevo, antes que verlo como un contrincante de boxeo y esgrima, y que era precisamente el idioma español”.²⁴ De la misma manera, gracias a los prosistas franceses y a muchos trabajos como periodista, Gutiérrez Nájera aprendió la importancia del estilo en sus prosas, y otros escritores tomaron su ejemplo, como Luis G. Urbina —su discípulo—, Carlos Díaz Dufoo y Manuel Flores. Gracias a sus antecesores, los miembros del Ateneo llevarían la prosa a otro nivel, como lo expresa Julio Jiménez.²⁵

Varios aspectos modernistas sucumbieron ante los cambios del tiempo, como el tan criticado culto a la bohemia, el decadentismo y las temáticas románticas y oscuras. La idea del arte por el arte también cambió, ya que, con el Ateneo, se tuvo mayor conciencia del carácter social del arte. Con sus semejanzas y diferencias, estos dos movimientos literarios se encontraron y complementaron.

EL ATENEO

El Ateneo fue una organización de intelectuales preocupados por el alto número de analfabetas que había en México, principalmente en la clase baja. Por ello,

24. Luis Miguel Aguilar, *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*, eds. José Joaquín Blanco y Luis Franco Ramos, México, Cal y Arena, 1988, p. 139.

25. Julio Jiménez, *Historia de la literatura mexicana*, México, Botas, 1957, p. 324.

se dedicaron a difundir la enseñanza del español, la literatura, la filosofía y la cultura a través de diferentes actividades e instituciones. Julio Torri fue de los miembros menos activos, pero no hay que olvidar la influencia que tuvo este grupo de pensadores, después amigos, en su vida. A diferencia de los modernistas y bohemios, los ateneístas, quienes provenían de la clase media (y en su mayoría eran provincianos), abrieron los ojos ante la situación analfabeta del país. Ya no vivían entre sueños, vivían en la realidad del México de principio de siglo. Emprendieron una campaña para hacer de la cultura una prioridad nacional.

La clase media desde el Porfiriato comenzó a crecer intelectualmente y fue ahí donde se desarrolló el pensamiento crítico-intelectual que después marcaría a los miembros del Ateneo. Fernando Curiel describe a los ateneístas como individuos que, si bien no pertenecían a la misma generación cronológica, se unían por el mismo “temple”: “Clasemedieros, universitarios, pequeñoburgueses, abogados en gran número”.²⁶ Susana Quintanilla los define de una manera diferente, como gente culta, universitaria, educada, estudiantes, profesores, funcionarios públicos, profesionales y aficionados a la literatura.²⁷

En una casa en la Calle de Soto, en el centro de la Ciudad de México, nació el Ateneo. Ahí vivían los hermanos Henríquez Ureña y Luis Castillo Ledón, que-

26. Fernando Curiel, *La Revuelta. Interpretación del Ateneo la Juventud. (1906- 1929)*, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. 41.

27. Cf. Susana Quintanilla, *Nosotros. La juventud del Ateneo de México*, México, Tusquets, 2008, p. 220.

nes, por motivos literarios o menos académicos, hacían reuniones con la juventud intelectual del momento y futuros miembros de la organización intelectual. Las reuniones, que después evolucionarían a conferencias, incluían música y tertulia, y eran celebradas cada domingo. Ahí comenzaron las oposiciones públicas y alborotos culturales.²⁸

Pedro Henríquez Ureña fue la ignición activista que hizo explotar la primera protesta pública en la que estuvo involucrado el Ateneo: la de la nueva época de la *Revista Azul*. Entre junio y marzo de 1907, se anunció la publicación del tomo VI de la misma, la cual no tomaron de buena manera los futuros ateneístas, como explica Curiel: “Triple es su rechazo: al ultraje de la memoria del Duque Job; a la conducta ‘al parecer inconsciente’ de Carlos Díaz Dufoo, digamos heredero de la primera y desaparecida *Revista Azul*, al autorizar a Caballero el desacato; a la inclusión no consultada de autores de renombre”.²⁹

Ante esta situación, los jóvenes organizaron una marcha pública en contra de la publicación en la casa de Soto. Sin quererlo, esta marcha y la publicación de su “Protesta literaria” ayudaron al Ateneo a crear su manifiesto como sociedad.³⁰ Dicha “Protesta” fue difundida en *El Diario de México* el 7 de abril de 1907. En ella, se expresaba el descontento de la juventud intelectual del momento ante las decisiones de Manuel Caballero de rechazar “males” que la literatura había adquirido, como el decadentismo, y se defendía al mo-

28. Cf. F. Curiel, *op. cit.*, p. 106.

29. *Ibid.*, p. 111.

30. B. Clark y F. Curiel, *op. cit.*, p. 49.

dernismo por su búsqueda de completa libertad en el arte. El éxito de esta marcha se debió también al apoyo de importantes figuras intelectuales del momento, como Justo Sierra. Además, consiguieron dinero del erario para financiarla y los permisos necesarios para la ocupación de los lugares públicos. De igual manera, se contó con protección policial.³¹ Al final, la nueva *Revista Azul* dejó de publicarse después de seis semanas de su anuncio. Con esta batalla pública ganada, los ateneístas comenzaron a convencerse de que podían cambiar a México.

Otro desorden ocurrió el 22 de marzo de 1908, en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria, mientras se llevaba a cabo un tributo a Gabino Barreda. Después de varios discursos, los ateneístas y sus acompañantes (en su mayoría estudiantes preparatorianos) salieron a la calle para marchar hasta el Teatro Virginia Fábregas. Entre los asistentes estaban Porfirio Díaz y Justo Sierra. Curiel menciona que la multitud exclamaba ante las palabras de Sierra cuando citaba a otros filósofos no positivistas, como a Nietzsche. Fue en este homenaje en donde varios literatos de la época declararon sus críticas al positivismo, como el mismo Sierra.³²

La labor de los ateneístas estuvo centrada en la difusión de las humanidades; desde protestas, lecturas en voz alta, representaciones del *Decamerón*, hasta clases de filosofía, fueron los medios que utilizaron para exponer su mensaje. Los miembros del Ateneo buscaban, por un lado, exaltar nuestro pasado virreinal con el rescate de autores como Sor Juana y Juan Ruiz de

31. Cf. S. Quintanilla, *op. cit.*, pp. 57-59.

32. Cf. F. Curiel, *op. cit.*, pp. 203-206.

Alarcón y, por el otro, importar corrientes y autores europeos, por ejemplo, Maeterlinck, para que el mexicano los leyera. ¿Cómo? Al principio con desorden público, luego con el habla y después con la escritura.

Desde 1907, por iniciativa de Jesús T. Acevedo, se formó una sociedad que antecedió al Ateneo: la Sociedad de Conferencias, responsable, en parte, de los alborotos ya mencionados. En esta Sociedad, los futuros ateneístas aprendieron y aplicaron un medio de difusión para cualquier tema cultural: los ciclos de conferencias. El Ateneo se volvería famoso gracias a estas conferencias, en las que siempre los temas eran de índole cultural, artística y filosófica. Los ciclos tuvieron muchas locaciones: auditorios de escuelas, librerías, casinos, teatros, incluso banquetes públicos en diferentes restaurantes de la ciudad. También se llegaron a organizar exposiciones de arte, por ejemplo, la de 1906, en la que se incluyeron obras de Diego Rivera, Francisco de la Torre, Jorge Encino, entre otros.³³

El Ateneo de la Juventud se fundó formalmente el 28 de octubre de 1909, con el propósito de laborar a favor de la cultura y el arte. Entre los socios numerarios, o hijos, estaban Julio Torri, Jesús T. Acevedo, Roberto Argüelles, Antonio Caso (su primer presidente), Isidro Fabela, Nemesio García Naranjo, Pedro Henríquez Ureña, Rafael López, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, entre muchos más.³⁴ Posteriormente, el 25 de sep-

33. F. Curiel, "Exposición de pintura de *Savia Moderna*", en *Ateneo de la Juventud (A - Z)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 57-58.

34. Cf. F. Curiel, "Socios numerarios y/o fundadores del Ateneo de la Juventud", en *Ateneo de la Juventud (A - Z)*, p. 169.

tiembre de 1912, se cambió la organización interna y el nombre a Ateneo de México, con Enrique Martínez al frente.³⁵ Pero su propósito sería llegar a las masas, principalmente a las necesitadas de educación.

Además de las conferencias, los ateneístas usaron otro medio de difusión aprendido de los modernistas: las revistas literarias. En la *Revista Moderna* de 1898, no había una relación particular entre literatura y sociedad; en cambio, en la *Revista Moderna de México*, esta relación comenzó a tomar importancia. Recordemos que la *Revista Moderna* marcó el inicio de las publicaciones en las que colaboraron futuros ateneístas.

La siguiente publicación que los reunió fue una que, a pesar de sus pocos números, incluyó a las mentes intelectuales del momento con la juventud universitaria. En marzo de 1906, empezó a circular entre los estudiantes *Savia Moderna*, completamente ateneísta. Su dirección estaba a cargo de Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón. Sostenía una naturaleza abierta, especialmente con los nuevos pintores y artistas plásticos, que eran los responsables de embellecer sus páginas, las cuales estaban abiertas para todo mexicano que estuviera interesado en la literatura y las artes. Claramente, la actividad del Ateneo, de sus miembros y sus reuniones, se fraguó en publicaciones, tanto las modernistas como las propias.

Otra de las publicaciones de esta sociedad, una en la que colaboró Torri, es *Nosotros* (1912-1914). En ella, se dieron a conocer sus textos "El mal actor de sus emociones", "El epígrafe", "La conquista de la luna" y "Un

35. F. Curiel, "Ateneo de México", en *Ateneo de la Juventud (A - Z)*, pp. 8-9.

elogio del espíritu de contradicción”.³⁶ Una vez terminada ésta, el Ateneo volvió al periodismo con *La Nave*, la cual, con un solo número, reunió a siete ateneístas, entre ellos el escritor coahuilense.

A pesar de la difusión que tuvo el Ateneo como grupo con conferencias y otras actividades, dejó de funcionar como sociedad en 1914 y la Universidad Popular, apoyada y dirigida por ateneístas, en 1922. Todo terminó de disolverse en 1923, cuando las relaciones entre Vasconcelos, expresidente de la organización, y los ateneístas a los que había dado cargos públicos se deterioraron; como con Pedro Henríquez Ureña y Antonio Caso.³⁷

Curiel explica que el Ateneo tampoco logró cumplir con sus objetivos porque la Revolución terminó por alejarlos. Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Vasconcelos se exiliaron del país. También habla de otras razones por las cuales esta sociedad no pudo consolidarse como una fuerza reformativa de la cultura en México: “en lo filosófico, el Ateneo no rompe del todo con el positivismo; en lo moral, el Ateneo exalta una idea abstracta: El heroísmo...; en lo social, el Ateneo privilegia la cultura, su autonomía; en lo revolucionario, la mayoría de ateneístas ‘observa con temor la Revolución’”.³⁸ Pero la influencia que tendría el Ateneo en la vida de Julio Torri no puede pasarse por alto, como se analizará en el siguiente apartado.

36. F. Curiel, *La Revuelta. Interpretación del Ateneo la Juventud. (1906- 1929)*, p. 355.

37. Cf. *ibid.*, pp. 397-399.

38. F. Curiel, “Isagoge”, en *Ateneo de la Juventud (A – Z)*, p. XXVII.

UN VISTAZO A LA VIDA DE UN VOYERISTA

En las últimas décadas se ha enriquecido el estudio biográfico de Julio Torri gracias a la publicación de muchos testimonios de escritores que fueron sus amigos y alumnos, lo que da una idea amplia de las diferentes caras de su personalidad, principalmente como profesor y hombre de letras. Por un lado, está la recopilación que hace Beatriz Espejo en *Voyerista desencantado*, una biografía de Torri complementada con algunos de dichos testimonios y una línea cronológica muy útil a la hora de recordar los hechos importantes de su vida. Por otro lado, en los homenajes al escritor, también hablan de él con soltura sus allegados, por ejemplo, el número que le dedicó la revista *Universidad de México*, el 461. Otro estudio importante lo hace Elena Madrigal en su tesis *Del licántropo que aúlla con gran perfección*, que muestra la influencia que tuvo el Ateneo en la estética de Torri y presenta un estudio esteticista de sus textos. Asimismo, hay una mirada clara de su vida personal en el epistolario que formó junto con Alfonso Reyes de 1910 a 1959, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México y editado por Serge I. Zaitzeff en 1995, donde podemos apreciar sus pensamientos y ocupaciones.

El amor de Torri por la cultura empezó desde casa, ya que su ascendencia italiana trajo consigo un bagaje cultural extenso. Su padre, Julio Simón Torri, fue violinista en Milán y su abuela materna también le inculcó el amor hacia las bellas artes. Desde niño leyó a clásicos de la literatura como Cervantes y conoció a Manuel José Othón en 1896.

Con el paso de los años, su afición artística continuó creciendo, específicamente por las letras. Torri comenzó a escribir a una edad temprana y logró ha-

cerse de una pequeña fama en su natal Saltillo, gracias a que logró publicar en *La Revista de Saltillo* su cuento “Werther” en 1905, cuando tenía 15 años, el cual era una alusión a la novela de Goethe. Desde este texto de una cuartilla, se puede ver con claridad la gran importancia que da el autor a la literatura. Continuó sus estudios de preparatoria en el colegio Juan Antonio de la Fuente y, al terminarlos, emigró a la Ciudad de México. Desde que llegó a la ciudad, se posicionó en la clase culta, donde había estado desde su niñez. Sus compañeros de juventud lo describen como risueño y un pícaro que se burlaba de todos y desafiaba a la autoridad. Martín Luis Guzmán escribió:

Julio era el espíritu ágil, sutil, humorista. Nunca de un humorismo superficial. Siempre de gran elegancia y sobriedad para escribir, para hablar, sobre todo para hablar. En las cenas del Ateneo, Torri era el amo y señor de la conversación. Sólo se oía su palabra. Todos los demás escuchábamos.³⁹

Para Vasconcelos: “Torri es entre nosotros, por su ascendencia italiana, una de las pocas personas que emplean la ironía”.⁴⁰ Genaro Fernández Mac-Gregor relata: “En nuestras reuniones, Julio escuchaba; de pronto decía dos frases de gran afecto, incisivas, graciosa y de nuevo quedaba mudo”.⁴¹ Finalmente, Reyes

39. Martín Luis Guzmán *apud* Beatriz Espejo, *Julio Torri: Voyerista desencantado*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 81.

40. José Vasconcelos *apud* B. Espejo, *op. cit.*, p. 82.

41. Genaro Fernández Mac-Gregor *apud* B. Espejo, *op. cit.*, p. 82.

dice: “Y apenas salía de su infancia Julio Torri, graciosamente diabólico, duende que apagaba las luces, íncubo en huelga, humorista heiniano”.⁴²

Su inclinación literaria lo unió a Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, con quienes estudió en la Escuela Nacional de Jurisprudencia de 1908 a 1913, año de su titulación. Entre los tres nació una amistad que sería el apoyo de Torri durante los años venideros y su pase de acceso al Ateneo de la Juventud, al cual ingresó como socio numerario en 1909. Aunque sus amigos lo describen como verbalmente extrovertido en reuniones informales, en el Ateneo Torri prefirió concentrarse en el departamento editorial que en las conferencias públicas. Estuvo involucrado en la formación de uno de sus primeros proyectos editoriales: la *Antología del Centenario*, publicada en 1910. A pesar de su papel secundario, el Ateneo le abrió las puertas al mundo de la literatura y la cultura. “Los ateneístas pertenecían a una clase media ilustrada y privilegiada que vivía en su esfera de cristal. Su mundo era el mundo de los libros”.⁴³

Además de estar involucrado en el mundo literario gracias al Ateneo, su licenciatura en Derecho le abrió puertas hacia otros mundos, pues, desde antes de obtener su título, Torri comenzó una inestable carrera burocrática como traductor en la Secretaría de Hacienda y Crédito Público en 1911. Después, en 1914, fue nombrado secretario particular del arquitecto Jesús T. Acevedo, entonces director de Correos del régimen

42. Alfonso Reyes, “Pasado inmediato”, en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, t. 12, pp. 204- 205.

43. B. Espejo, *op. cit.*, p. 22.

huertista. Luego de la caída de Huerta, en 1918, consiguió un trabajo como abogado consultor del Gobierno del Distrito Federal. Un año después, cambió de nuevo de trabajo y se convirtió en jefe de un departamento de Gobernación y oficial mayor del Gobierno del Distrito. Regresó a ser secretario particular pero ahora del rector de la Universidad Nacional, José Vasconcelos, al año siguiente.

Finalmente, en 1922 tuvo la oportunidad de viajar, al lado de Vasconcelos, como primer secretario de la Embajada de México; visitaron Brasil, Estados Unidos, Argentina, Chile, Uruguay. Volvería a viajar hasta 1952, cuando aprovechó su año sabático para ir a Inglaterra, Francia, España, Italia y Alemania.⁴⁴

Torri vivió varios años sumergido en la vida burocrática, que terminaría por cansarlo y lo llevaría a buscar trabajo cerca de libros, en bibliotecas. Desde 1911, ya era ayudante de bibliotecario en la Escuela Nacional de Altos Estudios; duró de agosto a mayo del siguiente año. Además de pasar su tiempo laboral entre libros, en su tiempo libre se dedicaba a buscar y comprar libros de editoriales especiales o extranjeras. En 1921, volvió a trabajar, ahora como director supernumerario de las Bibliotecas Populares Circundantes, dependientes de la Universidad y Bellas Artes, en el que duraría unos cuantos meses también.

En la edición, primero fue nombrado director del Departamento Editorial de la Universidad Nacional en 1921, gracias a Vasconcelos. Bajo el mandato de los dos ateneístas, la colección Clásicos de la Universidad puso a precio accesible obras literarias, en total 17, en-

44. Cf. *ibid.*, pp. 123-125.

tre las que se encuentran *La Odisea*, *La Ilíada*, *La Divina Comedia*, *Fausto* y más clásicos griegos, latinos y extranjeros.⁴⁵ Torri y Vasconcelos quisieron llevar la cultura a todos sin excepción al difundir ediciones de calidad, pero asequibles para cualquiera. Este trabajo le permitió compartir sus conocimientos literarios y sus cuidadas traducciones acercaron a los mexicanos a culturas lejanas con los famosos libros verdes de la Universidad. En 1924, dejó el Departamento Editorial, cuando Vasconcelos dejó de ser rector.

Cuando su carrera editorial terminó, Torri se dedicó a la docencia de tiempo completo. En realidad, desde que se graduó en 1913, comenzó a dar clases en la Escuela Nacional Preparatoria como profesor adjunto, así como en la Escuela Nacional de Altos Estudios. Sin embargo, fue hasta 1920 que Balbino Dávalos le otorgó el título de profesor regular y comenzó a tener una remuneración monetaria. Ya para 1929, presumía de una extensa biblioteca, la cual financió con sus trabajos como maestro y burócrata.

A partir de 1930, su vida giró alrededor de su familia (de la cual tuvo que hacerse cargo después de la muerte de su padre en 1917 y la ceguera de su madre), los libros y la docencia. En 1933, revalidó sus estudios y obtuvo el doctorado en letras gracias a una tesis acerca de los romances viejos. Desde este momento, Torri, ya un hombre de letras, continuó su profesión literaria y el 21 de noviembre de 1953 ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua como socio numerario. Pero a pesar de encontrarse ya en la Academia, conti-

45. Cf. F. Curiel, *La Revuelta. Interpretación del Ateneo la Juventud. (1906- 1929)*, p. 383.

nuó esquivando el centro de atención tímidamente y, como nos dice Monterde: “intervino poco. Asistía a las juntas regularmente, pero no leía los trabajos [...] El público le motivaba pánico”.⁴⁶

Entre 1920 y 1946, Torri dio diferentes cátedras en la Escuela Nacional Preparatoria, una secundaria y la Facultad de Filosofía y Letras, en la última fue maestro más de treinta años. Inició en 1931, cuando fue nombrado profesor titular de Literatura Medieval Castellana por Antonio Caso, entonces director de la Facultad. Esta materia era su predilecta: “Son precisamente las materias más vinculadas a la formación de la lengua literaria española las que atraen a nuestro escritor”.⁴⁷ Al parecer, Torri tenía una fascinación nada inusual para un hombre de su generación por las letras europeas, pues también impartió Literatura Francesa Moderna en 1944, enfocado en el simbolismo de Baudelaire. Para 1955, dio su primer curso de Español Superior. El autor escribió sobre esa época: “Sigo dando clases en la Universidad y aun soy Doctor en Letras. Tengo un empleo modesto [...] en una escuela secundaria, que me permite estudiar latín y alemán, [...] Soy feliz y tengo muy bellos libros. Felicidad de filósofo estoico, nada más”.⁴⁸

Beatriz Espejo, en su “Retrato hablado”, muestra numerosos testimonios de alumnos de Torri, que descubren su la faceta docente. Por ejemplo, en el aula parecía un maestro sin gracia, como nos dice Henrique González Casanova: “Lo rememoro como un maestro

46. Francisco Monterde *apud* B. Espejo, *op. cit.*, p. 86.

47. Anónimo, “Los papeles de Torri”, *Universidad de México*, núm. 461, 1989, p. 7.

48. *Ibid.*, p. 6.

terrible y deliberadamente aburrido, que hablaba en una voz baja como para espantar a quienes tuvieron la pretensión de entrar a su clase y estudiar literatura”.⁴⁹ Luis Rius concuerda en su “voz apagada. Era tremendamente monótono y, como consecuencia, resultaba difícil entrar en su explicación. Algunos compañeros se aburrían porque no pasaban la frontera del tedio inicial”.⁵⁰ Es curioso que los escritores continúan inmediatamente después de lo anterior con los siguientes juicios: en el caso de González Casanova: “pero si uno hacía el esfuerzo sostenido por oírlo, advertía la melodía de su frase y la precisión de su juicio conciso, exacto, expresado de manera admirable”⁵¹ y continua Rius:

Sin embargo, [...] tenía el fondo más luminoso entre los profesores notables de ese tiempo: Lida, Bolaño, Gaos, O’Gorman, Alfonso Reyes. Sus observaciones me impresionaban, sobre todo cuando se refería a escritores concordantes con su propia personalidad, escritores exquisitos como el Francis Jammes o Marcel Schwob. Yo admiraba muchísimo su sensibilidad.⁵²

Las clases de literatura de Torri seguían una didáctica particular. La mayoría del tiempo, leía en voz alta un texto que después comentaba. Hacía esto en todas sus clases, en las de secundaria, como dice Héctor Azar, donde el escritor: “leía pasajes del *Poema del Cid* en la

49. Henrique González *apud* B. Espejo, *op.cit.*, p. 93.

50. Luis Rius *apud* B. Espejo, *op.cit.*, p. 94.

51. H. González *apud* B. Espejo, *op.cit.*, p. 93.

52. L. Rius *apud* B. Espejo, *op.cit.*, pp. 94-95.

edición preparada por Menéndez Pidal. Siempre elegía textos escritos en castellano antiguo para dos o tres perturbados que lo escuchábamos con actitud circunspecta y sin entenderlo cabalmente”;⁵³ y también en las universitarias, como comentan José Luis Martínez: “Exponía lenta y minuciosamente y dejaba caer de pronto, en medio de morosas cuestiones filológicas y pormenores biográficos, observaciones sutiles o discretamente picarescas”,⁵⁴ y José Luis González: “Llegaba a su clase con el texto que comentaba en ese momento, y el libro constituía casi siempre una joya bibliográfica: o una primera edición o una edición rara”.⁵⁵

La forma de enseñar de Torri muestra su amor por la literatura, como explica Martínez: “Tenían sus lecciones, [un] rasgo peculiar: su gusto por las figuras menores, [...] como si diera por sabidos aquellos esquemas escolares y se consagrara sólo a contemplar, lenta y amorosamente, el conocimiento de las páginas venerables”.⁵⁶ González coincide: “le permitía al estudiante un contacto íntimo con la materia. [...] don Julio hablaba de los textos como si se tratara de personas conocidas. Comunicaba el espíritu de la obra, tanto como su relación entrañable con ella”.⁵⁷

Julio Torri dio clases hasta cumplir más de setenta años, una trayectoria larga para cualquier profesor. Lamentablemente, la edad le dificultó mucho enseñar

53. Héctor Azar Rius *apud* B. Espejo, *op.cit.*, p. 92.

54. José Luis Martínez *apud* B. Espejo, *op.cit.*, p. 90.

55. José Luis González *apud* B. Espejo, *op.cit.*, p. 96.

56. J. L. Matínez *apud* B. Espejo, *op.cit.*, p. 91.

57. J. L. González *apud* B. Espejo, *op.cit.*, p. 96.

en sus últimos años, como lo dicen José Luis González y María Rosa Palazón, quienes tomaron clases cuando el escritor sufría inicios de sordera y era repetitivo.⁵⁸ Sin embargo, siempre demostró ser un hombre apasionado por las letras: “Acaso nunca fue maestro con grandes recursos pedagógicos; en cambio, nadie superó su auténtico amor por las letras y su capacidad para transmitir o para inocular, a unos pocos, este amor de toda la vida”.⁵⁹

Guadalupe Dueñas, quien fue amiga de Torri en sus últimos años, mas no su alumna, expone otra faceta del escritor, que concuerda más con los testimonios de sus amigos cercanos: “Todo lo opaco que, según cuentan, se mantenía en sus clases, fue brillante su conversación social salpimentada con un maravilloso sentido del humor”,⁶⁰ palabras que recuerdan al joven extrovertido de las tertulias. En 1965, al cumplir 76 años, el maestro dejó de dar clases y vivió sus últimos años en soledad y demencia. Murió el 11 de mayo de 1970.

Aunque Torri dedicó la mayor parte de su tiempo a la docencia, siempre tuvo a su cargo la redacción de prólogos, traducciones, notas preliminares y colaboraciones que lo ayudaban a aliviar sus ansias de escritor. Únicamente publicó cuatro libros en su vida, aunque después hubo reediciones y traducciones: *Ensayos y Poemas* (México, Librería y Casa Editorial de Porrúa Hermanos, 1917); *De fusilamientos* (México, La Casa de España en México, 1940); *La literatura española* (México,

58. *Cf. ibid.*, p. 106.

59. J. L. Martínez *apud* B. Espejo, *op.cit.*, p. 90.

60. Guadalupe Dueñas *apud* B. Espejo, *op.cit.*, p. 104.

Fondo de Cultura Económica, 1952); *Tres libros* (México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964).

De una a tres décadas separan a estos libros, que están conformados por textos escritos entre 1917 y 1964. En esos más de cuarenta años, Torri no dejó de escribir, simplemente no reunía y publicaba sus textos. Aun así, sus obras siempre fueron bien recibidas entre la minoría culta mexicana. Reyes dice que Torri

nos ha dejado algunas de las más bellas páginas de prosa que se escribieron entonces; y luego, terso y fino, tallado en diamante con las rozaduras del trato, no admite más reparo que su decidido apego al silencio: acaso no le den tregua para escribir cuanto debiera las “cosas de la vida”, como suele decirse, la tiranía de aquel “amo furioso y brutal” que tanto nos hace padecer.⁶¹

¿Por qué fue bien recibido? Porque Torri le dedicaba una intensa perfección a su escritura. Se muestra tal cual es, expresa exactamente su temperamento artístico,⁶² como se verá en el siguiente apartado, cuando las palabras de los críticos nos confirmen éste y otros aspectos de su obra.

61. A. Reyes, *op. cit.*, p. 205.

62. Julio Torri, *La literatura española*, pról. Andrés del Arenal, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2013, pp. 23-24.

II JULIO TORRI Y LA CRÍTICA LITERARIA

En el ámbito de las letras mexicanas, Julio Torri es considerado un personaje importante que dedicó su vida al estudio, enseñanza y trabajo de la literatura; exploró géneros literarios poco comunes e influyó a otras generaciones de escritores. Desde joven, sus amigos ateneístas Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes lo alentaron a dedicarse por completo a la escritura; pero a pesar del entusiasmo de sus camaradas, Torri hizo caso omiso y dedicó la mayoría de su tiempo a la docencia. Serge Zaitzeff explica que, en un principio, la obra del autor

fue poco comentada por la crítica del día. Aunque es cierto que la inestabilidad política de la nación debe haber sido un factor, lo más probable es que la escasez de opiniones críticas se deba al hecho de que la innovadora prosa de Torri no pudo ser entendida por muchos lecto-

res acostumbrados a una literatura de tendencia modernista o criollista.¹

Cuando se publicó *Ensayos y poemas*, en 1917, sólo un crítico anónimo comentó brevemente la obra y elogió la amplia cultura del autor y su uso de la ironía. En esa época, Genaro Estrada escribió un artículo donde resaltó la importancia de *Ensayos y poemas* en la historia de la literatura mexicana. Sin embargo, Jorge Godoy consideró que el libro de Torri no era relevante para la literatura nacional de ese momento.² En 1924, Enrique Fernández Ledesma hizo una presentación a “Leyendas mexicanas” en *El Universal*, donde menciona que *Ensayos y poemas*, “salpicado de fulgores, contiene 163 páginas ilustres, que honran, en cualquier latitud del globo la profesión de las Letras”.³

La generación de los Contemporáneos también vio en el escritor un elemento importante de la literatura mexicana, por ejemplo, Bernardo Ortiz de Montellano reconoció la erudición de Torri, así como su humor, ironía y su “ágil pensamiento”; mientras Jaime Torres Bodet opinó que su estilo poseía una extrema pureza, y definió sus textos como “obras maestras” originales.⁴ *Ensayos y poemas* se reeditó en 1937 y el ojo crítico volvió a mirar a Torri como objeto de estudio y se asombró de su actualidad. De hecho, el libro fue traducido al inglés.

1. Serge I. Zaïtzeff, *Julio Torri y la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, p. 10.

2. *Ibid.*, pp. 10-12.

3. Enrique Fernández Ledesma *apud* S. I. Zaïtzeff, *op.cit.*, p. 12.

4. Jaime Torres Bodet *apud* S. I. Zaïtzeff, *op.cit.*, pp. 12-13.

Dorothy Margaret Kress fue la encargada de hacer la traducción, *Essays and Poems*, publicada en Nueva York en 1938 bajo la editorial Publications of the Institute of French Studies. En 1940, *De fusilamientos* fue traducido al alemán por la Doctora Marianne Oeste de Bopp, y el mismo año, Donald Demarest tradujo “El héroe” al inglés.⁵ Bradley Shaw, en 1976, tradujo textos de Torri que incluyó en *Latin American Literature in English Translation*, publicado en Nueva York. Posteriormente, en el 2000, Roland Polindo y Sergio Alcides hicieron una traducción al portugués, *Almanaque das horas e outros escritos*, misma que fue publicada en São Paulo por el Memorial da América Latina.

Zaïtzeff menciona que entre 1969 y 1970 hubo un interés particular por Torri. Primero, en marzo de 1969, en la Ciudad de México se realizó un homenaje en su honor en el Museo de la Ciudad para celebrar los 80 años del autor. Lamentablemente, su avanzada edad no le permitió disfrutarlo. Se leyeron sus textos y participaron escritores como Carmen Galindo y José Luis Martínez. En 1970, seis días después de que falleció Torri, se llevó a cabo su último homenaje en el Bosque de Chapultepec, al cual asistieron Salvador Novo, Juan José Arreola y Rosario Castellanos, entre otros escritores y críticos.

La revista *Universidad de México* publicó dos homenajes póstumos a Torri. El primero, en junio de 1970, reunió cuatro artículos (los primeros tres fueron incluidos posteriormente en *Julio Torri y la crítica*, compilación de Serge I. Zaïtzeff) y una selección de textos de Torri a cargo de María del Carmen Millán, que incluyó “El

5. Cf. B. Espejo, *op. cit.*, p. 135.

abuelo”, “La amada desconocida”, “La feria”, “El celoso”, “Oración por un niño que juega en el parque”, “Muecas y sonrisas”, seis aforismos y dos epílogos. Justo después del índice, se ubicó una foto de Torri a los 70 años aproximadamente, del tamaño de la página, en la que mira hacia la izquierda con los ojos fijos en el horizonte.

En el primer artículo, “Anversos y reversos de Julio Torri” (pp. 1-4), Ernesto Mejía recuerda sus años universitarios y lo tediosas que eran las clases del maestro coahuilense, tanto Español Superior, Literatura Medieval Española y Literatura Francesa. Después, relata cómo descubrió *Ensayos y poemas* y *De fusilamientos*, describe algunos fragmentos del epistolario de Torri con Reyes y hace una conexión entre las cartas y los textos publicados de Torri. Este artículo incluye una reproducción y transcripción de una tarjeta postal enviada de Amado Nervo a Torri, en la cual lo felicita por su recién publicado *Ensayos y poemas* (ejemplar que había adquirido gracias a Alfonso Reyes), con fecha del 6 de octubre de 1917. Termina relatando su visita a la biblioteca del autor para consultar su amplia bibliografía de escritores franceses.

El segundo artículo, “La paradoja del solitario” (pp. 5-7) de María del Carmen Millán, comienza con una pequeña biografía de la juventud y los años ateneístas del escritor, y continúa con una comparación entre Julio Torri y su amigo Alfonso Reyes. Luego, describe la vida del autor como una paradoja, porque se dedicó a dos actividades opuestas: escribir y enseñar; y lo solitario que lo dejó su amor por los libros. En la parte final, Millán hace otro símil, entre Aloysius Bertrand y el escritor mexicano, tanto en vida como en obra, y termina con varios fragmentos de la obra de Torri que demuestran su hipótesis.

“La realidad con cuentagotas”, de Margarita Peña (pp. 8-9), se enfoca más en los textos del autor que en su vida o anécdotas de alumna. Ella concuerda con José Luis Martínez en que Torri hizo una autobiografía en sus libros, y explica varias de las características de su obra, como la brevedad, su romanticismo, la estética de su lenguaje, su relación con las mujeres y la supremacía de la reflexión sobre la anécdota en sus narraciones. Se finaliza con un pequeño análisis de la última parte de *Tres libros*, en la que el autor dedica trece artículos a la crítica de otros escritores.

El cuarto artículo, “Las entretelas de Julio Torri” (pp. 10-11), es un discurso que leyó Carmen Galindo en el festejo de los 80 años del escritor. En él, se da una breve descripción del autor y su obra, lo nombra bibliófilo y *dandy*. Después, se cuenta cómo ella conoció, gracias a un examen extraordinario, su famosa biblioteca, su enigmático cofre y su contenido. Recuerda las comidas y cafés que compartió con Torri y él, a su vez, prestó a la autora sus ediciones francesas de *Las flores del mal*. Termina con un aspecto más personal de Torri, y las enseñanzas que le heredó a Galindo.

El segundo homenaje se publicó en la misma revista, en junio de 1984, con cuatro artículos dedicados a Torri y la foto de su certificado de examen profesional después del índice. “Los papeles de Torri” (pp. 6-9), de autoría anónima, relata su vida como docente en la Facultad de Filosofía y Letras, a través de reproducciones de cartas y designaciones de cátedras. Además, se incluyen las transcripciones de dos documentos: uno, en el que se jubila al profesor por alcanzar los 70 años, y el segundo, en el que es reasignado a su puesto siete meses después por el entonces director de la Facultad de Filosofía y Letras, el Dr. Francisco Larroyo.

“Torri de la A a la Z” (pp. 10-24) reúne diferentes textos de escritores cuyos apellidos forman el alfabeto, quienes reflexionan acerca de Torri. Empieza con un acrónimo anónimo, como epílogo, escrito en un ejemplar olvidado de *Ensayos y poemas*. Posteriormente, demuestran su admiración por el autor Juan José Arreola, Huberto Batis, Eduardo Casar, Emmanuel Carballo, Fernando Curiel, Alí Chumacero, Beatriz Espejo, Salvador Elizondo, Felipe Garrido, Margo Glantz, Carmen Leñero, José Luis Martínez, Louis Panabière, Vicente Quirarte, Raúl Renán, Guillermo Samperio, entre otros, para terminar con Jorge von Zeigler. Este artículo también muestra ilustraciones relacionadas con la vida del homenajeador, como bicicletas, mujeres, libros, así como su mano dibujada por José Moreno Villa.

En “Lecciones de Julio Torri” (pp. 29-34), se reúnen 48 aforismos y fragmentos de la obra de Torri, que demuestran su “brillante magisterio” para reflexionar y enseñar de la vida, la literatura, el escritor, la infidelidad, el ciclismo, la magia del epígrafe, la crítica literaria, el amor, la docencia. Asimismo, se muestra la foto de su tesis de doctorado.

“Julio Torri y su gambusino” (pp. 35-37) es una entrevista, en la cual Serge Zaitzeff revela cómo comenzó su fascinación por el escritor mexicano y su triunfo en el premio Xavier Villaurrutia en la categoría de ensayo con “El arte de Julio Torri”. También se menciona el contacto que tuvo con la familia del autor, la cual le permitió tener acceso a sus textos inéditos, de donde Zaitzeff sacaría la mayoría de su epistolario. Además, se describe la visita a la biblioteca de Torri, que fue donada al Gobierno de Tabasco. En este artículo, ya se vislumbraba la edición de las *Obras completas* del autor, e incluye fotos del ateneísta con sus contemporáneos.

Un segundo apogeo de crítica e interés vino en la década de los ochenta, como explica Zaitzeff en su libro *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*. Esta compilación incluye textos del mismo estudioso, de Vicente Quirarte, Fernando Curiel, Beatriz Espejo, Margo Glantz, etc. Este interés, para Zaitzeff, surgió gracias a la publicación póstuma de *Diálogo de los libros* (1980), *De fusilamientos y otras narraciones* (1983), *El ladrón de ataúdes* (1987), *Julio Torri* (1988) y *Ensayos y notas* (1988); dichos libros “cumplen la doble función de completar la escasa obra de Torri y de difundir algunos de sus textos más fundamentales”.⁶ Cabe resaltar que una gran parte de los textos críticos que tratan a Torri en esta época se encuentran como artículos en periódicos y revistas culturales o suplementos, como *Unomásuno*, *El Universal*, *El Nacional*, *Excelsior*, *La Jornada*, *El Nacional*, entre otros.

Después de los ochenta, Julio Torri quedó un poco en el olvido. El último gran estudio crítico que se ha hecho del autor es *Del licántropo que aúlla con gran perfección: la poética de Julio Torri desde el Ateneo y el esteticismo* de María Elena Madrigal (El Colegio de México, 2009). Además de esta tesis de doctorado, Torri ha logrado capturar la atención de otros estudiantes que han hecho su tesis acerca del autor: *Tres aproximaciones a la obra de Julio Torri* de María del Carmen Gómez (Universidad Nacional Autónoma de México, 2000); una tesina, *La balada de las hojas más altas: el poema en prosa de Julio Torri* de Gabriel Wolfson (Universidad de Salamanca, 2001) y su tesis de doctorado fue *La melancolía del exiliado: edición*

6. Serge I. Zaitzeff, *Julio Torri y la crítica de los años ochenta*, ed. Serge I. Zaitzeff, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989, p. 7.

crítica de Tres libros (Universidad de Salamanca, 2003); *Lo profundo de la simplicidad, el antihéroe en la obra de Julio Torri* de Illari Cicpatli Alderete (Universidad Nacional Autónoma de México, 2011). Asimismo, extranjeros de habla inglesa se titularon gracias al escritor mexicano, como Melvin James Done con una tesis de maestría de la Universidad de Utah, *Julio Torri, Contemporary Familiar Essayist of Mexico* (1956).

Cabe mencionar que Serge I. Zaitzeff ha sido el crítico que más ha estudiado a Torri: además de las obras hasta ahora citadas, en 2011 colaboró con el Fondo de Cultura Económica para publicar la *Obra completa* del autor coahuilense, junto con una versión modificada de su ensayo “El arte de Julio Torri” (1a. ed. 1983), el cual es un profundo y meticuloso análisis de los aspectos más importantes de su vida y obra.

Aparte de estas publicaciones, Torri ha sido incluido en diversas antologías. La primera fue *Antología de poetas modernos de México*, de Editorial Cultura, publicada en 1920 bajo la dirección de Agustín Loera y Chávez (México), la cual juntó a poetas que publicaron desde 1894 en la *Revista Azul*, hasta miembros del Ateneo de la Juventud (1919), cuyos textos todavía eran considerados nuevos o inéditos. Aparecieron los poemas en prosa “A Circe” y “La balada de las hojas más altas”. La segunda fue la *Antología de prosistas modernos de México*, elaborada por Ermilo Abreu Gómez (Madrid, Talleres Linotipográficos Carlos Riva-deneira, 1925), que contiene una breve introducción al autor, en la cual Abreu ya considera a Torri una figura importante de la prosa mexicana. Además, se incluye “La vida del campo”.

En 1926, fueron publicadas dos antologías con textos de Julio Torri: *Antología de poetas y escritores coahu-*

lenses de Manuel Rodríguez Tejada (París, Les Presses Universitaires de France), para que en Francia conocieran a autores mexicanos a través de la mirada de Rodríguez, quien fue profesor del Ateneo Fuente, donde estudió Torri. El maestro describe al alumno en una semblanza, que destaca la dedicación del estudiante hacia la literatura, historia, filosofía y cultura latina. Además, recomienda leer el prólogo de Torri a las *Tragedias* de Esquilo, ya que hace ameno para el lector su estudio e interesante su biografía. La segunda antología de ese año fue publicada por Bernardo Ortiz de Montellano, *Antología de cuentos mexicanos* (Madrid, Saturnino Calleja), en la cual el editor y prologuista posiciona a Torri dentro del círculo intelectual de México y demuestra su importancia con “El celoso”.

Posteriormente, a pesar de que Torri ya no publicaba, continuó apareciendo en antologías, por ejemplo, *El cuento mexicano del siglo xx*, cuya selección hizo Emmanuel Carballo (México, Empresas Editoriales, 1964) y mostró “De funerales”, “La conquista de la luna”, “Era un país pobre”, “De fusilamientos”, “El héroe”, “Anywhere in the south”, “La cocinera” y “Le poète maudit”. También en *Poesía en movimiento* (México, Siglo Veintiuno, 1966) fueron incluidos “La vida del campo”, “De fusilamientos”, “La humildad premiada” y “Mujeres”, además se elogió a Torri por su síntesis e ironía en sus poemas en prosa.

Los críticos continuaron agregando a Torri a antologías de poesía, aunque Torri nunca escribió en verso. Sin embargo, sus poemas en prosa aparecieron en *Ómnibus de poesía*, de Gabriel Zaid (México, Siglo Veintiuno, 1977), con “A Circe”; *Dos siglos de poesía mexicana. Del xix al final del milenio: una antología* de Juan Domingo Argüelles (México, Océano, 2010), con “A Circe”,

“La balada de las hojas más altas” y “Oración por un niño que juega en el parque”; así como en la *Antología del poema en prosa en México* de Ignacio Helguera (México, Fondo de Cultura Económica, 1993), con “A Circe”, “El mal actor de sus emociones”, “La conquista de la luna”, “La vida del campo”, “La balada de las hojas más altas”, “Fantasías mexicanas”, “El raptor”, “De fusilamientos”, “Para aumentar la cifra de accidentes”, “La humildad premiada”, “Mujeres”, “La feria”, “Oración por un niño que juega en el parque”, “Siglo XIX” y “Estampa antigua”.

Julio Torri también fue incluido en *El ensayo mexicano moderno*, de José Luis Martínez (México, Fondo de Cultura Económica, 1958) con “Del epígrafe”, “De la noble esterilidad de los ingenios”, “De fusilamientos”, “La humildad premiada”, “El descubridor” y “Mujeres”. Es notable que la obra de Torri aparece en antologías tanto de cuento y ensayo, como de poesía. Además, varios de sus textos aparecen múltiples veces, por ejemplo, “De fusilamientos”, que está en antologías de cuento, poema en prosa y ensayo.

Después de este breve recorrido por la crítica, es notable que, a pesar de no ser reconocido al inicio de su carrera literaria, años después se le dio a Julio Torri un merecido lugar dentro de la historia de la literatura mexicana. Zaitzeff ubica sólo dos apogeos en la crítica que analizó al escritor: en 1970 —con motivo de su muerte— y en 1980 —por la reedición de sus obras y publicación de *Diálogo de los libros*—. Sin embargo, a inicios del siglo XXI, varios estudiantes de literatura, de México, España y Estados Unidos, decidieron rescatar al autor de la oscuridad y analizarlo con otros ojos. ¿Será el inicio de otro apogeo en la crítica del polifacético Torri, antologado como cuen-

tista, poeta y ensayista? Sólo los futuros tesisistas lo decidirán.

CÍRCULO DE ESCRITORES

Julio Torri fue un ávido lector, y es natural que muchos de sus autores predilectos marcaran el camino que sus escritos seguirían. La mayoría de los críticos literarios coinciden en la influencia de Oscar Wilde y Charles Lamb, ya que él mismo lo afirma

Antes sí, pero ahora no me influye Wilde. Pero me influye otro inglés que es Charles Lamb. Tal vez porque es más sustancial que Wilde. [...] los ensayos son bastante interesantes y me ha tentado mucho escribir ensayos cortos. Me gustan los autores que me estimulan a escribir.⁷

Francia también atraía a Torri de una manera especial, principalmente Baudelaire, como lo explica Antonio Castro Leal: “Amaba, como Baudelaire, la belleza fría o apasionada, exquisita o exótica, a veces perversa”.⁸ De igual manera, disfrutaba del romanticismo alemán de Heinrich Heine, fue él quien tradujo *Noches florentinas*, como lo dice en su entrevista con Carmen Galindo: “es un autor que yo quise mucho. Heine el

7. Julio Torri *apud* Carmen Galindo, “Julio Torri con sus propias palabras”, en *Julio Torri y la crítica*, p. 39.

8. Antonio Castro, “Julio Torri, escritor esencial”, en *Julio Torri y la crítica*, p. 45.

poeta, el filósofo, el humorista, el romántico. Su humorismo es muy fino”.⁹

En “El arte de Julio Torri”, Zaitzeff dedica un apartado a todas las “Afinidades literarias” del autor, pero es interesante observar que se va más allá de Europa e incluye a América del Sur, pues nombra a Machado de Assis, Leopoldo Lugones, Enrique Banchs, José Asunción Silva y José Enrique Rodó, entre otros, como las afinidades del escritor.¹⁰ Castro Leal hace una síntesis de las influencias de Torri: “Era un humorista de imperceptible sonrisa, como Heine porque es vulgar quejarse: como Wilde porque es cómica la contradicción entre lo que somos y lo que creemos ser, y como Bernard Shaw porque es absurdo querer ser siempre lógicos”.¹¹

El crítico francés, en otro ensayo titulado “Julio Torri y España”, habla de las influencias españolas que se pueden encontrar en su literatura, desde el Arcipreste de Hita y el *Poema de mío Cid* hasta autores de los Siglos de Oro: “Igual que sus amigos ateneístas, Torri tuvo desde temprano una especial afición a la buena literatura española, en particular a los grandes prosistas como fray Luis de León, fray Luis de Granada, Miguel de Cervantes y Mariano José de Larra entre otros”.¹² Armando Pereira insiste que no hay que tomar estas influencias literalmente, ya que “Al incorporarlas a su obra las trasmuta, hasta hacerlas desaparecer, en una

9. J. Torri *apud* C. Galindo, *op. cit.*, p. 43.

10. Cf. Serge I. Zaitzeff, “Afinidades literarias”, en *Obra completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 25-33.

11. A. Castro, *op. cit.*, p. 44.

12. S. I. Zaitzeff, “Julio Torri y España”, en *Julio Torri y la crítica de los años ochenta*, p. 96.

prosa muy personal, muy suya, cuya originalidad en su época abrió nuevos cauces a la literatura mexicana”.¹³

Este círculo culmina con la influencia que ha tenido Torri en otros escritores, como lo señala Emmanuel Carballo, quien fue el primero en hacer comparaciones entre el coahuilense y autores de diferentes lugares y épocas: “Anticipa entre nosotros a Franz Kafka y Jorge Luis Borges, y prefigura las castigadas y exactas prosas de Juan José Arreola”.¹⁴

Otros críticos concuerdan con que se podría considerar a Juan José Arreola como heredero de Torri, incluidos Luis Leal, Margarita Peña, Roberto Vallarino y Elena Madrigal. Asimismo, Dolores M. Koch ve cierta relación entre el autor en cuestión y Juan Rulfo, Augusto Monterroso y René Avilés Fabila, ya que a todos “Los une una gran preocupación por el lenguaje y la búsqueda de la palabra sugerente, a veces irónica, siempre novedosa”,¹⁵ y relaciona a Arreola con la brevedad, el rechazo por las modas literarias, misoginia y misantropía de Torri.¹⁶ De igual manera, Russell M. Cluff nota en Torri y en Arreola “el humor, la ironía, el tono satírico, lo fantástico, lo psi-

13. Armando Pereira, “Julio Torri: entre la brevedad y la ironía”, *Literatura mexicana. Revista semestral del Centro de Estudios Literarios*, núm. 1, 2007, p. 128.

14. Emmanuel Carballo, “Torri, el clásico: innovador desconocido”, en *Julio Torri y la crítica*, p. 71.

15. Dolores M. Koch, “Julio Torri y la crítica”, en *Julio Torri y la crítica de los años ochenta*, p. 42.

16. Cf. D. M. Koch, “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso”, en *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*, eds. Merlín Forster y Julio Ortega, México, Oasis, 1986, pp. 170-175.

cológico y los motivos cosmopolitas.”¹⁷, y menciona que Hugo Hiriart posee el “tono irónico-satírico” del escritor coahuilense.¹⁸

En cambio, Ramón Xirau, José Juan Barrientos y Francisco Pérez Arce están de acuerdo en que Torri antecede a Jorge Luis Borges en su uso de la fantasía y cuidado del lenguaje.

Zaïtzeff propone que también hay similitudes entre el autor mexicano y Julio Cortázar “en cuanto a su visión del mundo, a cierta manera de ver las cosas y en particular a su atracción por el mundo de la imaginación y fantasía”.¹⁹ Además, relaciona la actitud de los dos escritores, que combina el humor con la ironía y su rechazo ante la lógica, las normas y los excesos lingüísticos.

Ya que se ha dado una idea de los autores que pudieron tener alguna influencia en la escritura de Torri, y viceversa, ahora veremos puntualmente cuáles son los aspectos que los críticos resaltan de su literatura.

PARQUEDAD Y BREVEDAD

Es un consenso de la crítica que la obra de Julio Torri destaca por su poca extensión, tanto de sus textos como

17. Russell M. Cluff, “Panorama crítico-histórico del nuevo cuento mexicano”, en *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, ed. Alfredo Pavón, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2013, t. 2, p. 550.

18. *Ibid.*, p. 563.

19. S. I. Zaïtzeff, “Julio Torri, precursor de Julio Cortázar”, en *Julio Torri y la crítica de los años ochenta*, p. 80.

de sus publicaciones. Con su obra, se puede comprobar que la cantidad no significa calidad, pues salta a la vista el cuidado en su escritura y sus altos estándares cualitativos. Sus gustos refinados y exigentes hicieron que el escritor se convirtiera en su peor crítico, pero para Zaïtzeff, esto rindió frutos ya que, al final, logró su aspiración: “Torri es un escritor exigente y selecto que sólo aspira a crear obras originales y perfectas”.²⁰ Al parecer, la afición de Torri por la literatura iba más allá de una simple apreciación; no quería mancillarla con escritos indignos, como nota Ramón Xirau: “Escribir poco es un acto de atención, un acto de respeto, un rechazo del pecado capital que consiste en querer sistematizar el universo y encasillar o encastillar la existencia”.²¹ Fue este perfeccionismo el que haría de sus textos representantes de una sintaxis cuidada y un excelente manejo del lenguaje. El autor trató de escribir siguiendo los parámetros que le parecían correctos, así como también manifestaba sus gustos personales en sus obras: “en cada prosa breve existe el reflejo de la imagen de sí mismo que el conjunto total ofrece de lo que fue realmente Julio Torri”.²²

Armando Pereira opina que la brevedad de Torri se debió a que su propósito era crear una imagen del objeto y examinarlo desde todos sus ángulos, los explícitos y los ocultos mediante el humor y la ironía; convierte la brevedad e ironía en “dos maneras de acercarse al

20. S. I. Zaïtzeff, “El arte de Julio Torri”, en *Obra completa*, p. 15.

21. Ramón Xirau, “Julio Torri y el significado de la brevedad”, en *Julio Torri y la crítica*, p. 22.

22. María del Carmen Millán, “La paradoja del solitario”, en *Julio Torri y la crítica*, p. 59.

mundo y tratar de comprenderlo, dos maneras de intentar explicarse el papel que uno juega en medio de esa realidad muchas veces hostil y adversa”.²³

Otra razón que encuentran los críticos para justificar lo magro de su producción literaria es que Torri escribió pensando en una minoría culta y abierta a nuevas formas de literatura. No pensó en escribir una novela que fuera distribuida en masa; para él, alcanzar la fama no significaba ser buen escritor. José Emilio Pacheco considera ese “desdén, o temor por la gloria que pasa”²⁴ como la causa principal de sus pocas publicaciones.

Sin embargo, Esperanza López opina que, más que una característica de la obra torriana, la brevedad es su hilo conductor, “es su sustancia, su asunto, aquello de lo que se compone y por lo que se escribe. La brevedad es aquí el corazón, el centro más íntimo de la obra breve”.²⁵ La concisión de sus textos y sus pocas publicaciones representan para López otra forma de escribir.

A pesar de su poca producción, actualmente Julio Torri es considerado por muchos críticos un escritor esencial en la historia de nuestra literatura, como lo menciona José Luis Martínez

tan breve obra de creación, que no llega a dos centenares de páginas, tiene un lugar de excepción en la literatura mexicana. La rara calidad de los tex-

23. A. Pereira, *op.cit.*, p. 121.

24. José Emilio Pacheco, “Julio Torri: *Tres libros*”, en *Julio Torri y la crítica*, p. 25.

25. Esperanza López, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 56.

tos de Torri se encuentra no sólo en la tersura de su lengua y en el espíritu alado que los ilumina, sino también en el hecho de que entregan despojos preciosos de auténtica y fresca vida, rescatados, tras lentos y pacientes buceos, de una existencia que ha sido toda ella ejercicio libresco.²⁶

Además de los factores internos que afectaron la productividad del autor, también conflictos familiares impidieron que pudiera vivir dedicado a su arte. Necesitaba del dinero burocrático, pues era el único sostén de su familia; o simplemente prefería la docencia a la publicación de libros. En conclusión, el mismo Torri comenta, en su ya citada entrevista con Carmen Galindo, acerca de su vocación de escritor: “No la reconocí nunca, sino que escribía cosas pequeñas que me parecía pudieran interesar periodísticamente a la gente. Pero sin otro propósito. Escribo sin pensar que alguien las tome muy en serio”.²⁷

SUS MOTIVACIONES

A lo largo de su obra, Julio Torri reflexionó acerca de varios aspectos de su vida, como lo explica Carlos Monsiváis, cuando escribe acerca de *Tres libros*:

en su intensa brevedad constituye una de las más exactas autobiografías espirituales de que la

26. José Luis Martínez, “Maestro, bibliófilo y escritor excepcional”, en *Julio Torri y la crítica*, p. 29.

27. J. Torri *apud* C. Galindo, *op. cit.*, p. 43.

literatura mexicana dispone. [...] Autobiografía indirecta, recatada, lúcida, humilde, la de Julio Torri parte del menosprecio de la exhibición para desembocar en la alabanza de la exactitud. La autobiografía de un hombre de ideas puede ser también poesía.²⁸

Carmen Galindo explica la estrecha relación entre los textos y la vida de Torri, al resaltar su gusto por el romanticismo alemán “Su vida y su obra, como la de todo romántico que se respete, se identifican. La literatura, como la fantasía, sirve para embellecer la vida”.²⁹ No sólo es la crítica la que alberga esta idea de unión entre literatura y vida, ya lo confirma el autor mexicano en su entrevista, cuando habla de la porción autobiográfica que hay en sus textos: “A veces creo que es muy grande, que me pongo íntegro en lo que escribo”.³⁰

Zaïtzeff considera *Anywhere in the South* el texto que contiene más elementos autobiográficos, ya que el narrador, un poeta sin muchas habilidades, describe a una joven estadounidense y comienza a divagar acerca de cómo sería el futuro junto a ella, pero termina por desechar la idea, pues él simplemente es un “profesor adjunto” dando un curso de verano. El crítico ve a este narrador como el mismo Torri, pues cabe recordar que, por petición de Pedro Henríquez Ureña, en 1921, el coahuilense dio un curso de Teatro Español Moderno en la Universidad de Texas. Ahí conoció a Esther

28. Carlos Monsiváis, “La brevedad como don de lucidez”, en *Julio Torri y la crítica*, p. 31.

29. C. Galindo, *op. cit.*, p. 35.

30. J. Torri *apud* C. Galindo, *op. cit.*, p. 38.

Brown, alumna suya con la que entabló una amistad. Sin embargo, este texto autobiográfico no deja de ser literario, pues contiene elementos imaginativos, como dice Zaïtzeff: “Su propia vida se transformó en un texto de creación literaria en el cual la imaginación y la realidad se funden perfectamente”.³¹

Otra preocupación de Torri fue el escritor, desde las características ideales con las que debe contar hasta su papel en la sociedad. El estudioso francés hace un completo análisis alrededor de este punto en “El arte de Julio Torri”,³² donde expone que el autor plasmó en papel lo que consideraba un buen escritor, un ejemplo a seguir no únicamente para aspirantes, también para él mismo.

Para Torri, el escritor debe estar alejado del vulgo, tener una actitud aristocrática frente al arte y no dejarse llevar por sentimientos opacos que nublen su visión, como dice Zaïtzeff: “la labor literaria requiere la más alta dedicación y la mayor pureza [...] el propósito de la literatura debe ser el de explorar con profundidad lo desconocido del alma para captar lo inefable”.³³ El escritor se convierte en un personaje muy particular de la sociedad, uno que se hunde en la condición humana para examinarla, al mismo tiempo que se mira a sí mismo y se aleja del todo; como explica María Elena Madri-

31. S. I. Zaïtzeff, *Anywhere in the south. Cartas de una joven texana a Julio Torri*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-DGE, 2006, p. 19.

32. Cf. S. I. Zaïtzeff, *El oficio del escritor*, en “El arte de Julio Torri”, en *Obra completa*, pp. 18-21.

33. *Ibid.*, p. 20.

gal.³⁴ Carlos Monsiváis considera que esta actitud aristocrática de Torri se debe más bien a su gran amor por la literatura, además de “la certidumbre de que en la lealtad a una forma de vida se halla no una recompensa moral sino, únicamente, esa forma de vida”.³⁵

Las cavilaciones en torno a la literatura también tienen su puesto importante en la obra de Torri. María Elena Madrigal analiza este aspecto con más detalle, al proponer en *Del licántropo que aúlla con gran perfección*, que en los textos del autor se encuentra una reflexión estética acerca de la literatura. Se examina su utilidad y del arte mismo para la sociedad, a través del análisis de “Era un país pobre”, “El héroe”, “De una benéfica institución” y “La conquista de la luna”. La conclusión a la que llega la autora es que la perfecta literatura para Torri es “el locus de la evasión de la fealdad y de una visión humorística que tiene por blanco la ideología del utilitarismo”.³⁶ Un mundo ideal para escapar del mundo real.

Margarita Peña, en “La realidad con cuentagotas”,³⁷ menciona que Torri también reflexiona acerca de otros aspectos de su vida cotidiana, por ejemplo, las mujeres, la luna y la soledad. Emmanuel Carballo opina que el autor escribió como un ejercicio de aprendizaje, tanto de

34. Cf. María Elena Madrigal, *Del licántropo que aúlla con gran perfección: la poética de Julio Torri desde el Ateneo y el Esteticismo*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, 2009, p. 196.

35. C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 34.

36. M. E. Madrigal, *op. cit.*, p. 204.

37. Cf. Margarita Peña, “La realidad con cuentagotas”, en *Julio Torri y la crítica*, pp. 62-67.

sí mismo como del exterior que lo rodeaba.³⁸ Armando Pereira explica que, en temas de índole cotidiano como las mujeres y el fracaso, se explota su humor, además de agregarle cotidianidad a héroes, mitos y leyendas, y recurrir a ellos constantemente a lo largo de su obra.³⁹

Para Alí Chumacero, la literatura de Torri trata de descifrar el mundo y sus relaciones por medio de la malicia y la inteligencia, “dejó unas cuantas obras que procuran poner de manifiesto ‘la verdad infinita’ que nos rodea y, a la vez, el amor por las formas estrictamente confidenciales”.⁴⁰ Antonio Castro Leal menciona que la afición del autor hacia una literatura “despojada de sus crinolinias de ceremonia y libre de su peluca empolvada”, le permitió dar un giro a la tradición.⁴¹ Torri siempre buscó la innovación, pero, al mismo tiempo, le preocupaba que el lector no se quedara vacío después de su lectura, que reflexionara acerca de sus preocupaciones, que pudiera sentir una afinidad con su obra y con él.

AMBIGÜEDAD DE GÉNEROS

Otro rasgo particular de la obra torriana son los géneros que eligió para escribir, pues son poco comunes, pero todos derivados de la prosa. Un ejemplo es el poema en prosa, el cual Torri escribía “sin la intención

38. Cf. E. Carballo, *op. cit.*, p. 70.

39. Cf. A. Pereira, *op. cit.*, p. 124-126.

40. Alí Chumacero, “Collage acerca de Julio Torri”, en “Torri de la A a la Z”, *Universidad de México*, 1989, núm. 461, p. 14.

41. Antonio Castro Leal, “Julio Torri, escritor esencial”, en *Julio Torri y la crítica*, p. 44.

de escribir poesía y prosa, logrando de esta manera dar nacimiento a un género literario incatalogable”,⁴² en palabras de Roberto Vallarino. En cambio, José Luis Martínez explica que su prosa poética no altera ni la prosa ni la poesía, “sino que una y otra mantienen sus condiciones esenciales, [...] Por una necesidad profunda, su temperamento lírico prefiere la comunicación llana y el ritmo secreto de una prosa no exenta de los prestigios de la poesía”.⁴³ Una prosa unida a la poesía en armonía.

Ahora bien, Zaitzeff menciona que el poema en prosa le era natural a Torri porque su “espíritu rebelde y libre [...] siempre lo incitó a rechazar las formas rígidas y cerradas”.⁴⁴ Esta rebeldía, su búsqueda por la libertad artística y sus amplias lecturas francesas contribuyeron al gusto que sentía por los géneros ambiguos.

Esperanza López piensa que el escritor tenía un miedo a la sistematización, por eso sus prosas eran tan cortas y singulares, “fragmentaria por temor al sistema, insinuada para renunciar a un final, sin elaboración y sin estructura, Julio Torri elige formas de prosa que llamaríamos anteriores a las otras formas extensas, a la prosa pródiga y de largo aliento”.⁴⁵

No obstante, en su estudio preliminar a la *Antología del poema en prosa en México* (México, Fondo de Cultura Económica, 1993), Luis Ignacio Helguera explica que la dedicación de Torri por el poema en prosa se debió

42. Roberto Vallarino “Julio Torri y el origen del poema en prosa en México”, en *Julio Torri y la crítica*, p. 74.

43. J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 30.

44. S. I. Zaitzeff, “El arte de Julio Torri”, en *Obra completa*, p. 78.

45. E. López, *op. cit.*, p. 59.

a su generación, su lectura de otros escritores mexicanos precedentes a él y su gusto por Aloysius Bertrand, Baudelaire y Charles Lamb, autores representativos de este género.

Antes que Torri, ya muchos autores de habla hispana habían escrito poemas en prosa, como Gustavo Adolfo Bécquer y José Martí. Posteriormente, gracias a las traducciones de Baudelaire que hicieron los modernistas sudamericanos, los mexicanos vieron al poema en prosa como otra forma de renovar el lenguaje y la literatura, como Amado Nervo, lector de Rubén Darío. Manuel Gutiérrez Nájera, Carlos Díaz Dufoo padre, Luis G. Urbina, Manuel José Othón, Efrén Rebolledo y José Juan Tablada contribuyeron a la formación del poema en prosa propiamente mexicano.

El apogeo del poema en prosa mexicano sucedió entre 1914 y 1924, porque los miembros del Ateneo de la Juventud ya escribían poemas en prosa “con perfecta deliberación formal y profusión notable”.⁴⁶ José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Mariano Silva y Aceves, Ramón López Velarde, Genaro Estrada, Gabriela Mistral y Josefina Zendejas fueron ateneístas que dedicaron tiempo al poema en prosa, además del coahuilense. Helguera considera que el interés de varios autores surgió por las afinidades estéticas y culturales que compartían como grupo; pero con Julio Torri “en definitiva alcanza el poema en prosa mexicano carta de naturalización, realización cabal y un mode-

46. Luis Helguera (ed.), *Antología del poema en prosa en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 23.

lo en punto a perfección formal, variedad de recursos expresivos, perturbación semántica”.⁴⁷

Torri también difundió, a través de Editorial Cultura, a varios autores de poesía en prosa, como Alfonso Reyes, y las traducciones de Marcel Schwob, Jules Renard, Heinrich Heine, Maurice Maeterlinck, Bernard Shaw y Robert Louis Stevenson. Para Helguera, “De fusilamientos” y “Mujeres” son poemas en prosa peculiares, por tener una estructura de ensayo (planteamiento, desarrollo, conclusión), a lo que llama “poema en prosa temático o motivista”,⁴⁸ además de ser lúdicos. Posteriormente, varios escritores continuaron, a su manera, con este modelo torriano de hacer poesía en prosa, por ejemplo, Juan José Arreola, Eduardo Lizalde, Hugo Hiriart y Salvador Elizondo.

El ensayo corto también fascinaba al autor, tanto que se convirtió en un tema de reflexión constante en su obra. Son varios los ejemplos que tratan esta cuestión, pero los que más ahondan en el tema son “El ensayo corto” y “De una benéfica institución”.⁴⁹ Torri eligió este género por la gran libertad que brinda, ya que su ensayo corto se acerca más a un poema, como lo define Zaïtzeff: “El ensayo en manos de Torri, pues, se vuelve personal, íntimo, lírico, hondamente estético”.⁵⁰ Continúa resaltando que su amistad con Alfonso

47. *Ibid.*, pp. 27-28.

48. *Ibid.*, p. 30.

49. Zaïtzeff hace una lista completa de todos los textos que reflexionan acerca del ensayo con un pequeño análisis de cada uno en *Ensayo, epigrama, aforismo*, “El arte de Julio Torri”, en *Obra completa*, pp. 66-78.

50. S. I. Zaïtzeff, “El arte de Julio Torri”, en *Obra completa*, p. 66.

Reyes y Pedro Henríquez Ureña le abrió las puertas a los grandes ensayistas.

Ramón Xirau describe al escritor mexicano como el maestro del ensayo corto, y piensa que le agradaba el género “porque lo considera como la más auténtica expresión de quien vive al hilo de la vida [...] el mundo solamente adquiere sentido para quien sabe verlo incompleto, rico de posibilidades”.⁵¹ Marco Antonio Campos concuerda que los ensayos del autor abren un mundo de posibilidades gracias a su carácter fragmentario pues: “permite al lector —y esto lo dice Torri— mayor capacidad para imaginar, y añadiríamos, *construir*: con esquirlas y astillas se modelan el cristal y la madera”.⁵²

Elizabeth Hochberg enfatiza más en el lector y para ella, el ensayo corto de Torri no es estructuralmente académico, ya que es irónico, gracioso y contiene tanto partes narrativas con diálogos, como líricas. En sus ensayos, se mezclan el placer con el conocimiento y así, deleitan y educan al lector. El ensayista encuentra goce literario en la libertad interpretativa que le da al lector la forma de epígrafe, en la cual están escritos algunos de sus ensayos; cada vez que se lee, cambia de sentido el texto, gracias a la naturaleza despreocupada del epígrafe. Para Hochberg, Torri deliberadamente añadió diversión, emoción y sensualidad a su escritura con contradicciones, el cambio súbito de temas, tiempos y espacios, desafíos y silencios; para llamar la atención

51. R. Xirau “Julio Torri y el significado de la brevedad”, en *Julio Torri y la crítica*, p. 22.

52. Marco Antonio Campos “Torri y *Tres libros*”, en *Julio Torri y la crítica de los años ochenta*, p. 19.

del lector y hacerlo crítico. La autora ve esta forma de escribir como una protesta al positivismo de la época, para reivindicar en sus ensayos el goce que hay en la experiencia literaria.⁵³

Todavía más cortos y fragmentarios son los aforismos de Torri, pero no por eso dejan de cargar un mensaje didáctico, claro y conciso, como afirma Campos, porque el autor: “hallaba en el aforismo la más apretada síntesis, la aguda sentencia moralizante. Es, si no la mejor, sí una de sus mejores aptitudes”.⁵⁴ Zaitzeff piensa que estos pequeños textos tienen diferentes temas, como el amor, la vida y su propia experiencia con la literatura, que transmite a través de imágenes y metáforas.⁵⁵ Para los críticos, Julio Torri logró condensar exitosamente en el aforismo sus reflexiones y experiencias, para transmitir al lector sentencias moralistas o irónicos giros a la realidad.

La obra de Torri también incluye cuentos, por ejemplo, “Werther”, “La desventura de Lucio el perro”, “El fin de México” y “Gloria Mundi”, por mencionar algunos. Para Zaitzeff, los cuentos del escritor no son tan logrados como sus ensayos, pero son textos narrativos que se salen de la norma: “No sólo se cultivan asuntos y tonos muy variados, sino que también se percibe en

53. Cf. Elizabeth Hochberg, “Aproximaciones a la función del placer en el ensayo corto de Julio Torri”, en *Signos literarios*, núm. 17, 2013, pp. 175-195. <http://148.206.53.234/revistasuam/signosliterarios/index.php>.

54. Marco Antonio Campos, “Torri y *Tres libros*”, en *Julio Torri y la crítica de los años ochenta*, p. 21.

55. Cf. S. I. Zaitzeff, *Ensayo, epigrama, aforismo*, en “El arte de Julio Torri”, *Obra completa*, pp. 91-92.

ellos una evolución hacia una forma mucho más libre e híbrida. [...] en los textos de Torri ya se asoman algunas de las direcciones del cuento mexicano actual”.⁵⁶ En cambio, Raúl Renán menciona que el cuento breve de Torri es el medio por el cual se puede “alcanzar la belleza narrativa. Es una historia completa encerrada en una nuez”.⁵⁷

Aunque el realismo ha sido la corriente predominante en la literatura mexicana, como dice Ana María Morales, muchos escritores han preferido la fantasía desde el siglo XIX, como José María Roa Bárcena con “Lanchitas”, hasta llegar a su primer esplendor con escritores modernistas como Manuel Gutiérrez Nájera y Bernardo Couto Castillo, al tratar temas como los espíritus, la locura y la imaginación.

Morales explica que un segundo esplendor del cuento fantástico vino precisamente con la generación ateneísta y considera a “La cena” de Alfonso Reyes, así como a “Werther” y “Diálogo de los libros” de Julio Torri, textos representativos, en los cuales se tratan los límites entre el mundo real e imaginario.⁵⁸ Alfredo Pavón separa al grupo del Ateneo de la Juventud en dos corrientes, la realista con Martín Luis Guzmán y la fantástica o imaginativa, que incluye a Julio Torri con “Siglo XIX”, “Mi único viaje” y “Fantasías”. No sin antes recordar la fantasía heredada de escritores anteriores,

56. *Idem*.

57. Raúl Renán, “Belleza miniada”, en “Torri de la A a la Z”, *Universidad de México*, p. 23.

58. Cf. Ana María Morales, “El cuento fantástico en México”, en *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, pp. 375-407.

por ejemplo, Guillermo Prieto y Vicente Riva Palacio.⁵⁹ En “El arte de Julio Torri”, se dedica un apartado a la fantasía de su obra,⁶⁰ en el cual se resalta que esta imaginación representa para el autor un escape. Desde la construcción de utopías, hasta un apocalipsis, unicornios, sirenas, mujeres-animales, dragones inocentes, están presentes en la obra de Torri.

Carmen Galindo destaca los elementos del imaginario mexicano que se encuentran en textos como “Fantasías mexicanas” o “La Gloriosa”, en los que “el peso de la imaginación popular, sacralizada o no por la literatura, se deja sentir es su obra, donde desfilan [...] las ferias de los pueblos y más de una leyenda del México colonial”.⁶¹ Zaitzeff menciona que, cuando Torri trata motivos mexicanos, se centra en la vida cotidiana tanto de colonias como de provincia, sus problemas y fiestas; así como también gusta de regresar al México virreinal⁶² al igual que otros de sus compañeros ateneístas. Sin embargo, para Pereira el tema de lo mexicano no aparece en la obra del escritor, pues los barrios que describe no tienen nada particularmente mexicano, más bien le interesaba “lo que todo barrio contiene y comparte con los barrios de otras latitudes”.⁶³

59. Cf. Alfredo Pavón, “Itinerario inicial”, en *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, pp. 38-41.

60. *Imaginación y fantasía*, “El arte de Julio Torri”, en *Obra completa*, pp. 45-53.

61. C. Galindo, *op. cit.*, p. 36.

62. Cf. S. I. Zaitzeff, *Tema de lo mexicano*, “El arte de Julio Torri”, en *Obra completa*, pp. 43-45.

63. A. Pereira, *op. cit.* p. 118.

ESTILO

Julio Torri tuvo un estilo definido que no cambió a lo largo de sus publicaciones, siempre se mantuvo fiel a sus ideales estéticos y mostró su preferencia por la ironía y el humor en su obra. Zaitzeff explica que el autor usa la ironía para poder comunicar “el carácter inestable e ilógico de la vida humana”.⁶⁴ El mundo le provoca una gran desilusión y la ironía resulta el mejor medio para expresarla. Para el crítico, algunos textos representativos de esta figura retórica son “De una benéfica institución”, “De funerales”, “La conquista de la luna”, “La vida del campo”, cada texto único por su mezcla de ironía con humor o crítica.

Margo Glantz concuerda en que la ironía torriana es limítrofe, pues “es un recurso filosófico, más precisamente, un recurso socrático, recurso que para Torri [...] es un medio muy eficaz para desarrollarlo en aforismos, los cuales, [...] están a caballo entre la filosofía y la literatura”.⁶⁵ Roberto Vallarino la relaciona con la crítica, ya que en “Fantasías”, de *Tres libros*, “ha quedado una reminiscencia del humor y la ironía y el hombre maduro juega con el lenguaje con un amplio sentido del humor y una capacidad crítica bastante lúcida”.⁶⁶ En cambio, Beatriz Espejo considera la ironía de Torri explicativa de su obra misma porque

64. S. I. Zaitzeff, “El arte de Julio Torri”, en *Obra completa*, p. 53.

65. Margo Glantz, “Un buen equilibrista: Julio Torri”, en *Julio Torri y la crítica de los años ochenta*, p. 36.

66. R. Vallarino, *op. cit.*, p. 79.

constituye un recurso para el análisis de la obra, ya sea considerando alguno de sus textos en relación con otras obras o bien a partir de un tema central [...] la ironía hace las creces 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.⁶⁷

El humor era una parte esencial de escritura de Torri, como lo confirma en su entrevista con Carmen Galindo: “El humor en mi obra es una necesidad del momento, de fijar alguna cosa que me parece que de algún modo no sea tan banal o tan trivial que valga la pena de comunicarse”.⁶⁸

Zaïtzeff ve el humor como consecuencia directa de su desconfianza hacia el mundo real, y explica cómo la relación entre ironía y humor se muestra más específicamente en “De fusilamientos”, “El héroe”, “La amada desconocida”, “La cocinera”; textos en los cuales ambos desembocan en lo “grotesco”.⁶⁹ Carlos Monsiváis también rescata esta unión al escribir que en los textos de Torri “La ironía es también *humor* y el humor es precisión”.⁷⁰

Con respecto al origen del humor torriano, Enrique Krauze explica que: “Enraizado en su violenta circunstancia, esta encarnación literaria inglesa sólo pudo trasmutar el humor en patetismo: [...] El humor de Torri trae ecos del *Cándido* de Voltaire: epicúreo que

67. M. E. Madrigal, *op.cit.*, pp. 27-28.

68. J. Torri *apud* C. Galindo, *op. cit.*, p. 39.

69. Cf. S. I. Zaïtzeff, “El arte de Julio Torri”, en *Obra completa*, p. 53.

70. C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 32.

la calamidad vuelve estoico”.⁷¹ En cambio, Fernando Martínez piensa que su humor es una señal de su origen coahuilense, humor que comparte con Manuel Acuña y Artemio de Valle Arizpe.⁷²

Tanto ironía como humor, paradoja y metáfora, son parte del estilo de Torri. Ya hemos mencionado que en su obra se encuentran muchos elementos poéticos mezclados con prosa, pero algunos textos se inclinan más hacia la descripción, como lo dice Zaïtzeff; por ejemplo, en “Noche mexicana” y “El celoso”.⁷³ El crítico francés termina por definir el estilo característico de Torri como “preciso y mesurado”.⁷⁴

Para Carballo, su manera de escribir es “peculiar [...] seco, impersonal, consciente frenado”,⁷⁵ así como también resalta la gran habilidad de Torri para elegir los adjetivos correctos de cada sustantivo y su juego con el lector, con “la malicia diabólica que se complace en aproximar los extremos, en identificarlos [lo cual] produce en el lector el desconcierto de la revelación”.⁷⁶ Es interesante la analogía que Margo Glantz hace entre el mismo cuerpo del autor y su estilo: “cuerpo an-

71. Enrique Krauze, “Diálogo de los libros de Julio Torri”, en *Julio Torri y la crítica*, p. 53.

72. Cf. Fernando Martínez, *Innovación y permanencia en la literatura coahuilense. Narrativa, poesía y ensayo (1847-1991)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 22.

73. Cf. S. I. Zaïtzeff, *Formas y estilo*, en “El arte de Julio Torri”, *Obra completa*, pp. 66-92.

74. S. I. Zaïtzeff, “El arte de Julio Torri”, en *Obra completa*, p. 85.

75. E. Carballo, *op. cit.*, p. 71.

76. E. Carballo, “El cuento mexicano del siglo XX”, en *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, p. 207.

gulosos, delgados, rígidamente detenidos en los huesos, [...] sin nada que sobre y quizá, eso sí, con ciertas carencias. Su estilo y su cuerpo son enjutos, flagelados”.⁷⁷ Posteriormente, Beatriz Espejo especificará que Torri “Recurrió al ritmo interior de las oraciones, mejor a las alegorías que a las metáforas. [...] le sacó chispas a la sonrisa, filo a la síntesis, a la paradoja ideal para la sugerencia que desemboca en el silencio”,⁷⁸ además de expresar sus pensamientos más profundos, como su propia mortalidad, con estas características. Mientras que, para Dolores M. Koch, el estilo torriano “se distingue por la lucidez de la frase, la parquedad y la ironía”.⁷⁹

María Elena Madrigal elabora un análisis más profundo de las particularidades del estilo de Torri. Explica que la fragmentación, la individualidad y sus análisis sobre literatura y arte son los regentes de la poética del autor. Algunos de sus principios son la independencia de la literatura, la dedicación del artista a su arte, el alejamiento del arte del materialismo, la trascendencia estética, y la relación entre su obra y la de otros autores, principalmente los clásicos, en el contexto posmoderno.⁸⁰ Asimismo, se menciona que en su estilo se unen varias bellas artes como la música o la

77. M. Glantz, *op. cit.*, p. 33

78. Beatriz Espejo, *Julio Torri*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 4.

79. D. M. Koch, “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso”, en *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*, p. 167.

80. Cf. M. E. Madrigal, *op. cit.*, pp. 41-42.

pintura, lo que les añade plasticidad a los textos.⁸¹ Para la investigadora mexicana, el autor basó su estilo en el esteticismo europeo del siglo XIX, derivado de las ideas de filósofos alemanes como Kant, Schopenhauer, Hegel y Nietzsche.⁸² Los principios de este movimiento incluyen la motivación del arte en sí mismo, la relación entre todas las artes y el alejamiento del arte de cualquier norma social, por esta razón no debe ser ni didáctico ni moral. Sin embargo, Madrigal no deja de lado los intentos de Torri por moralizar al lector a través de la paradoja, y toma como ejemplo “El mal actor de sus emociones”.⁸³

Alfredo Pavón menciona que la moral de Torri viene desde sus años en el Ateneo de la Juventud, ya que la unión entre la cultura y la moral era uno de los mecanismos de los ateneístas para generar un cambio en la sociedad mexicana; por ello, comenzaron a explorar el ensayo.⁸⁴ Respecto a la moral, Zaitzeff comenta que “Torri cree firmemente en el poder moral del arte sobre el hombre e insiste por eso en que la novela debe influir positivamente en la vida humana”.⁸⁵ Ramón Xirau es el crítico que más explora este aspecto, y considera que la moral y la literatura del autor constituyen una misma unidad, que describe como “una forma de vida que, por humana, por verdaderamente humana,

81. *Ibid.*, p. 177.

82. *Ibid.*, p. 53.

83. Cf. *ibid.*, p. 221.

84. Cf. A. Pavón, *op. cit.*, pp. 34-35.

85. S. I. Zaitzeff, “El arte de Julio Torri”, en *Obra completa*, p. 21.

se sabe y se quiere incompleta”.⁸⁶ Carlos Monsiváis sigue esta línea y agrega que la moral de Torri se identifica con el humanista y el humorista. El moralista es “quien señala una determinada conducta ideal como conclusión. [...] Torri, el moralista, es necesariamente un adversario del aplastamiento filisteo, del ánimo burgués”.⁸⁷ Por último, Carmen Galindo también relaciona la moral con la ridiculización del hombre y sus sentimientos, pero al mismo tiempo, se le añade utilidad práctica a la literatura, al convertirla en un medio para la educación de la moral.⁸⁸ Julio Torri ve necesaria la moral no sólo para aleccionar al lector, también es un determinante para los gustos literarios, para mantener a los lectores interesados, como lo dice en sus “Meditaciones críticas” y “Beati qui perdunt...!”; a pesar de que después, en “Lubricaciones de media noche”, consideró a la moral ya como un “problema estético”.

Para los críticos, la importancia de la obra de Torri radica en que contribuyó a la formación de la literatura mexicana actual, como Luis Leal dice, con la brevedad en cuanto a estructura, la ironía como “doble código” y la fantasía de sus cuentos.⁸⁹ Dolores M. Koch, en cambio, resalta de su brevedad los tintes nacionales que le imprime y la ubica “más cerca quizás del circo de pulgas vestidas, de las filigranas de plata mexicana, y

86. R. Xirau, *op. cit.*, p. 23.

87. C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 34.

88. Cf. C. Galindo, *op. cit.*, p. 36.

89. Cf. Luis Leal, “El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad”, en *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, pp. 453-473.

de la proverbial medida y recato de los habitantes de la región”.⁹⁰

En conclusión, Julio Torri logró atraer la atención de los críticos, incluso en la actualidad, al salirse del paradigma, al elegir escribir poco, a pesar de ser evidente su talento y oficio, y al no seguir modas literarias ni soñar con la fama internacional. El autor se conformó con interesar a los estudiosos de las letras y los curiosos; sin embargo, hay textos que van más allá de este pequeño grupo de personas, como lo son sus prólogos, ya que fueron redactados pensando en el público general, sin importar su nivel académico.

90. D. M. Koch, “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso”, en *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*, p. 167.

III EL PRÓLOGO COMO GÉNERO LITERARIO

UNA ACLARACIÓN TERMINOLÓGICA SOBRE PRÓLOGO, PREFACIO Y PARATEXTO

Antes de analizar los prólogos de Torri, es importante establecer las diferencias y similitudes entre los conceptos *prólogo*, *prefacio* y *paratexto*, porque serán usados frecuentemente a lo largo del análisis. Para cumplir este propósito, se dará una breve explicación de sus definiciones e historia a continuación. Cabe mencionar que, tanto Gérard Genette como Alberto Porqueras y otros investigadores establecen que *prólogo* y *prefacio* son sinónimos que se refieren a un mismo tipo de texto.

El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española establece que la palabra *prólogo* proviene del griego πρόλογος (πρό: antes, λογος: palabra o discurso) y la define como

1. m. Texto preliminar de un libro, escrito por el autor o por otra persona, que sirve de introducción a su lectura.

2. m. Aquello que sirve como de exordio o principio para ejecutar una cosa.
3. m. Primera parte de una obra, en la que se refieren hechos anteriores a los recogidos en ella o reflexiones relacionadas con su tema central.
4. m. Discurso que en el teatro griego y latino, y también en el moderno, precede al poema dramático.¹

La primera y tercera definición se refieren al prólogo como el texto inicial de un libro, que está antes del texto central; además de exponer tres características fundamentales del prólogo: el autor, su función introductoria y su contenido. Sin embargo, el *Nuevo diccionario histórico del español* muestra que estas dos definiciones fueron redactadas de tal manera hasta 2001.

En la primera edición del *Diccionario de la lengua castellana*, publicada en 1780, el prólogo ya tenía una entrada que decía lo siguiente: “El exordio o prefación, que se pone y coloca al principio de los libros ó tratados para dar noticia al lector del fin de la obra, ó para advertirle de alguna otra cosa”.² La definición que coloca al prólogo como “primera parte de una obra” fue añadida hasta 1884, en la duodécima edición del diccionario, pero establece un “desligamiento” del mismo con el libro que le

1. S. v., *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., 2014. A partir de este momento, me referiré a él como DLE.
2. *Nuevo diccionario histórico del español. Mapa de diccionarios*, Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española, 2013. <http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub> Revisado el 6 de diciembre del 2017.

sigue. El prólogo establecido como un texto de reflexión aparece hasta la última edición del DLE.

Alberto Porqueras examina detenidamente el origen y la historia del prólogo en su libro *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro Español* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957). El autor explica que Aristóteles usó por primera vez este término en su *Poética* para referirse a la primera parte de la tragedia. En esta etapa, “no era otra cosa que un preámbulo no dramático dirigido a los espectadores”.³ Otro concepto que tiene que ver con el prólogo es el *exordio* de la oratoria, el cual es la primera parte del discurso. Es importante su mención porque, en la práctica, se fusionó con el prólogo, como dice Porqueras. Los griegos usaron ambos como introducción de sus obras dramáticas o de sus discursos. De igual manera, Genette afirma que el exordio clásico tenía características que él considera “prefaciales”, como la exposición del tema principal, las intenciones del orador y el tratamiento que se le daría al discurso.⁴

La palabra prefacio proviene del latín *praefatio* (*pre*=antes, *factum*=hecho) y el DLE la define como

1. m. Prólogo o introducción de un libro.
2. m. *Rel.* Parte de la misa que precede inmediatamente al canon.⁵

3. Alberto Porqueras, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro Español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, p. 22.
4. Gérard Genette, *Umbrales*, tr. Susana Lage, México, Siglo Veintiuno, 2001, p. 140.
5. S. v., *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., 2014.

Al revisar el *Nuevo diccionario histórico del español*, se nota que la segunda entrada fue la principal en la edición del *Diccionario* de 1780, mientras que el primer término se relacionaba con *prefación*, cuya definición en esa misma edición fue: “El discurso, u oración que se pone al principio de algun libro, ó escrito para declaración de su argumento [sic]”.⁶ Esta definición arcaica se acerca más a la primera acepción antes citada de *prefacio*, añadida al DLE en 1992.

El prefacio es una parte importante de la misa en la Iglesia católica, ya que con él se establece una relación entre el sacerdote, que canta un versículo, y los asistentes, quienes le responden cantando. Su objetivo es dar gracias a Dios, lo que se relaciona con la última cena, en la cual Jesús y sus discípulos dieron gracias antes de comer el pan y el vino.⁷ Estos cantos han existido desde el inicio de la Iglesia católica apostólica romana; sin embargo, su número ha cambiado. Desde el siglo VI d. C. hasta el XI d. C., había más de mil prefacios, uno para casi todas las festividades litúrgicas. Actualmente, son 15, uno para cada fiesta importante, como la Navidad y la Pascua. Asimismo, hay prefacios para las ferias, las ordenaciones de diáconos y obispos, y las órdenes religiosas tienen sus prefacios especiales en honor a sus fundadores, por ejemplo, para Santa Teresa y

6. *Nuevo diccionario histórico del español. Mapa de diccionarios*, <http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub> Revisado el 6 de diciembre del 2017.

7. William E. Addis y Thomas Arnold, *A Catholic Dictionary*, Londres, Routledge & Kegan Paul Limited, 1951, p. 684.

San Francisco.⁸ No obstante, Genette ubica el origen de la palabra *prefacio* en los varios libros que conforman la *Historia romana* de Tito Livio, prefacios en los cuales el autor comenta cada uno de sus libros, en primera persona, y tradición que continúa hasta nuestros días.

Al comparar las definiciones de *prólogo* y *prefacio* es comprensible que estudiosos como Porqueras o Genette los consideren sinónimos. La diferencia entre ambos es su origen. Mientras que el prólogo se originó en el ámbito teatral griego, el prefacio viene del romano, histórico o religioso. El uso de un término por otro depende de cada persona; por ejemplo, Porqueras prefiere usar *prólogo* y Genette eligió denominar *prefacios* a estos textos introductorios. Pero ellos hacen una lista de todos los demás sinónimos usados para nombrar este tipo específico de escrito.⁹

Paratexto no se encuentra en el DLE porque es un neologismo creado por Gérard Genette, importante estudioso y teórico francés de la literatura. No obstante, sí aparece en un diccionario español, el *Diccionario de términos literarios* de Ana María Platas (Madrid, Espasa, 2000). El concepto de *paratexto* aparece por primera vez en el libro *Palimpsestes* de Genette (París, Editions du Seuil, 1981), que trata más de los cinco tipos de transtextualidad (“trascendencia textual del texto”), especialmente de la hipertextualidad (“toda relación que une un texto B [que llamaré hipertexto] a un texto anterior A [al que llamaré hipotexto] en el que se

8. *Diccionario enciclopédico de la fe católica*, tr. Pedro Zuloaga y Carlos Palomar, México, Jus, 1953, p. 468.

9. Cf. A. Porqueras, *Prólogo*, pp. 47-74 y G. Genette, *Umbral*, p. 137.

injerta de una manera que no es la del comentario”).¹⁰ Genette explora con detenimiento al paratexto en *Umbrales* (*Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987) y lo define como un

acompañamiento, de amplitud y de conductas variables, [...] aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores [...] Más que un límite o una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* [...] que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder.¹¹

El teórico enfatiza la ambigüedad del prefijo *para-* en francés, que puede tener usos antitéticos como distancia y proximidad, interior y exterior. El DLE nos presenta una ambigüedad similar, pero no tan marcada de este prefijo: “junto a, semejante a, al margen o en contra de”.¹² Entonces, la definición de *paratexto* en español, siguiendo en parte el sentido limítrofe de Genette sería: un texto que se encuentra junto a/al margen de un escrito central y es su auxiliar, su subordinado.

Si comparamos la definición del DLE para *prólogo* con la de *paratexto*, destaca una coincidencia en la primera acepción con la palabra *preliminar*, que a su vez significa etimológicamente “antes del umbral” (*pre*=antes, *liminaris*=del umbral, de la puerta). No obstante, la definición de *prefacio* no muestra ninguna similitud con la de *paratexto*. Asimismo, la diferencia

10. G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, tr. Celia Fernández, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-14.

11. G. Genette, *Umbrales*, p. 7.

12. S. v., *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., 2014.

entre estas definiciones es que Genette no menciona el lugar que un paratexto tiene —o debe tener— en el texto, mientras que el *prólogo* se ubica “al principio” o es la “primera parte” del libro, de acuerdo con la definición del DLE.

Para Genette, el paratexto lleva consigo una parte del pensamiento o aprobación del autor y, al mismo tiempo, sirve para que se conecte con su lector, para guiar a los que se sienten atraídos a comprar el libro y los que ya lo tienen en sus manos. Asimismo, afirma que un texto siempre está acompañado de un paratexto. Una vez definidos estos conceptos, se explicará brevemente la historia del uso del prólogo en la literatura hispánica, y después se revisará lo que Genette analiza de éste.

HISTORIA DEL USO DEL PRÓLOGO EN LA LITERATURA HISPÁNICA¹³

Antes del siglo XIX

Porqueras nombra a Aristóteles como el primero que menciona al prólogo en su *Poética*, lo cual significa que este texto introductorio se creó en la antigua Grecia. Sin embargo, seguramente textos más antiguos, por ejemplo, el *Rigveda* o la *Epopéya de Gilgamesh*, también tenían un preámbulo. Genette considera las primeras

13. A lo largo de este apartado, se usarán indistintamente varios sinónimos de prólogo: prefacio, introducción, advertencia, etc. Esto, por la confusión de términos que se dio durante esta historia y porque se respetó el nombre que los diferentes autores usaron para referirse a sus prólogos.

líneas de la *Ilíada* y la *Odisea* como “prefacios integrados”, en los cuales se invoca a la musa, se anuncia el asunto y es el punto de partida para la narración.¹⁴ Como primera parte de la tragedia griega, el prólogo servía para dar un breve resumen del mito que se representaba y el público entendiera de modo adecuado la obra, “su función, más que de presentación y aún menos de comentario, es de exposición, en el sentido dramático del término”.¹⁵

El uso del prólogo continuó después de la conquista de los romanos a los griegos. Autores como Plauto y Terencio incluían en sus comedias un *prologus*, el cual seguramente era recitado por algún personaje que vestía de forma especial. Tenía varias funciones: captar la atención del público por medio de la *captatio benevolentiae*, explicar la trama de la obra, pedir a los presentes que se comportaran de manera apropiada y, algunas veces, defender al autor o a su obra de la crítica. Como se puede apreciar, en la república romana, el escritor comenzó a mostrarse a sí mismo en el prólogo y expresar sus opiniones al público. Así, la relación entre autor y público se estrechó todavía más. Genette explica que los prólogos de las comedias latinas tenían “una función de advertencia al público, comentario eventualmente polémico o satírico con respecto a sus colegas, que debe considerarse como un verdadero paratexto escénico”.¹⁶

En la Edad Media, los prólogos continuaron en la tradición oral, pero después fueron copiados por los

14. Cf. G. Genette, *Umbrales*, p. 139.

15. *Ibid.*, p. 141.

16. *Idem.*

escribas en las versiones manuscritas de los cantares de gesta, porque eran parte del género. Los ejemplos que se tienen son de los juglares franceses del siglo XII, quienes pronunciaban exordios en que invitaban al público a escucharlos, pedían dinero, se promocionaban o hablaban del argumento de su cantar.¹⁷ Sin embargo, no se encuentran rastros de este tipo de introducciones en la épica medieval española del siglo XIII, aunque Alberto Porqueras menciona que es probable que los juglares españoles improvisaban un tipo de exordio, como los franceses.

Alfonso X y Gonzalo de Berceo fueron los percursores del prefacio en la literatura española. Porqueras afirma que el primer escritor castellano en prologar sus obras fue Alfonso X, el Sabio. La principal función de las introducciones del autor era resumir la obra y explicar los puntos principales que trataría; por ejemplo, la importancia de la historia o de las leyes. Otro prólogo relevante de la época es el de los *Milagros de nuestra señora*. En su introducción lírica, Gonzalo de Berceo primero invita a “amigos e vasallos de Dios” a que escuchen su historia verdadera y, al final, invoca a la Virgen para que guíe su pluma y pueda escribir adecuadamente sus milagros. Esta invocación era un recurso retórico muy popular en textos religiosos, así como lo fue en la época romana.

Durante el siglo XIV, don Juan Manuel —sobrino de Alfonso X— continuó con la tradición prefacial, con las mismas características que los prólogos de su tío. Por-

17. Cf. Jesús Montoya e Isabel de Riquer, *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998, pp. 68-69.

queras menciona que aún no estaban bien delimitados, por lo que los escritores usaban marcas en el discurso para que el lector supiera cuándo terminaba la introducción e iniciaba el texto central. En cuanto al estilo, los prólogos no están muy alejados del texto principal, ya que los que anteceden prosa, están escritos en prosa, y los que van antes de un poema generalmente son versos introductorios; pero se utilizan ciertos recursos retóricos para poder captar la atención del lector. No obstante, don Juan Manuel los dota de una función didáctica que sobresale de sus antecesores.

En el siglo xv, el prólogo adquirió varios sinónimos: proemio, prefacio, argumento, introducción, dedicatoria, epístola y carta; por ejemplo, la “Epístola prólogo” de la *Celestina* o el “Proemio e carta al condestable don Pedro de Portugal” del Marqués de Santillana. Un factor que contribuyó a la confusión entre prólogo y dedicatoria fue el mecenazgo. Por esto, las dedicatorias se convirtieron en una parte fundamental del libro. En éstas se le presentaba el libro al mecenas, se explicaba el propósito y las partes de la obra —característica también de los prólogos—, además de ser avalada por una autoridad. Un ejemplo de una dedicatoria-prólogo es la del *Cancionero de Baena*. En este siglo, comenzó la necesidad del prólogo en los libros y se estableció “como indiscutible y necesaria modalidad literaria”.¹⁸ Su importancia creció y el autor empezó a definir su estilo prologuístico. Además, Porqueras menciona que apareció el primer prólogo escrito por un autor ajeno al del texto principal: el “Proemio” de Juan de Mena para el

18. A. Porqueras, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro Español*, p. 87.

Libro de las virtuosas e claras mugeres, de Álvaro de Luna. No obstante, el receptor de estos textos aún es confuso, entre oyentes y lectores de diferentes clases sociales, pero que estaba presente en la mente del escritor.

Porqueras explica que los siglos xvi y xvii fueron el esplendor del prólogo, ya que se consolida, prolifera y se convierte en un texto original y estéticamente bello; a tal grado que el estudioso lo considera un género literario “en cuanto específicamente organiza y determina unas estructuras literarias”.¹⁹ En esta época, ya no había límites difusos entre los prólogos y el texto principal. De igual manera, los escritores comenzaron a tomar como modelo otros prefacios para redactar los propios, o también podían repetir lo dicho en sus prólogos anteriores. Un factor que contribuyó a afianzar al prefacio fue la implementación de la imprenta y la edición de los libros.

Gracias a la consolidación del prólogo, los autores comenzaron a ser más creativos al redactarlos. De esta manera, estas introducciones se fueron diferenciando entre autores, quienes buscaban la originalidad, ya fuera en el título o por la inclusión de varios prólogos en un mismo libro. Las innovaciones surgieron por el afán de querer destacar en una tradición tan antigua, tan establecida. Entonces, estos textos preliminares ganaron independencia con respecto al texto principal. Sin embargo, Porqueras dice que su independencia es relativa, ya que el género del libro ejercía una cierta influencia en la forma de escribir la introducción. Por ejemplo, los prólogos de Cervantes se acercan a la no-

19. *Ibid.*, p. 94.

vela, mientras que los de Lope tienen ciertas características dramáticas.

A pesar de la estabilización del prólogo, la sinonimia entre términos continuó. Cécile Bertin-Elisabeth, en su artículo “Entre alcahuetas y pícaros. Cómo se escribe, escondiéndola, la marginalidad en los prólogos”,²⁰ explica que en las novelas de alcahuetas y pícaros había varias formas de llamarle al prefacio. Ella menciona *advertencia*, *argumento*, *exordio*, *al lector*, *prólogo*, etc. Como se puede comprobar, esta confusión dio pie a que el prefacio siga teniendo varios sinónimos, como lo marca Genette.

Cabe recordar que las publicaciones de esta época tenían varios paratextos además de la introducción, entre los que están la aprobación de la obra, los versos laudatorios, la dedicatoria. No obstante, el prólogo se convirtió en un espacio íntimo entre el autor y el lector, a diferencia de los demás, “*técnicamente* es un preliminar, *literariamente* es ya la zona del libro que se adelanta, nos tiende la mano y nos ‘introduce’ realmente en su misma vida”.²¹ La característica más importante que Porqueras exalta del prólogo áureo es este contacto que el escritor trataba de establecer con el lector. La originalidad y los tópicos del prólogo en los Siglos de Oro giran alrededor del lector, es lo que lo define de otros preliminares:

el autor como objeto de diálogo con el ‘lector’ ha desaparecido bajo la acción deletérea de su propia

20. En *Paratextos en la literatura española (siglos xv-xviii)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 179-196.

21. A. Porqueras, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro Español*, p. 106.

obra. De aquí que aproveche el prólogo para este diálogo, rápido y denso, con el lector. Un prólogo que no vaya dirigido al lector, al menos implícitamente, no tiene valor de género literario.²²

A finales del siglo xvii, las fórmulas retóricas del prólogo, como la adulación, pierden popularidad entre los lectores más especializados. Porqueras explica que, en el siglo que le siguió, se continúan escribiendo prólogos, pero más por tradición que verdadera “responsabilidad literaria”.²³ Los escritores ya no usan este espacio liminar para ser creativos, pero sí continúan expresando sus ideas acerca de la sociedad o de la literatura. Américo Castro explica mejor esta característica de la literatura dieciochesca española: “Especialmente, el siglo xviii es época de crítica y de lucha intelectual, hasta el punto de que los meros valores literarios palidecen y pasan a segundo término”.²⁴

José Cadalso reflexiona acerca del prólogo en su “Introducción” a *Cartas marruecas*, y menciona que estos textos suelen tener frases que pueden sonar bien, pero que no significan nada. En la siguiente cita, se muestra que continua la sinonimia entre términos y se explica la extensión que deben de tener los prefacios:

empiezo observando lo mismo respecto a esta introducción preliminar, advertencia, prólogo, proemio, prefacio, o lo que sea, por no aumentar

22. *Ibid.*, p. 140.

23. *Ibid.*, p. 16.

24. Américo Castro *apud* Julio Torri en *La literatura española*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 334.

el número de los que entran confesando lo tedioso de estas especies de preparaciones y, no obstante su confesión, prosiguen con el mismo vicio, ofendiendo gravemente al prójimo con el abuso de su paciencia.²⁵

Esto demuestra que los prólogos eran vistos como textos cortos y a veces engorrosos, por eso los autores los omitían; ya no eran tan recurrentes como en los Siglos de Oro.

Benito Jerónimo Feijoo también hace una pequeña reflexión acerca del prefacio, que sirve para “disponer tu espíritu a admitir mis máximas”;²⁶ es decir, condicionar al lector para que acepte su texto. Sus prólogos son un ejemplo de las ideas que tenía el autor sobre su época y de la relación que se establece entre el autor y el lector, ya que escribe que “todos los escritores dirigen sus prólogos *al amigo lector*”,²⁷ lo cual demuestra la importancia del público en esta época. Las ideas que Feijoo exponía en sus introducciones eran controversiales, por lo que se vio envuelto en varias disputas y polémicas de su tiempo. Esta situación culminó en su “Prólogo apologético” del tomo III, en el cual se defiende del anónimo redactor de la *Tertulia Apologética*.

25. José de Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. Emilio Martínez, Barcelona, Crítica, 2000, p. 7.

26. Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal*, ed. Ángel-Raimundo Fernández, Madrid, Cátedra, 1998, p. 73.

27. Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal*, ed. Giovanni Stiffoni, Madrid, Castalia, 2001, t. 2, p. 269.

Vale la pena mencionar los breves prólogos de Leandro Fernández de Moratín, por la crítica que hace a su época. Por ejemplo, en la advertencia de *El sí de las niñas* (Madrid, Imprenta de Villalpando, 1806), el autor escribe con sarcasmo acerca de la sociedad puritana, de la crítica y del teatro de su época; sin embargo, en todos sus prólogos, le agradece y elogia al público. En el prólogo de *La comedia nueva* (París, Augusto Bobée, 1825), Moratín le da valor a su obra, pues es un “retrato histórico” del teatro, lo que podría servir para los estudiosos futuros.

La tradición del prólogo español pasó a la Nueva España, pero en diferentes circunstancias y con otros propósitos. En primer lugar, estos paratextos estuvieron presentes en la llamada “prensa periódica”. Dalia Valdez Garza, en su artículo “Paratextos en la prensa periódica del siglo XVIII. Prólogos y dedicatorias”, explica que en las gacetas y publicaciones periódicas novohispanas —como la *Gazeta de México* (1722) y el *Diario Literario de México* (1786)— se continuó con el prólogo porque los encargados de éstas se basaban en lo que “el formato-libro proponía y a [lo que] los lectores estaban acostumbrados”.²⁸

Aquellos que escribían estos prólogos normalmente eran los editores y encargados de la gaceta, “novohispanos de gran talento intelectual, pertenecientes a la comunidad letrada”²⁹ y que eran fieles al Estado, por ejemplo: Juan Ignacio de Castorena y Ursúa (1668-1733)

28. Dalia Valdez, “Paratextos en la prensa periódica del siglo XVIII. Prólogos y dedicatorias”, en *Boletín del IIB*, México, vol. XX, núm. 1 y 2, 2015, p. 82.

29. *Ibid.*, p. 74.

o José Antonio de Alzate y Ramírez (1737-1799). Para ellos, el lector era de suma importancia, tanto así que los mismos prologuistas definían a su lector ideal en sus textos, quienes podían ser desde funcionarios del Estado hasta campesinos. Asimismo, se buscaba remarcar la importancia de la prensa a ese lector, ya que el compendio de sus números podía tener una *utilidad documental*, cuando relataba los acontecimientos sociales, o *intelectual*, cuando explicaba los avances científicos de la época o deleitaba el espíritu con literatura.³⁰ Pero la principal motivación de estas publicaciones era validar al gobierno de aquella época ante los ciudadanos, al mostrar decisiones y acciones acertadas de los monarcas españoles.

Como se puede apreciar, el siglo XVIII fue un lapso crítico, lo que se refleja en los prólogos españoles, mas no en los novohispanos. Sin embargo, se continúan particularidades tradicionales de estos paratextos, como hablarle directamente al lector, defenderse de las críticas, la brevedad, la exposición y la reflexión acerca del libro. De igual manera, se nota que la escritura del prefacio le corresponde al mismo autor del libro, quien se relaciona de una manera más cercana con el lector, ya sea contemporáneo o futuro.

Después del siglo XIX

Porqueras dice que los prólogos ajenos ganan popularidad en el siglo XIX, porque tenían una finalidad propagandística, es decir, eran un medio para que los escritores se dieran a conocer como autoridades de la

30. Cf. *ibid.*, p. 77.

literatura y que dieran a conocer a autores nuevos.³¹ Además, el prefacio se convierte en una convención editorial, lo que había comenzado en el siglo pasado con las diferentes introducciones que los escritores redactaban para las segundas y terceras ediciones de sus obras, por ejemplo, las de Moratín.

Laura Pollastri explica que, al leer los prólogos ajenos decimonónicos, se puede dar una idea del ámbito intelectual de la época y cómo se legitimaba la escritura, por ejemplo, el prefacio de un escritor consagrado que avalaba al escritor nuevo o el reconocimiento entre iguales.³² Los prólogos de Juan Valera son ejemplos de esta función, pues este crítico podía hacer famosos a literatos con sus juicios. Esto pasó con Rubén Darío y las cartas que Valera envió al periódico *El Imparcial*, en Madrid, en las cuales hacía un juicio de *Azul...* (Valparaíso, Imprenta y Litografía Excelsior, 1888). Esto provocó que el libro del nicaragüense fuera solicitado tanto en América como en Europa. Darío sabía el peso que tenía la opinión de Valera en el ámbito intelectual de la época, y por esto decidió publicar las dos cartas en la segunda edición de *Azul...* (Guatemala, Imprenta "La Unión", 1890), a modo de introducción.

Uno de los prefacios más importantes de la época es el que escribe Antonio Alcalá Galiano a *El moro expósito* del Duque de Rivas (París, Librería Hispano-ameri-

31. Cf. A. Porqueras, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro Español*, p. 16.

32. Laura Pollastri, "Fragmentos de una prologomaquia: en torno a Macedonio y las batallas del prologar moderno", en *Pasajes, Passages, Passagen. Homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebert*, Susanne Grunwald, Claudia Hammerschmidt, Valérie Heinen y Gunnar Nilsson eds., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, p. 563.

cana, 1834). En este prólogo-ensayo, el autor expone la problemática que había entre los clásicos y los románticos a mediados del siglo. Este texto es un compendio de la cultura y el arte literario español de varias épocas, y no se olvida de elogiar y analizar detalladamente al texto principal, el del Duque, que ni es clásico ni romántico, pero sí muy español, porque recuerda las tradiciones del romance español.

Un prólogo que lleva lo ajeno al extremo es el “Prólogo, dedicatoria y advertencias a los lectores” de *El Periquillo Sarniento* (México, Imprenta de Galván, 1816). Primero, está el prólogo firmado por José Joaquín Fernández de Lizardi, en donde se cuestiona la tradicional dedicatoria a mecenas, reyes, o gente de alcurnia, como se hacía tradicionalmente, y se dedica la obra a los lectores, al igual que Cervantes. Después, está el prólogo que “escribe” el Periquillo Sarniento, en el cual explica porqué decidió relatar su vida. De manera lúdica, se afirma que el mismo personaje redactó el prefacio porque “los prólogos son tapabocas de los necios y maliciosos, y al mismo tiempo son, como dijo no sé quién, unos remedios anticipados de los libros”.³³ Luego, el libro continúa con una “Advertencia general a los lectores”, en la cual Lizardi se coloca como si fuera el editor y corrector del libro que escribió el Periquillo, y se declara su amigo.

A pesar de que los prólogos ajenos abundan, hay escritores que continúan redactando los propios. Un ejemplo de esto es el “Preámbulo” que escribe José Tomás de Cuéllar para *Las gentes que “son así”* (Méxi-

33. José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, ed. Carmen Ruiz Barrionuevo, Madrid, Cátedra, 2008, 2ª ed., p. 96.

co, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1872), en el cual el autor mexicano explica que hay personas y corrientes científicas falsas y que no ayudan al crecimiento de la sociedad mexicana, con un toque de ironía y mucho de crítica. Otro ejemplo de un prefacio con motivos sociales y artísticos es el que redacta Darío a sus *Prosas profanas y otros poemas* (París, Viuda de C. Bouret, 1901), que trata acerca de su literatura y su tiempo. O el prefacio de *Cantos de vida y esperanza* (Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905), en el cual explica los cambios literarios hispánicos que ocurrieron a inicios del siglo xx, y se defiende de las críticas hechas al de *Prosas profanas*.

A pesar de que la mayoría de los prólogos revisados están escritos en prosa, también hay prefacios decimonónicos escritos en verso; por ejemplo, el que antecede a *Un día... Poemas sintéticos*, de José Juan Tablada (Caracas, Editorial Bolívar, 1919). En esta pequeña composición, que consiste de cinco estrofas de tres versos en arte menor, el poeta habla acerca del arte, cuya intención es plasmar el instante, abarcar el universo, el todo en la brevedad, perpetuar la esencia de la naturaleza, hacer que percibamos olores y sonidos que no están ahí. De manera concisa, se muestra qué era, o debía ser, el arte para los integrantes del movimiento modernista. Este prólogo no establece las relaciones intelectuales del momento, sino que le explica el arte al lector, parecido a los prefacios áureos que declaraban cómo debía ser el teatro o la poesía.

Como se puede apreciar, el prólogo en el siglo xix tiene dos funciones principales: establecer las relaciones entre literatos, en el caso de los ajenos; y criticar a la sociedad y al ámbito literario que viven los autores, en el caso de los propios. De igual manera, son rele-

vantes los juegos que hace Lizardi con el prefacio, ya que muestra un retorno a la búsqueda de originalidad de los Siglos de Oro.

Durante el siglo xx, el prólogo ajeno continúa siendo el más usado, porque le puede dar reconocimiento a un escritor novato. Porqueras afirma que hay incluso “prologuistas de moda”, como Marcelino Menéndez Pelayo o Gregorio Marañón —también llamado Prologorio Marañón— a inicios del siglo, “en quienes el género *prólogo* se ha tornado género *pródigo*. La tónica general, a causa del desgaste del género, es de total indiferencia hacia el mismo”.³⁴ Porqueras explica que los prólogos de Menéndez Pelayo principalmente eran presentativos “y van acompañados de una nota de compromiso que les da tintes propagandísticos”.³⁵ De igual manera, estos prefacios a veces contenían cierta crítica del libro que precedían y resaltaba sus defectos, como dice el estudioso. A pesar de ser un paratexto debilitado y que ya no es tan necesario, aún hay ejemplos excepcionales de prólogos.

Laura Pollastri resalta la importancia de analizar a los prologuistas y prólogos de la modernidad en su artículo “Fragmentos de una prologomaquia: en torno a Macedonio y las batallas del prologar moderno”.³⁶

34. Cf. A. Porqueras, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro Español*, p. 16.

35. Alberto Porqueras *apud* Bénédicte Vauthier, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, p. 349.

36. En *Pasajes, Passages, Passagen. Homenaje a Christian Wenzlaff-Eggebert*, Susanne Grunwald, Claudia Hammerschmidt, Valérie Heinen y Gunnar Nilsson, eds., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, pp. 563-577.

Una de las funciones principales del prólogo moderno es elogiar al autor del texto principal o a su obra, como se venía haciendo desde el siglo xix. Asimismo, se continúa con la tradición latina de usar las introducciones para defenderse de críticas.

El prologuista moderno debe formar y defender su nombre primero para que tenga la autoridad de poder escribir un prólogo, ya que legitima el texto que le sigue; debe tener un lugar importante en el ámbito intelectual. Pollastri sugiere que se pueden definir las “valencias del discurso literario vigente”.³⁷ Es decir, en estas introducciones se aprecia la situación de la literatura en la sociedad del momento, se pueden dar disputas entre autores, acreditar o desacreditar a escritores, continuar con la tradición o romperla, e incluso analizar las relaciones entre literatos americanos y europeos de este siglo (que mantienen una relación colonial), porque el prólogo moderno es más relajado y menos censurado. En fin, su propósito es exponer la pertinencia de publicar ese libro. Como se puede apreciar, en el siglo xx, ciertos prefacios y prologuistas adquieren un protagonismo en el ámbito literario.

Miguel de Unamuno fue un autor que le dio una importancia particular al prefacio. Por ejemplo, el de *Niebla* (Madrid-Buenos Aires, Renacimiento, 1914), escrito por Víctor Goti —personaje ficticio que inventó Unamuno—, expone e invierte la costumbre de la época: que un autor conocido prologara el libro de un autor desconocido, “porque en rigor los libros más se compran por el cuerpo del texto que no por el prólo-

37. L. Pollastri, *op. cit.*, p. 564.

go”.³⁸ Asimismo, este libro contiene un “Post-prólogo”, el cual es firmado por Unamuno y se refiere a lo escrito en el prefacio, a la invención de sus personajes y lo que puede hacer con ellos, incluido el prologuista. Mario J. Valdés explica que ambos paratextos son esenciales de *Niebla* porque

no se crea un mundo paralelo, este prólogo lo imposibilita. Tampoco se desarrollará una estética didáctica, hermana de la mimética, donde se señala el mundo que debe ser o, por lo menos, que no debe ser. Ni tampoco se puede crear un mundo puramente mítico, un mundo alternativo al del lector, puesto que hay demasiada intrusión del mundo histórico de Miguel de Unamuno [...], sólo queda una posibilidad y ésa es penetrar la realidad misma del lector.³⁹

En el “Prólogo” de *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (Madrid, Calpe, 1920), el escritor español explica un poco de su poética, como su término *nivola*, con el que denominó a su *Niebla*. Empieza afirmando que ese prólogo es una novela también, no *nivola*: “Y este prólogo es, en cierto modo, otra novela; la novela de mis novelas. Y a la vez la explicación de mi novelaría. O si se quiere, *nivolería*”.⁴⁰ En cambio, en la segunda parte,

38. Víctor Goti, “Prólogo”, en *Niebla*, ed. Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra, 2014, p. 74.

39. Mario J. Valdés, “Comentario de *Niebla*”, en *Niebla*, ed. Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra, 2014, p. 25.

40. Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, México, Porrúa, 2003, p. 228.

se dedica a reflexionar acerca del realismo, corriente literaria de la segunda mitad del siglo XIX.

Amor y pedagogía (Barcelona, Henrich y Ca., 1902) es otro libro en el cual Unamuno experimenta con el paratexto. Bénédicte Vauthier explica que, en la segunda edición del libro, publicada en 1934, el escritor le agrega al prólogo anónimo de la primera edición: un epílogo del autor, un prólogo-epílogo escrito por Unamuno y un “Apéndice” ficticio a los “Apuntes para un tratado de cocotología”. Todos estos textos “dotan a la novela de un carácter metaliterario y ponen en tela de juicio la validez del modelo derivado de la disposición dramática (basado en la división tripartita: exposición, nudo, desenlace)”.⁴¹ Este carácter inició con Cervantes y su prefacio del *Quijote*. Además, Unamuno usa su prefacio anónimo para experimentar con la ironía y la sátira, mientras que su “Prólogo-epílogo” tiene una motivación política y un lenguaje claro, como dice Vauthier.

Un escritor que experimentó al extremo con la adición de varios prólogos fue Macedonio Fernández en su *Museo de la Novela de la Eterna* (Buenos Aires, Centro Editor, 1967). Pollastri lo coloca como un autor clave en la historia del prólogo en la literatura hispanoamericana, pues este libro es “una prologomaquia desafortunada, pieza magistral de obra diferida: un número superlativo de prólogos nos sume en un laberinto lecturario sin fin”.⁴² A fin de cuentas, la autora asegura que se trata de un juego con la ficción, tanto el autor como el lector de los 56 prólogos son construcciones fantásticas. Así,

41. B. Vauthier, *op. cit.*, p. 330. El autor hace un completo análisis de los paratextos de *Amor y pedagogía* en las páginas 329-340.

42. L. Pollastri, *op. cit.*, p. 566.

la autenticación del libro es desde la ficción, desde el arte. Fernández nos hace dudar de qué es lo que hace a un prólogo ser: ¿es su posición en el libro? No, porque hay un “Prólogo final”; ¿es su veracidad? No, porque son ficcionales; ¿debe haber un límite de introducciones? No, pueden ser más prólogos que capítulos del texto principal.

Sin embargo, Fernando Rodríguez Lafuente explica que la experimentación que hace Fernández con el prólogo es resultado de una “crisis de la novela” que sucedió a inicios del siglo xx: “no es sólo el resultado de aspectos internos del género narrativo, también surge influida por las presiones que ejercen las nuevas formas en el sistema de géneros: la prosa poética, los incipientes reportajes, la novela negra, la ciencia-ficción”.⁴³ Acerca de las motivaciones de tantas introducciones, el estudioso explica que

los prólogos funcionan como un discontinuo manual de instrucciones que advierte de las formas infinitas en que puede iniciarse la lectura. Cada prólogo representa el prólogo de una novela diferente [...] constituyen el pensamiento de la novela, la expresión de esa literatura a la vista, inevitable ya [se convierten en] objetos de la propia narración.⁴⁴

Jorge Luis Borges fue un escritor que no sólo cultivó el prólogo ajeno, también escribió las introducciones

43. Fernando Rodríguez, “Museo de la Novela de la Eterna”, en *Museo de la Novela de la Eterna*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 86.

44. *Ibid.*, p. 95.

de sus libros, se podría decir que fue un prologuista completo. Sus introducciones a libros ajenos han sido consideradas por estudiosos como verdaderos ensayos, y sus prólogos propios muestran a un Borges escritor, que explica y describe el contenido de su libro, y a un Borges lector de su misma obra, siempre auto-crítico. No obstante, algo tienen en común estos dos tipos de prefacios —todos breves, porque, como cita el argentino y dijo Quevedo “Dios te libre, lector, de prólogos largos”—, que Borges imprime sus ideas acerca de la literatura, la poesía, la lectura, el idioma, los libros y las bibliotecas, sus preferencias, en estos textos. Incluso, hace explícitas sus reglas para escribir en el prólogo de *Elogio de la sombra* (Buenos Aires, Emece, 1969); así como en su “Prólogo de prólogos” —publicado en *Prólogos con un prólogo de prólogos* (Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975)—, que se puede considerar “teoría del prólogo”, la cual, según el autor, no ha sido formulada porque

todos sabemos de qué se trata. El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérboles irresponsables, que la lectura incrédula la acepta como convenciones del género. Otros ejemplos hay [...] que enuncian y razonan su estética. [...] El de muchas obras que el tiempo no ha querido olvidar es parte inseparable del texto. [...] El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una fórmula subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica. No sé qué juicio favo-

orable o adverso merecerán los míos, que abarcan tantas opiniones y tantos años.⁴⁵

Actualmente, los prólogos que se acercan más al género ensayístico están destinados a las ediciones críticas de libros de otras épocas, mientras que continúa la tradición panegírica y avaladora de escritor reconocido que prologa al que apenas comienza. La relación entre el lector y el autor está todavía presente en los prólogos de Borges; sin embargo, se va perdiendo poco a poco, ya no se le menciona, no se le habla directamente. De igual manera, la vanguardia de los prólogos ficticios o múltiples no interesan ya a los escritores. Como se puede ver, el prólogo ahora puede tener otro tipo de importancia como paratexto, e incluso puede ser prescindible.

GENETTE Y SU CONCEPTO DE PARATEXTO

Gérard Genette, en su libro *Umbrales*, hace una investigación sincrónica del *paratexto*, que se refiere a todo lo que acompaña a un texto y se divide en dos clasificaciones. En primer lugar, está el peritexto, lo que está “alrededor” del texto principal y depende de la edición del libro, por ejemplo, el título, el nombre del autor, las dedicatorias, los epígrafes, las notas al pie de página, los “intertítulos”, la portada, la portadilla, y, por supuesto, “la instancia prefacial”, como la llama el autor. En segundo lugar, está el epitexto, que se re-

45. Jorge Luis Borges, “Prólogo”, en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 9-10.

fiere a “todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexado al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado”.⁴⁶

Hay dos tipos de epitextos. El público, en el que se incluye el epitexto editorial, es decir, la publicidad que se hace cuando sale a la venta un libro, como carteles y anuncios publicitarios, en medios impresos y, recientemente, en digitales. Asimismo, los artículos críticos incluidos en alguna revista o periódico que hablen del libro en cuestión, ponencias para coloquios, comentarios, entrevistas al autor, hasta cartas (como la de Juan Valera que comenta *Azul...*) son ejemplos de epitexto público, ya que su intención es la difusión y que lleguen a un público amplio. En cambio, el epitexto privado tiene

un primer destinatario [es decir, a quien va dirigido el texto] (un corresponsal, un confidente, el mismo autor) que no es percibido como un simple mediador [...] pero en tanto destinatario total, a quien el autor se dirige con la segunda intención de hacer luego del público un testigo de esta interlocución. [...] En el epitexto público, el autor se dirige al público, eventualmente a través de un mediador; en el privado, se dirige a un confidente real, percibido como tal, y cuya personalidad importa a esta comunicación, hasta influir en la forma y el contenido.⁴⁷

46. G. Genette, *Umbrales*, p. 295.

47. *Ibid.*, p. 320.

El epitexto privado se separa, a su vez, en dos: el confidencial, en el que el destinatario es uno o más confidentes, de manera escrita u oral; y el íntimo, que comprende solamente al autor mismo, es el caso de los diarios o lo que Genette llama los *pre-textos*, es decir, los manuscritos que los escritores dejan para la posteridad.

La instancia prefacial

Genette define al prefacio como: “toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafo, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede”.⁴⁸ Asimismo, se le considera un sinónimo de prólogo, introducción, preámbulo, etc. Sin embargo, el teórico francés admite que hay diferencias en los matices de cada una de estas palabras, en especial cuando aparecen dos o más en un mismo libro, o cuando tienen diferentes connotaciones; como ejemplo el estudioso declara que “*exordio* o *proemio* son más afectados pedantes opreciados, *introducción*, *nota* o *noticia*, más modestos —de una modestia sincera o falsa, según el caso [sic]”.⁴⁹

Este tipo de paratextos muchas veces no se nombran explícitamente, pero se distinguen con la numeración romana o con cursivas, y no son obligatorios. Son clasificados de acuerdo con su forma, el lugar donde se ubican en el libro, el momento de aparición (cuando fueron publicados), sus destinatarios (es decir, su autor) y sus destinatarios (a quiénes fueron dirigidos) y su función.

48. *Ibid.*, p. 137.

49. *Ibid.*, p. 138.

A continuación, explicaré con detenimiento cada una de estas clasificaciones que propone Genette.⁵⁰

La forma del prefacio generalmente es la de prosa, con técnicas discursivas propias. Sin embargo, el prologuista puede usar técnicas narrativas (como el relato que cuenta Cervantes en el prólogo de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*), dramáticas (los prólogos de Lope de Vega a sus *Comedias*) o incluso hacer de un poema el prefacio (es el caso del “Preludio” de *Altazor*).

El lugar en donde se ubica el prefacio también puede variar. Puede estar ubicado al principio, como es la costumbre, al final (como es el caso de uno de los prefacios de Macedonio Fernández), o incluso en medio del libro, es decir, capítulos del texto principal pueden ser considerados prólogos por su temática o anteceder un capítulo. Después de la primera publicación del prefacio, éste puede cambiar de “estatus”, es decir, convertirse en un capítulo de una recopilación de la obra del autor, como sucedió con los prólogos de Borges. De manera inversa, un ensayo puede convertirse en un prólogo de alguna edición de un libro.

El momento en el que se escribe el prefacio es, por lo regular, después de haber redactado o leído el libro en cuestión. No obstante, para Genette, lo más importante es que ese texto va dirigido a los lectores, entonces su momento de aparición es el de la publicación del libro que lo contiene, cuando se le presenta al lector. Conforme a esto, se mencionan tres momentos del prefacio: original, el que se refiere a la primera edición del libro, en la cual el prefacio y el texto principal aparecen al mismo tiempo; ulterior, cuando se encuentra

50. *Cf. ibid.*, pp. 144-166.

en ediciones posteriores, traducciones, o recopilaciones de prefacios ya publicados anteriormente; y tardío, que forma parte de ediciones que tardan mucho en publicarse o en obras completas del autor en cuestión. Cabe mencionar que hay casos en los que pueden presentarse dos o más prefacios en un mismo libro, el original con uno ulterior, lo cual sucede regularmente en segundas o terceras ediciones.

Genette llama “destinador” a la persona que escribió el prefacio, ya sea real o imaginario. Se clasifican de la siguiente manera:

- El autoral o autógrafo, en el cual el autor del texto principal es el mismo que el del prefacio.
- El alógrafo, el cual escribe una tercera persona; por ejemplo, los prefacios ajenos.
- El actoral, que supuestamente lo escribe un personaje del libro.
- El auténtico, escrito por una persona real que lo firma y hace explícita su autoría.
- El ficticio, cuando se le atribuye a un personaje no real.
- El apócrifo, llamado así porque no se está seguro del autor o no hay indicios de él en los demás paratextos. También el prefacio puede estar erróneamente atribuido a algún autor.

Las categorías funcionales (autoral, alógrafo, actoral) se pueden combinar con las de régimen (auténtico, ficticio, apócrifo) para tener en total nueve tipos de prefacios según el destinador, las cuales son: autoral-auténtico, alógrafo-auténtico, actoral-auténtico (biografías con prólogo de su protagonista), autoral-ficticio, alógrafo-ficticio, actoral-ficticio, autoral-apócrifo, alógrafo-apócrifo, actoral-apócrifo.

Sin embargo, Genette aclara que estas combinaciones pueden ser confusas y hasta contradictorias. Por ejemplo, el estatus de alógrafo, que depende de confesiones posteriores o descubrimientos; el de ficticio, que depende de lo que expongan los demás paratextos y los autorales, que pueden ser “asertivos” (en el cual el prologuista se asume como quien escribió el texto central) o “denegativos” (que afirman la autoría del prefacio pero niegan la redacción del texto principal, se autodenominan los editores, e incluso le atribuyen la redacción del libro a otra persona). Genette explica que

lo que un elemento del paratexto instituye, otro elemento del paratexto, ulterior o simultáneo, puede destituirlo, y el lector debe componer el conjunto y procurar (lo que no siempre es sencillo) despejar la resultante. Y aun la manera en que un elemento de paratexto instaure algo puede siempre dejar entender que no es necesario creerlo.⁵¹

Por lo anterior, el prólogo del *Quijote* es de clasificación ambigua, pues dice Genette que “Cervantes, aparentemente pensando en su pretendida fuente Cid Hamet [sic], declara ser el ‘suegro’ de su héroe y, por lo tanto, de su obra, que reivindica claramente en otras frases”.⁵² Cervantes se nombra “el padre”, “el padrastró”, “el suegro”.

El “destinatario” es la persona que tiene el libro en sus manos y lo lee. Pero hay otro tipo de destinatarios,

51. *Ibid.*, pp. 156-157.

52. *Ibid.*, p. 162.

cuando se trata de “epístolas dedicatorias”, que funcionan como prefacios, en las cuales el autor se dirige a una persona en específico. Asimismo, los escritores pueden referirse a destinatarios colectivos, simbólicos o imaginarios. La finalidad del prologuista es condicionar a esas personas para que hagan una lectura específica del libro, lo cual hace válido al prefacio. El crítico también menciona las funciones del prefacio, las cuales dependen de su tipo. En este estudio, sólo se explicarán las de los alógrafos auténticos, ya que los prefacios de Julio Torri que se analizarán pertenecen a esta categoría.

Los prefacios alógrafos comienzan cuando se separa clara y explícitamente a la introducción del texto principal en el libro, lo que lleva a que se distinga entre el autor del texto principal y el autor del prefacio. En el caso de la literatura española, Porqueras menciona que el primer prefacio de este tipo fue escrito por Juan de Mena en el siglo xv para el *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, de Álvaro de Luna. Otros ejemplos de primeros prefacios alógrafos son los que acompañaron a traducciones francesas de textos clásicos hechas en el siglo xvi. Esta situación causó que la mayoría de estos prefacios fueran póstumos y, a su vez, originales, ya que eran escritos para las primeras ediciones de dichas traducciones.

El principal objetivo de estos prefacios que escriben autores a libros ajenos es “favorecer y guiar la lectura”,⁵³ darle información al lector en un tono serio y capacitarlo para que entienda el texto, al igual que el autoral original. No obstante, tiene sus propios mati-

53. *Ibid.*, p. 224.

ces, porque el autor alógrafo recomienda la obra, no la hace válida, como el autoral.

Para favorecer la lectura, este tipo de textos contienen información que le presenta el libro al lector, entre las que están: explicar el origen o edición del texto principal, tratar la vida del escritor y situar la obra en cuestión dentro de su trayectoria, la recomendación del texto hecha por un autor reconocido —que puede caer en elogios excesivos si es explícita— quien, posteriormente, se convierte en protector y patrocinador de la obra, hacer un comentario crítico, el cual acerca el prefacio al ensayo y resulta mejor logrado si es póstumo, escribir manifiestos de otras cuestiones sociales o literarias, incluso, mostrar su desagrado hacia el prefacio en sí.

En el análisis de los prólogos que sigue, se tratarán específicamente las funciones que están presentes en los textos de Torri.

IV LA CRÍTICA DE JULIO TORRI EN SUS PREFACIOS

Julio Torri escribió varios prefacios¹ en su carrera literaria para libros de otros autores, nunca para los suyos. Serge Zaitzeff los juntó todos; primero en 1980, en *Diálogo de los libros* (México, Fondo de Cultura Económica), y después en la *Obra completa* del escritor coahuilense (México, Fondo de Cultura Económica, 2011). En ambos casos, aparecen en orden cronológico.

El primer prefacio publicado del autor fue para los *Cuentos* de Hans Christian Andersen (México, Cultura, 1916). A éste le siguió el de los *Cuentos* de Charles Perrault (México, Cultura, 1917) y el que acompaña a *Hermann y Dorotea*, de Goethe (México, Cultura, 1917). Un año después se publicó el que antecedió a *Romances viejos* (México, Cultura). Estos prefacios fueron escritos para libros de una misma editorial y con poco tiempo de separación. Esto se debe a que, en 1916, Julio Torri y Agustín Loera Chávez fundaron la Editorial Cultu-

1. Se usará el término *prefacio* a lo largo de este capítulo en concordancia con Gérard Genette, ya que este análisis se basa en su teoría.

ra, con el propósito de publicar textos que necesitaran estudios o traducciones adecuadas para su difusión en México. Así, publicaron tanto a autores mexicanos como a europeos.²

Torri muestra su participación en la editorial con estos cuatro prefacios, los cuales son muy cortos, no más de dos páginas, excepto el de *Romances viejos*, que cuenta con ocho. Sin embargo, hay que recordar que el prologuista hizo su tesis de doctorado en letras hispánicas acerca de los romances y, debido a su conocimiento del tema, pudo haber tomado elementos de su investigación para éste, por eso su extensión es mayor.

Continúa la lista con el prefacio para las *Tragedias* de Esquilo (México, Universidad Nacional de México, 1921), el de *Lope de Vega* (México, Departamento del Distrito Federal, 1935), y otro acerca de Stanley T. Williams, que está incluido en una compilación, *Tres escritores clásicos de la literatura de los Estados Unidos* (México, Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, 1947). También estos textos son breves, pero están separados por más de diez años y publicados en editoriales diferentes. Siguen los prefacios que analizaremos más adelante, el de *Grandes cuentistas* (México, W. M. Jackson, 1949) y el que antecede las *Crónicas* de Luis G. Urbina (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1950).

Al final, se encuentran dos prefacios más breves que los anteriores; cada uno abarca menos de dos cuarti-

2. Cf. *Diccionario de literatura mexicana. Siglo xx*, coord. Armando Pereira, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 153.

llas. El primero está titulado “Epílogo”,³ escrito para *Canciones de vela* de Luis Rius (México, Segrel, 1951) y el último para *Un pedazo de vida* de Raquel Banda Farfán (México, Comaval, 1959). Están separados por ocho años y corresponden a editoriales diferentes; además de ser los únicos escritores, con Stanley T. Williams, que estaban vivos cuando se publicaron los prefacios.

Podemos clasificar todos estos prólogos en dos categorías: los didácticos, que comprenden *Romances viejos*, Andersen, Perrault, Esquilo, Lope de Vega, Urbina y *Grandes cuentistas*; y laudatorios, aquellos que se refieren a Luis Rius, Raquel Banda Farfán, Stanley T. Williams y Goethe. Este último no tiene una función didáctica porque el libro incluye un estudio de Marcelino Menéndez y Pelayo, el cual le enseña al lector acerca del escritor.

Es importante mencionar el texto titulado “Prólogo a una novela que no escribiré nunca”, publicado originalmente en *Las Novedades*, en 1912. A pesar de su denominación, no hay que confundirlo. Se trata de un juego que hace el escritor, porque no prologa a ningún libro, por lo tanto, no tiene lugar en la lista que se acaba de hacer de los prefacios del autor. No obstante, se retomará al final de este capítulo para analizar la idea que se expone del prólogo como texto independiente.

Los prefacios de Julio Torri no han sido estudiados por la crítica. Sin embargo, Zaitzeff les dedica unas cuantas líneas, donde opina que “sus rasgos más distintivos, a saber, su profunda erudición y su ejemplar claridad, se aprecian de manera especial en los estudios

3. Genette considera a los epílogos como posfacios, una variedad de los prefacios. Cf. *Umbrales*, p. 137.

de mayor relieve como los que trazan los orígenes y la evolución de los romances y del cuento”.⁴ Por otro lado, Vicente Quirarte está en contra de ese “*otro Torri*” prologuista, pues muestra al “Torri hombre, no al escritor que hizo de la exigencia una variante de la esterilidad”,⁵ como si sus prólogos mostraran sus fallas como escritor.

Sin embargo, en los prefacios del autor, aunque no son textos críticos sistemáticos, se encuentra cierta crítica literaria, algunos rasgos de juicios literarios. Esto se comprueba con lo que explica Antonio Alatorre en su artículo “¿Qué es la crítica literaria?”, en el que se define a la crítica literaria como “la formulación de la experiencia del lector. Pone en palabras lo que se ha experimentado con la lectura”.⁶ Es decir, el crítico lee la obra, ella lo impresiona con “estímulos” específicos y después, expresa lo que sintió con palabras escritas.

Esto es justo lo que hace Torri en sus prefacios. Por un lado, comparte su experiencia como lector y, por otro, expone los estímulos que le conmueven de los textos o autores sobre los cuales escribe. Asimismo, el prologuista muestra sus demás lecturas y conocimientos y, a partir de ellos, analiza y juzga desde su particular punto de vista, “el verdadero crítico habla desde su experiencia”.⁷ A su vez, Raymond Williams explica que una lectura adecuada y crítica de un libro debe “poner en

4. S. I. Zaïtzeff, “Estudio preliminar” de *Diálogo de los libros*, en *Obra completa*, p. 234.

5. Vicente Quirarte, “Decálogo del perfecto lector de Julio Torri”, en *Universidad de México*, núm. 461, 1989, p. 22.

6. Antonio Alatorre, “¿Qué es la crítica literaria?”, en *Ensayos sobre crítica literaria*, México, Colegio de México, 2012, p. 43.

7. *Ibid.*, p. 56.

relación la lectura del texto con la experiencia cultural a la que uno pertenece”.⁸ El crítico usa al mismo tiempo su sensibilidad, inteligencia y valores heredados de su sociedad y cultura, para evaluar una obra literaria.

Otra característica de la crítica literaria que se encuentra en los prefacios de Torri es que no son absolutamente laudatorios ni completamente reprobatorios. Alatorre afirma que “un crítico es tanto mejor cuando más comprensiva o abarcadora es su lectura, cuanto menos unilineal y predeterminada es la dirección de su juicio”.⁹ Williams pone como ejemplo de estas “críticas” superficiales y unilaterales las que hacen las editoriales, que son opiniones poco pensadas, redactadas después de una breve lectura y sólo son halagos, precisamente porque su interés es publicitario y monetario. Acerca de su crítica, Torri la veía con desdén. En una entrevista, el autor describe su método como “impresionista”; sin embargo, aceptaba el “afinado” conocimiento que poseía sobre las obras de las cuales escribió.¹⁰

La mayoría de los estudiosos que han analizado la obra de Torri consideran su mejor trabajo crítico el manual *La literatura española* (México, Fondo de Cultura Económica, 1952); porque, como ha dicho Antonio Castro Leal, es “una muestra excelsa de su estilo. Sus juicios breves y certeros son mucho más verídicos que el más tierno epitafio. Pero tienen la misma brevedad

8. Raymond Williams, “Los críticos y la crítica”, en *Lectura y crítica*, Buenos Aires, Godot, 2013, p. 39.

9. A. Alatorre, *op. cit.*, p. 51.

10. C. Galindo, “Julio Torri con sus propias palabras”, en *Julio Torri y la crítica*, México, p. 40.

y elegancia”.¹¹ Zaitzeff también considera este manual “la mayor y mejor aportación del crítico Julio Torri y atestigua ampliamente su vasto conocimiento del tema”;¹² además, dice que es una “autobiografía espiritual”, en la cual se muestran las preferencias literarias y personalidad del escritor.

A continuación, analizaré la estructura temática, estilo, características y funciones de dos prefacios de Torri, escritos con un año de diferencia. Expondré sus similitudes y diferencias para mostrar el lado crítico y el lado didáctico del escritor en otros textos que no forman parte de *La literatura española*. ¿Cuáles son las características de cada prefacio y los libros que los contienen?, ¿cuáles son las diferencias y similitudes de ambos prefacios?, ¿qué relación tienen los prefacios con lo que Torri explica en “Prólogo de una novela que no escribiré nunca”?, ¿Torri exhibe su estilo breve e irónico en los prefacios?, ¿tienen la misma función de acuerdo con lo que explica Genette en *Umbrales*?, ¿qué nos dicen estos prefacios de Julio Torri como prologuista, crítico, escritor y docente? Estas son preguntas que guiarán el análisis y responderé a lo largo de este capítulo.

PREFACIO A CRÓNICAS DE LUIS G. URBINA

Las *Crónicas* de Luis G. Urbina fueron publicadas por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1950,

11. A. Castro Leal, “Julio Torri, escritor esencial”, en *Julio Torri y la crítica*, p. 47.

12. S. I. Zaitzeff, “Julio Torri y España”, en *Julio Torri y la crítica de los años ochenta*, p. 100.

16 años después de haber fallecido su autor. Forma parte de la colección Biblioteca del Estudiante Universitario, tiene el número 70 e ilustraciones de Francisco Moreno Capdevila. Julio Torri escribió el prefacio y seleccionó las crónicas que integraron el libro. Una “Advertencia” se incluye en la primera edición, en la cual un autor anónimo presenta brevemente la figura de Luis G. Urbina en la literatura y sus obras más importantes. Este autor también escribe sobre el prologuista: “que extrema su implacable crítica hasta reducir el caudal de la obra propia a unas cuantas insuperables páginas”.¹³

Torri seleccionó y publicó las crónicas que consideraba que tenían un valor literario y eran de su preferencia. Son crónicas tomadas de tres libros publicados de Urbina, *Cuentos vividos y crónicas soñadas* (México, Eusebio Gómez de la Puente, 1915), *Estampas de viaje. España en los días de guerra* (México, Revista Hispanoamericana Cervantes, 1920) y *Psiquis enferma* (México, El libro francés, 1922).

Después del prefacio, están las 50 crónicas, divididas implícitamente en bloques temáticos, conforme al libro del cual fueron tomadas. Las primeras 24 pertenecen a *Psiquis enferma*, y en ellas Urbina analiza los problemas sociales mexicanos de principios del siglo xx. Las siguientes 16, tomadas de *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, son reflexiones de varios temas que interesaban al cronista, como la escritura, su vida laboral, las estaciones del año y la Ciudad de México.

13. Luis G. Urbina, “Advertencia”, en *Crónicas*, ed. Julio Torri, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1950 (Biblioteca del Estudiante Universitario), p. VI.

Las últimas 10 pertenecen a *Estampas de viaje*, en las cuales Urbina relata sus viajes a La Habana, Nueva York y España; además, escribe acerca de la literatura española. Seguramente, se esperaba que con este volumen los estudiantes conocieran la poesía de Luis G. Urbina y se interesaran por explorar su crónica, o la vida en México a principios del siglo xx. Todas las crónicas del libro fueron publicadas en vida del autor.

Podemos asumir que este libro estuvo dirigido a estudiantes universitarios por la colección a la que pertenece y porque se vendió a un módico precio. Cabe mencionar que el objetivo principal de la BEU, desde su fundación, es poner a disposición de los estudiantes de bachillerato —o cualquiera interesado en la literatura o la historia de México— libros de formato pequeño, edición sencilla y baratos, pero con prólogos y estudios de grandes investigadores de las letras. Sin embargo, las reediciones de sus números no son igualitarias, mientras unos tienen más de 20 reediciones (en el caso de los más populares, como *La visión de los vencidos* o *Primero sueño*) otros cuentan con sólo una, como el caso de Urbina. Esto nos habla de una dinámica de publicación, en la cual no se renueva constantemente todo su material. Quizá no se considere necesario porque, si se piensa en términos económicos, no vale la pena reeditar un libro que no se vende.

Cuando se publicó este libro, Torri era profesor y repartía su todo tiempo entre la Escuela Nacional Preparatoria, una secundaria y la Facultad de Filosofía y Letras; tal vez por esto aceptó hacer este libro. Estos son los años en los que se planeó y publicó el manual *La literatura española*, obra didáctica inspirada en esos años de docencia.

Estructura temática

El prefacio a las *Crónicas* de Urbina es uno de los más extensos de la obra del escritor, con ocho páginas. Separé su contenido en secciones, de acuerdo con los diferentes temas que expone: la posición de Urbina en la historia literaria de México, su personalidad amable y amplio conocimiento cultural, su poesía y sus crónicas. Estos temas no están en el orden que propongo, el prefacio es un vaivén entre personalidad y literatura, entre Urbina el hombre y Urbina el literato. También para Torri es importante compartir con el lector del prefacio su propia experiencia como lector de las obras del escritor, y en este sentido comparte la actitud del crítico descrito por Antonio Alatorre, quien opina que “es un lector que no se guarda para sí mismo su experiencia, [...] la hace explícita, la examina, la analiza, se plantea preguntas acerca de ella”.¹⁴

En una primera sección, Torri describe a Luis G. Urbina como hombre de letras y su papel representativo de una época dentro de la literatura mexicana. A pesar de no apegarse a ninguna corriente literaria, se muestra la evolución literaria del autor y se compara con otros literatos de su época, como Manuel Gutiérrez Nájera y Justo Sierra; personajes que, según el prologuista, influyeron en su escritura. Asimismo, se considera esta falta de pertenencia a una corriente una característica importante de su obra.

En otra sección, Torri describe la personalidad de Urbina y resalta su amabilidad y bondad, cualidades que le concedieron varias amistades con otros escri-

14. A. Alatorre, *op. cit.*, p. 49.

tores importantes. Además, menciona el amplio conocimiento literario, cultural y de la sociedad mexicana que se muestra en sus crónicas. Aquí, se juntan el Urbina literato, el amigo y el erudito.

En el prefacio, se reflexiona acerca de la poesía de Urbina y se indican los libros líricos favoritos del prologuista en la tercera sección. También se describen los motivos de su poesía y se cita a Enrique González Martínez para apoyar la interpretación de una poesía del recuerdo y decepción. Torri no recurre a fechas o datos biográficos y bibliográficos, usa sus propios pensamientos y los de otros escritores para mostrarle al lector características importantes de la lírica del escritor. Para él, su poesía muestra su lado sentimental, el lado que se guía por la irracionalidad de la emoción y que le otorgó el éxito, ya que la mayoría de las personas se identifica más fácilmente con los sentimientos. El crítico se centra más en la emoción que en la forma y contenido de los poemas.

En la última sección de su prefacio, Torri primero define la crónica periodística; hace lo posible para que el lector tenga una idea clara de la crónica como género literario y así pueda enfrentarse a los textos de Urbina de manera adecuada. Después, se resalta la motivación criminal de sus crónicas, hecho que se atribuye a la popularidad de textos criminalistas a principios del siglo xx. También, Torri muestra el interés social y la crítica que Urbina expresó en sus crónicas, principalmente por los estratos bajos y sus problemas; además, las relaciona con el México de finales del siglo xix y principios del xx; y aprovecha para elogiar la cultura de esa época.

Después del aspecto social, el prologuista continúa con el análisis literario, en el cual destaca las descrip-

ciones, la elocuencia y el costumbrismo que Urbina expone. Asimismo, vincula las crónicas con el amplio conocimiento cultural y literario del escritor y las describe, desde sus motivos hasta su estilo. Torri incita al lector a usar su propio conocimiento, a investigar y reflexionar para formarse una idea previa de las crónicas, con citas textuales de las mismas y pistas para que el curioso contextualice. Al final del prefacio, se vinculan las crónicas de Urbina con su personalidad para dejar en el lector una figura íntegra, como persona, escritor y cronista.

Estilo

Este prefacio se escribió para un lector específico, estudiante de universidad o preparatoria interesado en la literatura, que pudiera comprender las comparaciones que hace Torri entre Urbina y otros autores, tanto mexicanos como extranjeros. Desde la oración inicial, se hace una comparación no favorable para Urbina, ya que se ubica por debajo de Salvador Díaz Mirón y Amado Nervo en cuanto a calidad poética, pero que se compensa: “Sin alcanzar la excelencia de Díaz Mirón y de Amado Nervo, Urbina es acaso el hombre de letras más representativo de su época”.¹⁵ Sin embargo, cuando el prologuista habla de la personalidad del escritor, lo elogia al asegurar que “con su pluma y su ejemplo dio lustre a las patrias letras”.¹⁶

15. Julio Torri, “Urbina”, en *Obra completa*, ed. Serge I. Zaitzeff, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 387.

16. *Idem*.

Torri también compara la primera etapa de la poesía de Urbina con Luis G. Ortiz, Manuel Peredo y Juan de Dios Peza; y la última con los posmodernistas. Con estas relaciones, se le da una idea al lector de la variada evolución del poeta, por lo cual es imposible ubicarlo en una corriente literaria específica. Ni siquiera se trata de mostrarle al lector la “clave” de su poesía, el análisis se centra en la emoción.

En el texto, se hace un símil entre Urbina y los autores de la *Revista Moderna*, a los cuales sólo nombra por apellidos, esperando que el lector los conozca ya, pero no se define a Urbina como modernista ni como romántico, se le considera una mezcla de los dos movimientos literarios. Más adelante, Torri continúa este vínculo en el plano personal, como viejos amigos, y cita al propio cronista para describir esos momentos de juventud y aprovecha para elogiar a “una de las más brillantes generaciones artísticas de México”.¹⁷ Sin embargo, marca la diferencia entre la visión “negra” de Bernardo Couto Castillo y Julio Ruelas con la “poesía del desengaño mitigado y de la remembranza”¹⁸ de Urbina.

Dos escritores ayudaron a que la escritura de Urbina madurara. El primero es Manuel Gutiérrez Nájera, a quien Torri considera una influencia importante en Urbina, continuador “en muchos aspectos [de] la obra de Gutiérrez Nájera”.¹⁹ De igual manera, establece una unión personal entre Nájera y a Urbina, de maestro y discípulo. El segundo es Justo Sierra, otro de sus maes-

17. *Ibid.*, p. 388.

18. *Ibid.*, p. 389.

19. *Ibid.*, p. 387.

tros, que lo ayudó a perfeccionar su crítica social y crónica periodística, ya que los dos tuvieron una relación laboral. Uno de sus trabajos en conjunto fue la *Antología del Centenario*, dirigida por Sierra y cuyo prefacio fue escrito por Urbina. El crítico alaba este prefacio, al igual que reconoce los conocimientos que muestra el prologuista en dicho texto, especialmente del México de principios del siglo XIX.

Torri compara el contenido filosófico de las poesías de Urbina con el de Amado Nervo y el de Enrique González Martínez. De nuevo, coloca en un nivel superior a los dos últimos, pues lograron una filosofía “menos obvia y de un orden más elevado”.²⁰ Después, se contrasta la bondad que Urbina muestra en sus poesías con la exaltación de los placeres que Nájera explora en *Odas breves*. A pesar de esta diferencia entre los dos, Torri encuentra similitudes entre sus crónicas y sus poesías, como el sentimentalismo y el afecto.

Las comparaciones entre Urbina y otros escritores continúan cuando Torri escribe sobre sus crónicas. Primero, lo asemeja con José Joaquín Fernández de Lizardi por su sensibilidad, su preocupación social y su patriotismo; y menciona algunas reformas sociales que ambos escritores propusieron para mejorar al país, como enfocarse en la educación y la difusión cultural. Continúa con las descripciones en las crónicas, que le recuerdan a las hechas por Víctor Hugo; y “como costumbrista”,²¹ Torri acerca la crónica del autor a la escritura de Guillermo Prieto y de Manuel Payno.

20. *Ibid.*, p. 388.

21. *Ibid.*, p. 392.

Asimismo, el prologuista asimila géneros literarios, como la crónica periodística y el ensayo. Mientras que la crónica usa cualquier tema para su redacción, se liga con el momento y la sociedad, el ensayo trata ideas que requieren más trabajo intelectual y tienen que ver con la individualidad del autor. Torri usa esta la comparación para definir la crónica; sin embargo, iguala ambos géneros en calidad, ya que la crónica también es difícil de redactar. Además, se asemejan específicamente las crónicas del libro con la novela, las cuales llama “capullos de novela”,²² frase del mismo Urbina, y se resalta su talento para la novela por sus descripciones, elocuencia y conocimiento de la sociedad, en lo que también se parece a Víctor Hugo.

En el prefacio, se establece una conexión entre los muchos libros que leyó Urbina y su manera de escribir. Primero, se le describe como “libresco empedernido”²³ —frase también de Urbina— para demostrar su gusto por la lectura. Torri pretende completar las influencias literarias del escritor mencionadas por Victoriano Salado Álvarez en su semblanza²⁴ con Alfonso Daudet, cuyo punto de encuentro son los temas sociales como la pobreza y la crueldad animal. Para ejemplificar esta preocupación, el crítico redacta pequeñas frases de algunos motivos de las crónicas, tomadas de *Cuentos vividos* y una que se incluye en el libro, “Anteojos y palomas”: “la mariposilla de arrabal, [...] la historia del

22. *Ibid.*, p. 391.

23. *Ibid.*, p. 393.

24. Torri se refiere a la semblanza publicada en la serie *Máscaras* de la *Revista Moderna*.

nido de palomas en una oficina; los tristes destinos de los hijos de cómica”.²⁵

Torri encuentra varios contrastes en la misma obra de Urbina. En su lírica, distingue el sentimiento grave y fúnebre de sus poemas póstumos con el optimismo y vitalidad de sus poemas de juventud. Hay otra oposición, entre la poesía y la crónica de Urbina. Mientras que el prologuista relaciona la lírica con los sentimientos, con la bondad del escritor, y destaca por alejar su “poesía del sentimiento” de las imperfecciones de la popular —con lo cual ganó el reconocimiento tanto de críticos como de lectores—, sus crónicas se vinculan con la razón y sensibilidad, con su interés social por dar soluciones a los problemas que percibía en el estrato bajo de la sociedad mexicana, así como su amplio conocimiento acerca del tema. En cuanto a la evolución de los dos géneros, en la poesía de Urbina, ese sentimentalismo permaneció intacto desde sus primeros hasta sus últimos poemas; mientras que en el prefacio se nota una evolución en sus crónicas.

Como ya lo propuso Elena Madrigal en *Del licántropo que aúlla con gran perfección*, Torri tiende a mezclar la escritura con las artes plásticas. Por ejemplo, al definir a Urbina como “colorista [que pinta] deslumbrantes acuarelas”,²⁶ muestra al escritor como pintor. También, al examinar los motivos que se tratan en su poesía, el crítico lo hace con imágenes: “ansia por juntarse con sus difuntos, que lo llaman en las noches estrelladas”,²⁷ al igual que con los motivos de sus crónicas, los cuales

25. J. Torri, “Urbina”, en *Obra completa*, p. 393.

26. *Ibid.*, p. 388.

27. *Ibid.*, p. 389.

Torri define con frases concisas e imágenes como “el crepúsculo del sentimiento religioso en el indio”.²⁸

Estos ejemplos demuestran que la crítica del escritor coahuilense no pretende ser objetiva, sino que ofrece impresiones a partir de la connotación, no la denotación. Esta característica, que hace subjetiva su crítica, también es mencionada por Alatorre y Williams. El primero afirma que “*toda crítica es subjetiva*”²⁹ porque la obra literaria se convierte en parte del crítico, por eso no puede ser objetiva. La objetividad se lograría si se dejaran a un lado los sentimientos de simpatía o antipatía y se centrara sólo en el texto. El segundo autor opina que la crítica literaria no puede ser una ciencia exacta, porque se hace con valores que la ciencia no conoce, que surgen de la emoción, no de la razón, “juzgamos una obra de arte por el efecto que produce en nuestra más sincera y vital emoción, y por nada más”.³⁰

Torri escribe con modestia, le resta importancia crítica y objetiva a su análisis cuando lo califica como “*algunas reflexiones deshilvanadas que ha promovido la lectura de sus artículos*”.³¹ Al parecer, él mismo no lo considera un estudio profundo; pero sí laudatorio, ya que invita al lector a elogiar la prosa limpia de las crónicas, en las cuales el escritor muestra opiniones razonables y justas.

Sin embargo, después se cuestionarán las opiniones de Urbina acerca de la condición del indígena mexicano. Con ironía, Torri primero caracteriza al autor

28. *Ibid.*, p. 390.

29. A. Alatorre, *op. cit.*, p. 52.

30. R. Williams, *op. cit.*, p. 41.

31. J. Torri, “Urbina”, en *Obra completa*, p. 390.

mexicano como indígena puro, para después citar un fragmento de *Psiquis enferma*, en el cual se define al indígena con frases como “Su tosca y sangrienta idolatría se transformó en otra más bondadosa y más amable”, o “Es melancólico [...] Es un sometido [...] Quiere vivir vengativa y brutalmente, como está acostumbrado”.³² Con esto, se crea una imagen polifacética del escritor, que es tanto amigable y bondadoso, como severamente crítico y pesimista. A pesar de esto, al final del prefacio se redime a Urbina, al mencionar su opinión negativa de las corridas de toros y demás “buenas causas” que defiende en otras de sus crónicas, y, de nuevo, se le cita textualmente.

Torri manifiesta recato en su análisis y crítica, pero no en sus conocimientos culturales sobre el México de finales del siglo XIX e inicios del XX, años en los que era un niño. Los demuestra al mencionar a Soledad Goyzueta, cantante de ópera de la época; a compositores románticos mexicanos como Felipe Villanueva y Ernesto Elorduy; y a “lagartijos y gomosos”, términos usados en esa época para describir a los jóvenes preocupados por el buen vestir. Después, juega con el lector al intuir su reacción: una “nostálgica sonrisa” para quien vivió lo que describe e “irónica” en los que no.

Irónicamente, Torri hace alarde de sus propios conocimientos cuando expone la humildad de Urbina por su preparación literaria y cultural, pues usa terminología y menciona a autores y obras que un lector sin el bagaje cultural suficiente no entendería; por ejem-

32. *Ibid.*, p. 391.

plo, “los tecnicismos criminológicos lombrosianos”³³ de Cesare Lombroso.

En el mismo párrafo, Torri exhibe su conocimiento literario con un recorrido por Francia decimonónica con François de Curel, Maurice Rollinat, Víctor Hugo; continúa en Portugal con Eugenio de Castro, pasa por Noruega representada por Henrik Ibsen, por Alemania con Heinrich Heine y Goethe, y lleva al lector a tiempos más remotos con Dante Alighieri, Homero y el *Corán*, para al final regresar a la España de principios del siglo xx, cuando menciona a Felipe Trigo. Con este último autor, se hace una referencia a una crónica que se incluye en el libro, en la cual Urbina habla del suicidio del escritor español, con la intención de crear interés en el lector.

Además de resaltar la influencia que tuvieron los conocimientos de Urbina en su obra, Torri considera sus vivencias en el teatro como inspiración para muchas de sus crónicas, las cuales describe como verdaderas vistas al teatro del pasado y a la vida de sus trabajadores.

Análisis de acuerdo con Umbrales de Gérard Genette

Torri escribe este prefacio a *Crónicas* en prosa, y lo ubica antes de los textos de Urbina y después de una “Advertencia” anónima, dirigida a los estudiantes universitarios. Ha cambiado de estatus desde su primera publicación como prefacio, a ser un texto que forma parte de una compilación; primero en *Diálogo de los libros* (México, Fondo de Cultura Económica, 1980) y después en 2011 en las *Obras completas* de Torri (México, Fondo de Cultura Económica).

33. *Ibid.*, p. 393.

Su momento de aparición es tardío, ya que el prefacio se publicó mucho después de que Urbina escribió sus crónicas; y es original porque fue escrito para la compilación y edición que hizo Torri de los textos. Genette usa las etiquetas “alógrafo” y “auténtico” para describir este tipo de prefacio, pues el prologuista no es el escritor original del texto que continúa al prefacio, y se muestra como el autor indiscutible de éste con su firma al final.

En cuanto a sus funciones, dice Genette que los prefacios alógrafos auténticos favorecen la lectura del texto principal al mismo tiempo que la guían.³⁴ En el caso de este prefacio, se favorece la lectura de las crónicas al hablar de la vida personal de Urbina y sus conocimientos, tanto literarios como sociales, que le ayudaron a escribirlas. Pero no pretende acercarse a un texto crítico —a pesar de que se ha demostrado lo contrario con los textos de Alatorre y Williams—; no considera sus opiniones serias, aunque sí muestra libertad en lo que piensa y escribe. Torri no se fija en datos formales como fechas precisas, movimientos literarios, estructura o la ubicación de los textos de su edición dentro de la obra de Urbina. A pesar de esto, sus opiniones claramente condicionan al lector a leer las crónicas como críticas sociales y vivencias del autor.

Sin embargo, este prefacio no funciona como una guía de lectura, pues Torri no analiza las crónicas que siguen: habla de la crónica de Urbina en general, pero no intenta explicar el libro. El crítico escribe sus reflexiones personales acerca de los textos que más le sirven para apoyar sus opiniones, algunos ni siquiera

34. Cf. G. Genette, *Umbrales*, p. 224.

están incluidos en el libro. No obstante, se da la referencia de algunos de estos textos para que el lector investigue por su cuenta. Por esto, el régimen de verdad del prefacio es endeble; se mezclan hechos reales, como su amistad con Gutiérrez Nájera y Justo Sierra, con las opiniones del prologuista.

Es curioso notar que en el prefacio no se menciona ni se analiza la parte final del libro, donde están presentes las crónicas de los viajes de Urbina, las cuales llevan al lector a España y hablan de sus escritores y su literatura. Tal vez, en su papel de lector, Torri no quiso arruinar el final de su libro, el cual tiene altos valores literarios. Quizá para el escritor el prefacio no debería contar la anécdota del libro o alguna de sus partes, sólo debería dar contexto y ser un lugar donde el autor pueda expresar su sincera opinión.

A lo largo de su prefacio, Torri le recomienda al lector otros autores y otros libros de Urbina; hace uso de la autoridad que tiene como estudioso de las letras para influir en el lector y jerarquizar lo que considera buena literatura. Por ejemplo, nombra los libros de Urbina que muestran el “pleno dominio” poético del autor: *Ingenuas*, *Puestas de sol*, *Lámparas de agonía* y *El glosario de la vida vulgar*, *Los últimos pájaros*. De este último libro, enfatiza “Viñetas de Italia”, al usar la metáfora que convierte al escritor en pintor. Todos estos libros fueron escritos en la madurez de Urbina.

Sin embargo, el prologuista muestra preferencia por *Cancionero de la Noche Serena* (México, Universidad de México, 1941), publicado siete años después de la muerte de Urbina y cuyo prefacio escribió Alfonso Reyes. Torri explica la historia de su publicación y elogia tanto la introducción como los poemas que incluye.

Además, le habla directamente al lector “curioso”³⁵ para interesarlo en el libro, para que pueda ser testigo, como él, de “las palabras más graves que pronunció [Urbina], veladas ya por el sentimiento de su próxima muerte”.³⁶ Como podemos ver, se apoya en imágenes poéticas para interesar al lector, humaniza ese sentimiento que asiste a las palabras.

Cuando Torri habla de la cultura en el siglo XIX, no deja de sugerir a otros autores, por ejemplo, Emilio Rabasa, Rafael Delgado, Victoriano Salado Álvarez y Federico Gamboa. Sólo escribe los apellidos, como si el lector no necesitara de sus nombres completos para identificarlos. Asimismo, intenta atraer al lector alabando la poesía y la novela de la época, y muestra el lado social, al asegurar que los escritores de esa época formaban “movimientos intelectuales de trascendencia para nuestra patria”,³⁷ con lo cual se unen la literatura y la causa nacional.

Torri enseña sus reflexiones acerca de la literatura cuando insiste en la conexión que hay entre un amplio conocimiento y una escritura de calidad. Le recuerda constantemente al lector que la escritura de Urbina mejoró conforme adquirió más lecturas, más conocimiento, hasta alcanzar la calidad que un lector exigente o un estudioso de las letras, como él, admira. Esa prosa debe ser noble, ilustre y sin errores del lenguaje. Esta relación entre conocimiento y escritura es notoria también cuando se compara la crónica de Urbina con una conversación, que es fluida y desarrolla un tema completamente.

35. J. Torri, “Urbina”, en *Obra completa*, p. 388.

36. *Idem*.

37. *Ibid.*, p. 392.

Asimismo, el crítico usa la imagen de una curva para ejemplificar el aspecto natural de sus crónicas, pues no parecen estar exhaustivamente pensadas. Para él, Urbina simula la oralidad, como si no necesitara de lecturas y correcciones posteriores, o como si escribiera inmediatamente sus pensamientos y los lectores pudieran dar un vistazo al interior de su mente.

El prologuista juega con esa persona que está leyendo, ya que después derrumba toda la ilusión de una escritura oral con una metáfora culinaria, la cual explica que hay autores que redactan y cambian, “cocinados y aderezados con diversas salsas”³⁸ sus manuscritos antes de tener una versión definitiva de su texto. La escritura no muestra cómo es que piensa el autor, Urbina sólo da una ilusión. Con esto, Torri le enseña al lector que la escritura no es espontánea, no se puede escribir como se habla, y describe la escritura como la actividad “más artificiosa y difícil que existe”.³⁹ En el paratexto, se describe la experiencia de Torri como lector de las obras de Urbina, lo que lo acerca al concepto de *crítico* de Alatorre y Williams. Muestra esta experiencia cuando habla de la lírica: “Leyendo sus libros poéticos no experimenta uno el deseo de definir su sustancia, sino de abandonarse a la emoción que suscitan”.⁴⁰ También al escribir sobre las crónicas, se incluye con “los lectores [que asisten] al proceso de su pensamiento”.⁴¹

38. *Ibid.*, p. 393.

39. *Idem.*

40. *Ibid.*, pp. 387-388.

41. *Ibid.*, p. 393.

PREFACIO A *GRANDES CUENTISTAS*

El libro *Grandes cuentistas*, que contiene el prefacio que se analizará, forma parte de la colección Biblioteca Universal (volumen xxxix), proyecto editorial en el que participaron grandes escritores de mediados del siglo xx, entre los cuales se encontraba Alfonso Reyes. Su propósito era difundir, entre los hablantes del español, los textos que de alguna manera influyeron en la formación de la cultura occidental. Para cumplir esta meta, juntaron a estudiosos de las letras, como Julio Torri y Jorge Luis Borges, para que hicieran traducciones cuidadas de los textos y los prólogos de los libros.

La antología de cuentos, que abarca desde la época antigua hasta inicios del siglo xx, fue publicada por primera vez en 1949 por W. M. Jackson Editores. Fue impresa en Buenos Aires y en la portada se le atribuye a Torri el estudio preliminar y la selección de los textos. Desde esa primera edición, la antología contó con un “Propósito”, en el cual los editores explican los orígenes de la colección, su novedad, su intención y la calidad de sus traducciones y ediciones. En 1978, fue reeditada por duodécima vez por Editorial Cumbre, junto con Grolier International, y fue impresa en Estados Unidos.

En 1999, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, con Océano, reeditaron e imprimieron el libro en España, en cuya portada sólo se le atribuye el estudio preliminar a Torri. Esta edición incluye además una “Introducción” que explica más a fondo la planeación de la colección, nombra a todos los involucrados y los muchos géneros que abarca. Esta misma edición del libro fue digitalizada por Océano en 2016. La misma editorial sacó en una versión rústica, con el

nombre *Antología del cuento universal* (Barcelona, 1999) separada en dos tomos y con el prefacio recortado, sin introducción ni propósito; pero en la cual, tanto el estudio preliminar como la selección de los textos, son obra del escritor coahuilense. En esta edición de bolsillo se omiten varios textos, entre los que tenemos el *Novellino*, los de Francesco Sacchetti, don Juan Manuel, Luis de Pinedo, Melchior de Santa Cruz, Juan Rufo, Juan Aragonés, Paul Heyse, Gottfried Keller, Gabriel Miró, Castello Branco, Edmundo de Amicis, Nicolai Gogol, Jan Neruda y Ferenc Herczeg. Esa misma versión del libro fue reeditada por Editorial Gandhi (3a. ed., México, 2014).

Vale la pena mencionar que, tanto el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Océano tienen como uno de sus objetivos principales la difusión de la lectura. Es probable que por esto se reeditara tantas veces este libro; porque, de alguna manera, cualquier persona puede acercarse por primera vez a una historia del cuento universal. No obstante, no hay que olvidar que la meta principal de Océano es vender, y cabe la posibilidad de que este título siga teniendo éxito entre los lectores y continúe produciendo una ganancia considerable.

Independientemente de la edición, la antología tiene dos grandes bloques temáticos, el cuento antiguo y el cuento moderno, los cuales, a su vez, están divididos en países o regiones geográficas como Oriente e Iberoamérica. Cada texto se introduce con una nota biobibliográfica del texto o del autor según sea el caso. Sin embargo, a pesar de que en todas las ediciones estas notas le son atribuidas a José Manuel Conde, Torri muestra su descontento en un documento escrito para el secretario de la Universidad Nacional de México,

pues fueron escritas por él, “Debo advertir que en este libro [*Grandes cuentistas*] fui víctima de un robo, pues las notas biobibliográficas también son mías”.⁴² Además de escribir el prefacio, hacer la selección de los textos y escribir las notas, Torri hizo las traducciones de los cuentos de Francesco Sacchetti, Maupassant y Apollinaire, y revisó las de Balzac y Hawthorne, demostrado por su firma al final de cada cuento. El libro contiene en total 41 autores y tres fragmentos de obras anónimas, el *Panchatantra*, *Las mil y una noches* y el *Novellino*. La mayoría de los autores antiguos cuentan con más de un cuento, mientras que los modernos son representados por uno solo.

El alcance del libro está expuesto en su “Propósito”, donde se indica que sus editores pretendían llevar la literatura occidental “a todos los que sienten lo que podríamos llamar el instinto de la cultura, hayan pasado o no por las aulas universitarias y sea cual fuere la profesión o disciplina”.⁴³ Su lector ideal está en las calles, viviendo una cultura que tiene origen tanto en América como en Europa y Asia. Las limitaciones de la antología son señaladas por los mismos editores, pues los textos fueron reunidos tomando en cuenta la crítica, su valor literario, su contenido y su capacidad para formar el espíritu del hombre moderno; por eso se tuvo que prescindir de muchos autores. Este prefacio fue escrito en la época docente de Torri, un año antes que el de Luis G. Urbina. En estos años fallece su madre y dedica todo su tiempo a la enseñanza.

42. Anónimo, “Los papeles de Torri”, *Universidad de México*, p. 8.

43. *Grandes cuentistas*, ed. Julio Torri, Barcelona, Conaculta-Océano, 1999 (Biblioteca Universal), p. VII.

Cabe mencionar que esta antología se parece mucho al proyecto editorial de Vasconcelos en *Lecturas clásicas para niños* (1924-1925), lo cual podría deberse al trabajo en conjunto que hicieron Torri y Vasconcelos para publicar los Clásicos de la Universidad. Es posible que varias traducciones quedaran sin publicar, por lo que ambos decidieron editarlas a su manera y por separado. De igual manera, existe la posibilidad de que el escritor coahuilense se basara en la antología del oaxaqueño para formar la suya.

Estructura temática

Este texto también es de los más extensos de la obra del autor, con 10 páginas. Torri comienza definiendo el cuento y continúa con su historia; desde los relatos más antiguos conservados de las sociedades egipcias y helénicas, las epopeyas de la Edad Media, su transformación en los siglos xv y xviii, hasta llegar a lo que el prologuista considera el cuento moderno, el cual se marca de manera implícita después de los cuentos infantiles de Charles Perrault, aproximadamente a principios del siglo xix. Sin embargo, no se usan fechas ni se limita de manera contundente. A partir de ese corte, se sigue con la división de la antología y se separan a los autores por países europeos, ya no por épocas históricas. Individualmente, Torri favorece a unos escritores más que a otros, a pesar de no hablar de todos los autores de la antología.

En este prefacio, no se sigue exactamente el orden del libro, sino que se hacen saltos en el tiempo y se habla de otros autores no incluidos en la misma. Además, el prologuista va de oriente a occidente; crea su propio orden en los escritores modernos, al empezar por

los cuentistas rusos; después, explica a los españoles y los suizos, los franceses, los ingleses y termina con los americanos. A pesar de esta distribución, el inicio con el cuento antiguo y el final americano se cumplen, tanto en el prefacio como en la antología, igual que en la selección de Vasconcelos.

Estilo

Torri usa la comparación en su prefacio para definir el cuento y diferenciarlo de la novela corta, dos géneros que podrían parecer iguales. Ofrece una definición general de novela corta, en la cual destaca la psicología de los personajes, la trama y la ambientación; elementos que el cuento también tiene, pero que no sobresalen, de acuerdo con el crítico. El propósito del cuento abarca más que la estructura o los personajes de la novela corta. A pesar de las diferencias que se marcan entre ambos, se ponen en el mismo nivel: uno no es mejor que otro, los dos merecen su reconocimiento por separado.

Asimismo, Torri asimila a los lectores de ambos géneros; el cuento es para “más ingenuos y pueriles”, mientras que la novela corta es para “una clase social especializada en achaque de letras”.⁴⁴ Al ser más compleja para el entendimiento, la novela corta es para una minoría; mientras que la sencillez del cuento lo hace perfecto para cualquier persona, para la población en general. El crítico usa dos palabras diferentes para definir la reacción del lector, “entretenimiento” para el cuento, que solo involucra divertir al ánimo; y

44. J. Torri, “Grandes cuentistas”, en *Obra completa*, p. 377.

“deleite” para la novela corta, que implica placer para el ánimo y los sentidos.⁴⁵

En este texto, se establece una estrecha relación entre la evolución de la humanidad y la evolución de la literatura; ya que el cuento aparece desde “épocas primitivas”, y la novela corta pertenece a “períodos más adelantados”⁴⁶ del ser humano. Torri reafirma la unión entre la literatura y el hombre cuando asegura que “el cuento es tan antiguo como la humanidad”.⁴⁷ El escritor une al cuento con el inicio del razonamiento humano y menciona que éste comenzó como una hipótesis para explicar el mundo de nuestros ancestros, el cual contextualiza para que le quede claro al lector: “el hombre vivía en medio de una naturaleza en que todo era animado, individual, divino (antropomorfismo)”.⁴⁸ Estas hipótesis fueron las bases para mitos y cuentos como *Cenicienta* y *Caperucita roja*, que explican cambios naturales como las estaciones.

Torri relaciona los cuentos antiguos con la religión. Por ejemplo, en la *Odisea* e *Ilíada*, la religión se une con la historia para servir como testimonios históricos y libros religiosos para la sociedad helénica. Asimismo, los cuentos moralistas de la antigua India ayudaron a difundir el budismo. Posteriormente en el prefacio, se menciona que los cuentos morales fueron usados por los predicadores medievales en sus sermones, como

45. Las definiciones de “entretenimiento” y “deleite” están tomadas de la versión electrónica del *Diccionario de la lengua española*, de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 23ª ed., 2014.

46. J. Torri, “Grandes cuentistas”, en *Obra completa*, p. 377.

47. *Idem*.

48. *Idem*.

los coleccionados por Pedro Alfonso Huesca. Además del conocimiento histórico y religioso, Torri habla del conocimiento marítimo expresado en los cuentos y ejemplifica con varias metáforas —volcanes y canales peligrosos transformados en monstruos marinos, entre otras—. También califica a *Simbad el Marino* y las leyendas celtas como cuentos basados en aventuras marítimas reales.

El crítico remarca más el vínculo entre humanidad y literatura cuando les atribuye a los folcloristas el rescate de los cuentos más antiguos, como los egipcios, que reflejan “la vida inmóvil de este pueblo singularísimo [de] extraña idiosincrasia”;⁴⁹ o los relatos de Píndaro y Platón, autores griegos que toman desde “historias de antiguas familias”⁵⁰ hasta mitos como base para sus textos. Con estos ejemplos, Torri le demuestra al lector el peso que tienen la cultura y las costumbres populares en el cuento. Ya ubicado en la Edad Media, se afirma que el Arcipreste de Hita, en su *Libro de Buen Amor*, resume y nos hereda “la gran tradición latina de los tiempos medios”⁵¹ a los que vivimos en este presente. Estos textos nos muestran la época en la cual fueron escritos.

De igual manera, Torri establece relaciones entre cuentos antiguos y textos de épocas posteriores; por ejemplo, la historia de los dos viejos y la deuda no saldada. Primero, la historia fue compilada por Conón, narrador griego, y después, la tomó Cervantes para el capítulo XLV de la segunda parte de *don Quijote*, en el

49. *Ibid.*, p. 378.

50. *Ibid.*, p. 379.

51. *Ibid.*, p. 381.

que Sancho Panza resuelve la deuda porque ya había escuchado esa historia antes. También las historias del *Novellino* de Mateo Bandello fueron retomadas por Shakespeare para escribir *Mucho ruido y pocas nueces*, *Romeo y Julieta* y *Noche de reyes*; las cuales Torri considera tres de sus obras más logradas. Para apoyar esta influencia que se propone en el prefacio, se cita textualmente a un estudioso de la vida de Shakespeare, Sir Sidney Lee; sin embargo, no se pone su referencia exacta, sólo se nombra al libro y a su autor. Lope de Vega y sus aprendices también aprovecharon los cuentos italianos para crear algunas de sus obras, y las fábulas de Jean de La Fontaine se basaron en los cuentos de Boccaccio, de acuerdo con el crítico.

En este prefacio, se hacen pocas analogías entre autores. La primera es entre Boccaccio y Cervantes: lo que uno hizo con el cuento el otro lo realizó en la novela. Torri usa el término “cuentista” por primera vez con Boccaccio, además de calificarlo también de “moderno”,⁵² a pesar de pertenecer al “cuento antiguo” en la antología. Cuando se habla sobre el cuento moderno, se propone a Jan Neruda como antecedente directo de Franz Kafka, autor al que se describe, además de incluir una cita de Jorge Luis Borges para analizar el cuento que está en la antología. El crítico también vincula a Prosper Mérimé con Pushkin, en cuanto a su habilidad para narrar; y compara a Oscar Wilde con Aloisius Bertrand y Charles Dickens.

El prologuista demuestra su gusto por la concisión al no describir ampliamente los cuentos o los autores, y da pocos datos históricos, como fechas, para ubicar

52. *Idem*.

al lector, o contextualiza brevemente la época de la que habla. Una excepción es cuando se describe el movimiento poblacional de la Edad Media, y se trata la obra de Franz Kafka y Charles Dickens, ya que se agregan citas de otros investigadores que detallan las obras y hablan de su importancia en la literatura universal. Torri se fija en la esencia de los escritores, la cual trata de evocar con pocas palabras, como expresa en “El ensayo corto”

Es el ensayo corto la expresión cabal, aunque ligera, de una idea. Su carácter propio procede del don de evocación que comparte con las cosas esbozadas y sin desarrollo. Mientras menos acentuada sea la pauta que se impone a la corriente loca de nuestros pensamientos, más rica y de más vivos colores será la visión que urdan nuestras facultades imaginativas. El horror por las explicaciones y amplificaciones me parece la más preciosa de las virtudes literarias. Prefiero el enfatismo de las quintas esencias al aserrín insustancial con que se empaquetan usualmente los delicados vasos y las ánforas.⁵³

El crítico pone en práctica estas ideas cuando describe a los autores del cuento moderno que incluye la antología, y a algunos que no lo están. A continuación, citaré las oraciones o frases que son ensayos extremadamente cortos y siguen la estética propuesta en “El ensayo corto”. Pequeños ensayos que son concisos y a veces se acercan al poema en prosa. Estos también

53. J. Torri, “El ensayo corto”, en *Obra completa*, p. 118.

afirman la función connotativa y subjetiva de la crítica que proponen Alatorre y Williams, pues se hace explícito el sentir de Torri provocado por cada autor, cada lectura; que lo impresionan y lo emocionan de tal manera que le es necesario compartirlo con el lector. Asimismo, vale la pena recordar lo que dicen Xirau y Marco Antonio Campos de los ensayos cortos de Torri, que son fragmentos, incompletos, que presentan posibilidades al lector, no limitaciones.

1. “El cuento puro, con su mundo completamente aislado del nuestro, y por lo tanto el que cautiva sin reservas nuestra atención, es el que cultiva Pushkin”.⁵⁴ Torri propone una categoría de cuento, el que no hace referencia al mundo real, y que por eso llama la atención del lector. Además, este fragmento emplea recursos propios de la poesía porque se usan dos palabras fonéticamente similares, *cautiva* y *cultiva*; y una metáfora en la que el cuento es como una flor llamativa que cultiva el escritor.
2. “Chéjov, el maestro insuperable del género, cuya paleta de un gris sombrío, a ratos tornasola la ternura”.⁵⁵ De nuevo, se usa la metáfora en la cual el escritor se convierte en pintor, para mostrar las dos cualidades importantes de los cuentos de Chéjov.
3. “Máximo Gorky, el amigo de los vagabundos y el pintor con vivas tintas de su vida valiente y

54. J. Torri, “Grandes cuentistas”, en *Obra completa*, p. 383.

55. *Idem*.

algo extraña”.⁵⁶ Otra vez la metáfora del escritor como pintor para hablar de la obra y vida de Gorky. Menciona a los vagabundos porque su obra trata principalmente de los estratos bajos de la sociedad rusa, la cual Gorky conocía bien.

4. “Así, don Pedro Antonio de Alarcón —que descuella en forjar cuentos de una urdimbre singularmente tramada— dejó obras maestras: *El sombrero de tres picos*, *La buena ventura*, *El libro tallerario*, etc.”⁵⁷ En este caso, la metáfora describe al escritor como un artesano textil que fabrica de manera particular su tela o cuento.
5. “Las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer gozan de popularidad bien merecida por la firmeza de la mano con que están trazadas, así como la vívida representación de sus principales momentos”.⁵⁸ Torri esboza este libro de Bécquer al destacar dos características esenciales de sus relatos con palabras relacionadas con la imagen: una mano que traza la historia y momentos descritos, que tienen una fuerza en su emoción y colores, por eso se graban en la mente del lector.
6. “[¡Adiós, Cordera!] Es una narración llena de finura espiritual, de observación minuciosa, de aciertos de expresión; independientemente de su valor literario posee una alta significación humana”.⁵⁹ El crítico cualifica este cuento de Clarín tanto en su aspecto literario, la observa-

56. *Idem*.

57. *Idem*.

58. *Idem*.

59. *Ibid.*, p. 384.

- ción y expresión; como en lo que puede aportar al espíritu del lector.
7. “[Gabriel Miró] Es ante todo un colorista, un autor que se deleita con la suntuosidad y brillantez de la vida rica y que posee extraordinario poder expresivo”.⁶⁰ De nuevo aparece la metáfora del escritor como pintor, ahora para describir los cuentos de Miró, y se utilizan palabras relacionadas con la imagen como *brillantez* y *suntuosidad* para definir su modo de expresión.
 8. “Incluimos en esta colección *Los tres honrados peñeros*, del novelista suizo Gottfried Keller, cuento en que se pintan aspectos o genialidades nórdicos”.⁶¹ Otra vez se hace presente la mezcla entre la plástica y la escritura para delinear el cuento de Keller con pocas palabras.
 9. “El sentido de infinitud y otras inquietudes espirituales de hoy bullen en las obras de este gran imaginativo [Franz Kafka], que ha buceado hasta lo más oscuro de nuestros instintos zoológicos fundamentales”.⁶² Torri destaca los motivos de la obra de Kafka, lo define a partir de su imaginación y usa una metáfora que compara al escritor con un buzo que descubre la profundidad del mar o, en este caso, un lado del hombre que prefiere mantener oculto, el del instinto. Usa la palabra *bullir*, que también se relaciona con el agua.

60. *Idem.*

61. *Idem.*

62. *Ibid.*, p. 385.

10. “Maupassant, amargo pintor de la terrible dureza de la vida, sobre todo de la rural, es un gran artífice de la narración corta”.⁶³ En esta oración se usan dos metáforas: la primera, del escritor como pintor para referirse a la temática de los cuentos de Maupassant; y la segunda en la cual se compara al escritor con un *artífice*, término que abarca más que la pintura.
11. “Alphonse Daudet se complace en narrar casos conmovedores que excitan en el lector sentimientos de piedad y simpatía humana”.⁶⁴ Torri habla tanto de los motivos de los cuentos de Daudet como del efecto que tienen en el lector, que enfatiza al usar *excitar* como verbo para describir esta estimulación.
12. “A France se le tiene con razón por el más erudito de los novelistas y cuentistas, y sus relatos, dotados de una suprema gracia, valen sobre todo por su saber humanístico, por los profundos pensamientos de que están matizados, y por las bellas muestras de una ironía incomparable”.⁶⁵ El prologuista habla del conocimiento de Anatole France, lo clasifica como cuentista y novelista, le da importancia al conocimiento y pensamientos que muestra en sus cuentos y resume su estilo con las palabras *gracia* e *ironía*.
13. “Stevenson es otro gran victoriano que ocupa pertinente lugar entre los prosistas ingleses. Algunos críticos –como el implacable Saints-

63. *Idem.*

64. *Idem.*

65. *Idem.*

bury— lo quisieran menos impecable estilista. Sus cuentos son deliciosos y su lectura uno de los mejores regalos que puede uno concederse”.⁶⁶ Robert Louis Stevenson es de los pocos autores a quienes Torri complementa con la opinión de otros críticos. Usa una metáfora para convertir sus cuentos en regalos deliciosos. También este pequeño ensayo se acerca a la poesía, al jugar con dos palabras de fonética parecida, *implacable* e *impecable*.

14. “Los cuentos de Wilde tienen mucho del poema en prosa. Sólo que se trata de un Aloysius Bertrand por el que hubiera pasado el tibio hálito de Dickens”.⁶⁷ El crítico hace dos relaciones: una entre el cuento y el poema en prosa; y otra entre Wilde, Bertrand y Dickens, con una metáfora que explica la influencia de los últimos autores sobre el escritor irlandés.
15. “Conrad es el pintor de marinas por excelencia, y en sus obras se escuchan ‘The surge and thunder of the Odyssey’”.⁶⁸ De nuevo está presente la metáfora del escritor como pintor al hablar de Joseph Conrad. En este caso, con pinturas del mar como parte importante de su obra y de su

66. *Ibid.*, p. 386.

67. *Idem*.

68. *Ibid.*, p. 385. Torri deja la cita sin explicación, la cual proviene de una traducción al inglés de la *Odisea* hecha por Andrew Lang y Samuel H. Butcher (Londres, Macmillan and Co., 1879). La frase es parte del epígrafe con que empieza la traducción, escrito por Lang.

vida. Torri hace un símil entre las obras de Conrad y Homero a través de la cita textual del libro.

16. “Lord Dunsany —cuentista, dramaturgo, poeta— cultiva en una atmósfera de irrealidad flores extrañas de gran lozanía que dejan en el alma como el recuerdo de un sueño lleno a la vez de misterio y encanto”.⁶⁹ Primero, se muestra la versatilidad de Lord Dunsany al clasificarlo como cuentista, poeta y dramaturgo. Después, se usa la metáfora que convierte al escritor en jardinero que cultiva una flor, un relato. También se reafirma el aspecto fantástico de la obra del autor londinense con palabras como *irrealidad*, *extraño*, *sueño*, *misterio* y *encanto* y se describe la ambientación, la ideología de sus relatos y la impresión que dejan en el lector.
17. “Katherine Mansfield, neozelandesa, dotada de innegables cualidades poéticas, ha dado al cuento su fina sensibilidad femenina”.⁷⁰ El prologuista da un dato personal de la autora, en torno a su nacionalidad, y se marcan dos características esenciales de sus cuentos, su acercamiento a la poesía y su femineidad.
18. “Mark Twain es genial por la idea del cuento, rara vez por la pintura de los personajes o del medio ambiente”.⁷¹ Torri destaca la anécdota de los cuentos de Twain, mientras que le resta crédito a su ambientación y personajes. Usa de nuevo la metáfora del escritor como pintor.

69. *Ibid.*, p. 386.

70. *Idem*.

71. *Idem*.

19. "Obsérvase un fino análisis psicológico en Machado, en cuyas obras abundan tipos femeninos de singular realidad".⁷² De las obras de Machado de Assis, se coloca el interés del lector en los personajes, principalmente la psicología y tipología de los femeninos.
20. "Horacio Quiroga nos pinta la selva indómita con sus tremendas peripecias".⁷³ La última línea del prefacio está dedicada a la metáfora del escritor como pintor, para referirse al cuento que incluye la antología de Quiroga y hablar de su motivo.

Estos ensayos cortos demuestran los procedimientos textuales que juntan la prosa con la poesía, como el uso de la aliteración, de metáforas e imágenes. Asimismo, los rasgos literarios son expresados de manera concisa; por ejemplo, el modo de expresión de los autores, la emoción que transmiten, las características o cualidades particulares de sus obras, sus motivos, el efecto que tienen sobre el lector, si son cuentistas o novelistas, etc. Ésta es una síntesis —casi poética— de la crítica.

Análisis de acuerdo con Umbrales de Gérard Genette

Julio Torri escribe este prefacio en prosa, aunque hay oraciones que contienen elementos poéticos, como se demostró en algunos de los ensayos cortos que ejemplificamos. En cambio, al hablar de la Edad Media, Torri usa elementos narrativos para relatar las causas

72. *Idem.*

73. *Idem.*

de la migración de la época y cómo los navegantes se contaban sus cuentos de viajes.

El prefacio está ubicado en el libro entre el "Propósito" y la antología, menos en las ediciones sin el primer paratexto, las cuales empiezan directamente con el prefacio recortado. Este texto ha cambiado de estatus al ser incluido en *Diálogo de los libros* y la *Obra completa* de Torri. También fue compilado por Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993), bajo el título "Tradición universal del cuento". Antes del prefacio, este último libro incluye una pequeña semblanza del escritor coahuilense, en la cual un autor anónimo marca su importancia en la formación del cuento mexicano, lo compara con Alfonso Reyes y describe el texto que le sigue.

El momento de aparición de este paratexto es tardío, en relación con los textos originales, por tratarse de una antología. Torri lo escribió para la primera edición del libro, pero fue publicada muchos años después de las primeras ediciones de los textos que la conforman. Por lo anterior, el prefacio es tanto alógrafa, por ser escrito por Torri, y auténtico, ya que incluye su firma al final. Sus destinatarios son personas que tengan interés en la literatura, sin importar su formación académica. En cuanto a las funciones del prefacio, el prologuista da prioridad a la literatura, con lo cual favorece la lectura de la antología y le enseña al lector acerca de este arte: le explica al lector qué es el cuento, qué tipos de cuento surgieron en las diferentes épocas de la humanidad, los autores que debería conocer, y los términos literarios que debe aprender. Al mismo tiempo, Torri intenta provocar la curiosidad del lector

con sus descripciones y pequeños ensayos para que lea a los autores que no están incluidos en la antología, o profundice en los que sí lo están.

Acerca de la novedad de su tema, en el mismo prefacio se menciona que las colecciones de cuentos se han hecho desde la antigüedad; sin embargo, en la “Introducción” de la edición de 1999, los editores hablan de la innovación de la colección

Hace ya algunos años un grupo señero de intelectuales, integrado por Alfonso Reyes (México), Francisco Romero (Argentina), Federico de Onís (España), Ricardo Baeza (Argentina) y Germán Arciniegas (Colombia), imaginaron y proyectaron una empresa editorial de divulgación sin paralelo en la historia del mundo de habla hispana. [...] Pocas veces tal cantidad de obras excepcionales habían quedado reunidas y presentadas en nuestro idioma.⁷⁴

Cabe recordar que Torri constantemente reflexiona acerca de la literatura y de los autores de su preferencia a través de su obra, pero en este caso se concentra específicamente en el cuento, lo que da unidad a los textos de la antología. El crítico intenta que el lector vea la veracidad en los hechos históricos que relata con citas de otros investigadores de las letras; se muestra a sí mismo como uno de esos estudiosos, que ha hecho una meticulosa pesquisa para escribir este prefacio. En ningún momento es irónico o humorista, ni usa otros elementos retóricos para mani-

74. *Grandes cuentistas, op. cit.*, p. V.

pular la verdad, deja a un lado su característico estilo para escribir. Torri no pretende que su paratexto sea una guía de lectura exacta de la antología, pues no sigue con rectitud su orden y excluye a muchos autores incluidos en la antología, entre los que tenemos a Juan de Timoneda, Luis de Pinedo, Melchior de Santa Cruz, Juan Rufo, Juan Aragonés, Guillaume Apollinaire, Herbert George Wells, Edgar Allan Poe, Henry James, Edmundo de Amicis, Luigi Pirandello, Hans Christian Andersen y Ferenc Herczeg. No obstante, sí se favorece la lectura de los autores que se encuentran en la antología con contexto y pequeños análisis para el público que no esté familiarizado con la historia de la literatura.

Este prefacio tiene una finalidad didáctica. Torri aprovecha la oportunidad para enseñarle al lector inexperto más acerca de la literatura, de sus géneros; por ejemplo, cuando compara el cuento con la novela corta, con la esperanza de que el lector investigue y lea más que los textos de la antología. El autor también usa otros términos literarios como fábula, apólogo, parábola, epinicio, conseja, moraleja, centón, epopeya, narrativo, lírico, prosa, historieta, ironía, crónica, *exempla*, y poema en prosa para familiarizar al lector con la terminología literaria. Además, expresa sus propias reflexiones acerca de la literatura. Cuando habla de la originalidad de las anécdotas en los cuentos, reafirma una idea que expresa en “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 comu-

nes más triviales!”⁷⁵ ya que los mitos y las historias de héroes populares, que fueron retomados en la Edad Media por la religión y las epopeyas, después fueron la inspiración de las historias italianas que usaron Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega y La Fontaine en sus obras.

La lingüística también se incluye en la educación, cuando se define al sánscrito “el viejo dialecto literario”⁷⁶ de la India. Además, Torri es preciso con los títulos originales de las compilaciones y de sus traducciones al español, hasta menciona a los involucrados en las traducciones; por ejemplo, cuando relata la historia del *Sendebār*, de *Las mil y una noches*, y de las imitaciones romanas de fábulas milesias y sibaríticas, que no se conservan en su idioma original, pero se encuentran en el *Asno de oro* de Apuleyo.

Asimismo, el prologuista enseña un poco de historia cuando describe la Edad Media, pues se asegura de explicar bien el contexto para que el lector entienda la difusión global de cuentos; para eso se apoya tanto en una extensa cita de Émile Gebhart, escritor y académico francés, como en un pequeño relato de los viajes de comerciantes, cruzados, y otros personajes por toda Europa, Asia y otras locaciones. También describe el intercambio cultural que propiciaron el feudalismo y el cristianismo.

Torri usa la repetición de manera didáctica para que el lector repase los conocimientos que el prefacio le brinda. Por ejemplo, cuando se habla de la variedad del

75. J. Torri, “De la noble esterilidad de los ingenios”, en *Obra completa*, p. 121.

76. J. Torri, “Grandes cuentistas”, en *Obra completa*, p. 378.

cuento antiguo, primero separa los cuentos por tema, “cuentos religiosos, cuentos mágicos, de iniciación (como el de *Barba Azul*), cuentos genealógicos, cuentos para exponer principios éticos”;⁷⁷ y líneas más adelante, los explica más a fondo y ejemplifica: los cuentos religiosos con la *Ilíada* y la *Odisea*, los de magia con los cuentos egipcios, los moralistas con los cuentos de la India, y los cuentos genealógicos con Píndaro.

El crítico hace explícitos sus gustos literarios en el paratexto: le recomienda al lector las obras o autores que él considera importantes en la literatura universal y que debería conocer, aunque no pertenezcan a la antología. Por eso, a pesar de ser un prefacio que antecede cuentos, Torri también le dedica espacio a los poemas de Homero y los mitos griegos. Para llamar más la atención del lector, utiliza términos que se oponen en una misma oración cuando habla de esos mitos, “los más tiernos y delicados” que cuenta “el terrible Aquileo, el feroz lácida”;⁷⁸ oxímoron que resalta ante el lector. De igual manera, se reflexiona positivamente de los diálogos de Platón. Sin embargo, Torri no habla de manera favorable del *Sendebār*, precisamente por la moral que intenta difundir; ni de Charles Perrault, por hacerse famoso con mitos indoeuropeos antiguos.

En el prefacio, se continúan los elogios con autores modernos como los “cuentistas esclarecidos” del siglo XVIII, Denis Diderot, Voltaire y el abate Voisenon; con autores del siglo XIX como Pushkin y sus *Relatos del difunto Ivan Petróvich Belkin* e Iván Turguéniev; con novelistas como Gorky, Dostoievski y Tolstoi; con escri-

77. *Ibid.*, p. 377.

78. *Ibid.*, p. 379.

tores españoles como don Pedro Antonio de Alarcón, Gustavo Adolfo Bécquer, Miguel de Unamuno, Ramón Valle Inclán, Pío Baroja, Ramón Pérez de Ayala; y con latinoamericanos como Leopoldo Lugones, Ricardo Palma y Vicente Riva Palacio. Torri es más específico con los cuentistas alemanes que no están en la antología por falta de espacio y junta a los que admira con sus obras más importantes: Adelbert Chamisso/*Peter Schlemihl*, los hermanos Grimm/*Cuentos del niño y del hogar*, Wilhelm Hauff/*Die Karawane*, y Auerbach/*Narraciones de la Selva Negra*.

El prologuista se dirige explícitamente a un “lector estudioso”, para que investigue por su cuenta si siente curiosidad por algún texto o autor que recomiende. El primer caso en el que menciona a este lector es cuando le sugiere una edición especial del *Decamerón*, con introducción de Michele Scherillo y editado por Ulrico Hoepli, con la intención de que el “estudioso” lea un análisis más detallado del libro y de su autor. De igual manera, Torri refiere a este tipo de lector a *Orígenes de la novela*, de Marcelino Menéndez y Pelayo, para profundizar en la publicación de *Las mil y una noches*. Más adelante, se sugiere otro volumen de la misma colección Biblioteca Universal, *Grandes escritores rusos*, en el cual “el curioso” encontrará otros autores rusos que no se encuentran en *Grandes cuentistas*.

Al final del texto, Torri juega por última vez con este lector que va más allá de simplemente leer el prefacio. A pesar de no nombrarlo (usa un impersonal *compárese*), como en los casos anteriores, sólo este tipo de lector comprometido compararía al protagonista del cuento que se incluye en la antología de Mark Twain, Rogers, con Frasquito de *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós. El crítico incluye su opinión acerca de la construcción

de estos dos personajes, pero espera que el lector no se quede con su argumento; confía en que lo compruebe por sí mismo mediante la lectura y el estudio.

COMPARACIÓN DE LOS DOS PREFACIOS

Los prefacios de *Crónicas* y de *Grandes cuentistas* fueron escritos con una extensión similar y publicados con un año de diferencia. En ambos casos, Torri toma completa responsabilidad de la selección de los textos del libro y la autoría de los prefacios. También forman parte de una colección más grande, la Biblioteca del Estudiante Universitario en el caso de *Crónicas*, y la Biblioteca Universal en el de *Grandes cuentistas*. Estas colecciones tienen un propósito en común, la difusión de textos literarios; sin embargo, sus destinatarios son muy diferentes: estudiantes universitarios y personas en general con el interés de leer. Tal vez por eso *Grandes cuentistas* ha sido reeditado más de doce veces entre 1949 y 2014; mientras que *Crónicas* ha tenido dos ediciones, la primera en 1950 y la segunda en 1995, las cuales ya no se pueden conseguir en las librerías de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Si se comparan las dinámicas de publicación de ambas editoriales, se puede explicar mejor este fenómeno. Por un lado, la BEU está dirigida a un menor grupo de lectores y tiene poca publicidad, además de que posiblemente *Crónicas* en particular no se vendiera como se esperaba, por lo que no hubo la necesidad de reeditarlo. Por otro lado, Océano, con ayuda de Conaculta, está dirigido a un público más amplio y tiene más posibilidades de promocionar un libro, por lo que *Grandes cuentistas* quizá se venda más y, de ahí, la necesidad

de reeditarlos más veces. Pero los prefacios comparten más similitudes que diferencias.

Una de sus similitudes es el orden propio de los prefacios, cuya estructura argumentativa es: primero la definición, segundo la comparación y tercero la ejemplificación. Su función no es ser una guía de lectura ni explicar la formación del libro; pero Torri condiciona al lector con sus reflexiones y gustos literarios para que haga una lectura específica de los textos. Considero que los dos tienen una función unificadora de los textos del libro, porque se enfatiza en las definiciones de cuento y crónica respectivamente.

En los dos prefacios, Torri manifiesta su lado didáctico, pero con diferentes matices. En *Crónicas*, las enseñanzas parecen ser un repaso de las clases de literatura mexicana, ya que se agrupa por corrientes o grupos a los escritores que se mencionan y no se da detalles de ellos. Pareciera que el prologuista asume que el lector no necesita esos datos, que ya los conoce, al igual que la demás obra de Urbina. En cambio, en *Grandes cuentistas*, Torri es más explicativo con los autores, con los términos literarios y lingüísticos y con la historia que hizo posible la evolución del cuento. También, al mostrar sus gustos y preferencias, le indica al lector otros libros que debería leer para ampliar sus conocimientos.

Asimismo, el crítico define a sus lectores ideales en los dos paratextos: estudiosos y curiosos que gusten tanto de la lectura como de la investigación. Por un lado, el lector de *Crónicas* debe poseer un bagaje cultural más amplio, que previamente sepa de literatura mexicana. Por otro lado, el de *Grandes cuentistas* no necesita ese bagaje cultural ni saber de corrientes o términos literarios, sólo debe contar con el interés.

La relación que establece Torri con cada lector es diferente. En *Crónicas*, se acerca a lo expuesto en “Prólogo de una novela que no escribiré nunca”, al que es confidente del autor. Asimismo, el prologuista se coloca al mismo nivel que el lector cuando comparte la experiencia de leer tanto la poesía como la prosa de Urbina; se asemeja la conversación de dos amigos que leyeron el mismo libro y hablan sobre él. Esto también concuerda con la definición de crítico que explican Alatorre y Williams. En cambio, el autor muestra su autoridad como estudioso de las letras en *Grandes cuentistas*: se coloca por encima del lector para enseñarle sus conocimientos acerca del cuento, como un maestro.

Sin importar el papel que juegue Torri con respecto al lector, en ambos prefacios hace alarde de sus conocimientos, que van más allá de Luis G. Urbina o de la historia del cuento, respectivamente. En *Crónicas*, muestra su saber específicamente de la sociedad mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX, así como de sus autores importantes y un poco de literatura universal. En *Grandes cuentistas*, se centra en la literatura universal, no sólo del cuento, pues nombra a novelistas y dramaturgos; además de hacer comparaciones entre autores de la antología y otros que no se incluyen.

En ambos textos, se usa una metáfora de manera repetitiva: en la que el escritor se transforma en pintor. Urbina es un “colorista”. En *Grandes cuentistas*, se considera a varios autores de la antología pintores, por ejemplo, a Antón Chéjov, Gabriel Miró, Gottfried Keller, Guy de Maupassant, Mark Twain y Horacio Quiroga; y a otros que no están incluidos en la antología como Máximo Gorky y Joseph Conrad. De igual

manera, en los prefacios se usa la comparación para definir géneros literarios: la crónica con el ensayo y el cuento con la novela corta, no obstante, todos acaban en un mismo nivel, ninguno es mejor que otro.

En “Prólogo de una novela que no escribiré nunca” (1912), Julio Torri reflexiona acerca del prefacio como texto independiente. Se explica que los prefacios son textos que no necesitan justificación y que contienen “casi toda la erudición moderna”,⁷⁹ por eso han encontrado un auge en la modernidad y son obligatorios para el lector. Hay dos tipos de prólogos según el autor: los españoles y alemanes que son “eruditos, cerrados e impenetrables”⁸⁰ y los “ligeros, alados, sutiles”⁸¹ de ingleses y franceses. También se advierte al lector que hay tanto buenos como malos, debido a que cualquier persona que escriba un libro tiene derecho automáticamente de escribir un prólogo, sin importar su habilidad para redactar o la calidad de su libro.

El escritor se atribuye la creación de un nuevo género, el “prólogo imaginario”,⁸² el cual no necesita de un texto que le siga, es decir, que pase de ser un subordinado a ser completamente independiente, que no sea un paratexto del libro y sea un texto. De alguna manera, es lo que Borges deseó en “Prólogo de prólogos”, cuando menciona que le gustaría que hubiera un libro cuyo contenido fueran prólogos a libros inexistentes.

79. J. Torri, “Prólogo de una novela que no escribiré nunca”, en *Obra completa*, p. 608.

80. *Idem.*

81. *Idem.*

82. *Ibid.*, p. 609.

Justamente eso escribe el autor coahuilense, un prólogo a un libro que nunca existirá.

Torri señala la importancia de los prefacios para los estudiosos que buscan indagar en la mente de un escritor, porque es una oportunidad para expresarse libremente. En el prólogo, el autor le muestra al lector “sus pensamientos familiares, su interpretación personal de la vida, sus peculiares aficiones e inclinaciones”.⁸³ Ambos se convierten en confidentes. Además, un prefacio puede servir como un desahogo para las personas tímidas, como un medio para exponer los sentimientos y pensamientos que celosamente guardan. A pesar de esto, el escritor se excusa por no seguir su propia teoría en su prefacio: “Mi falta no tiene perdón, pero mi vida tampoco tiene secretos y mis opiniones sobre todas las cosas son vulgares e interesantes por ser absurdamente descabelladas”.⁸⁴

Después de la disertación acerca del prólogo, se clasifican los diferentes temas y desarrollos de la mayoría de las novelas. Al final del texto, Torri describe la novela imaginaria que le sigue a ese texto, y ésta le muestra al lector una parte del pensamiento o deseo del escritor. De acuerdo con lo que escribe, en su novela imaginaria la mujer enamorada cae rendida ante el héroe, quien consigue mucho dinero, logra el éxito, sus hijos son buenos y se mantiene fiel a sus ideales.

Los prefacios son muestra de lo expuesto en “Prólogo de una novela que no escribiré nunca”. Torri explica que, en un prólogo, el escritor puede expresar sus pensamientos y secretos libremente al lector, su

83. *Ibid.*, p. 608.

84. *Ibid.*, p. 609.

fiel compañero. Este aspecto se cumple en *Crónicas*, ya que el autor se identifica con el lector. Sin embargo, en *Grandes cuentistas*, a pesar de que el prologuista escribe en un modo más formal y se pone en el lugar de maestro, le enseña al lector sus gustos literarios personales y sus opiniones con libertad, la misma que se puede apreciar en *Crónicas*.

En cuanto a la clasificación que el crítico hace de los prólogos, sus dos prefacios son más parecidos a los de franceses e ingleses: son ligeros por su concisión y falta de datos históricos engorrosos y son sutiles porque no profundizan, esbozan a los autores o a los cuentos. Estas características también las menciona Torri en “El ensayo corto”, el cual debe ser ligero y sugerir, no desarrollar. De igual manera, estos rasgos complementan la visión subjetiva que debe tener el crítico, según Williams y Alatorre.

El estilo breve, irónico y perfeccionista que alaban los estudiosos del escritor también está presente en estos paratextos, pero de diferente manera. Torri muestra su ironía en *Crónicas*, pero en *Grandes cuentistas* no, por el papel didáctico que toma. Su habilidad para la brevedad es más notoria en *Grandes cuentistas*, en la forma de los ensayos cortos que citamos al analizar su estilo. Su perfeccionismo no está tan presente en *Grandes cuentistas*, pues pienso que Torri le dio más importancia al contenido de su prefacio que a los requerimientos de un texto académico; prefiere mostrar sus conocimientos y que el lector aprenda de ellos a fijarse en detalles como la adecuada referencia de sus citas o la extensión de sus párrafos. En *Crónicas*, el escritor es más cuidadoso con el aspecto formal de su prefacio, que con los conocimientos que pueda aprender el lector, ya que le resta importancia a su crítica y re-

flexiones. Sin embargo, en ambos expone su disciplina como lector e investigador de literatura.

Julio Torri como prologuista le enseña al lector sus preferencias literarias al hablar de otros autores u otros libros, ve al prefacio como una oportunidad para hablar de su tema favorito, la literatura. Asimismo, elogia a los escritores que para él se lo merecen y no se detiene al mostrar las fallas de otros, aunque estos casos son pocos. Prefiere describir con metáforas, narraciones o comparaciones que desarrollar completamente sus reflexiones. De igual manera, manifiesta una preocupación especial por el lector al hablarle directamente y jugar con él. Pretende que vaya más allá del prefacio y de su libro, que descubra la literatura por su cuenta y use su texto sólo como guía, no como verdad absoluta.

Estos prefacios no sólo nos enseñan otro lado del autor coahuilense que no ha sido muy estudiado: el de su crítica. Paralelamente, ambos textos nos muestran su pensamiento acerca de la literatura mexicana y la literatura universal en general. En *Crónicas*, Torri aprovecha para escribir de su presente, de la situación literaria que vive, en la cual “nuestros bardos de hoy se han alejado de la poesía del sentimiento, la más espontánea y directa y la de mayor comprensión y aceptación por el vasto público”.⁸⁵ También cuando habla de los problemas sociales que expone Urbina en sus crónicas, se refiere a su presente, “hay que reconocer que en algunos aspectos ha mejorado nuestra situa-

85. J. Torri, “Urbina”, en *Obra completa*, p. 389.

ción desde las postrimerías del porfirismo, tiempos en que Urbina redactó sus crónicas”.⁸⁶

En *Grandes cuentistas*, se muestra el lado didáctico del crítico, pocas veces expresado en su demás obra literaria y se enfrenta a un lector que no es su ideal, el público general, pues Torri pensó sus libros para pocos lectores que amaran las letras tanto como él y pudieran ver más allá de las palabras escritas. Este lector hace que se aleje de su humor e ironía; sin embargo, emplea artificios poéticos para dejarle una impresión, una imagen.

86. *Ibid.*, p. 391.

V CONCLUSIONES

¿Vale la pena leer los prólogos de Julio Torri? Vicente Quirarte dice que no porque en ellos se muestra a un hombre simple, no al escritor exigente. ¿Es esto cierto? Sí y no. Sí, porque Torri se acerca al mundo de los hombres comunes y corrientes, a los lectores en general, para enseñarles qué es un cuento, una crónica; cuáles son los cuentistas universales que todos deberían conocer o los poemas de Urbina que se deberían leer. No es elitista con el conocimiento literario.

Pero a pesar de mostrar su sabiduría acerca del México decimonónico en el prefacio de *Crónicas*, Torri se coloca como un lector más y nos cuenta sus “reflexiones deshilvanadas”. Además, no es formal en su sistema de citación. De igual manera, en *Grandes cuentistas*, no usa fechas específicas ni separa con precisión el cuento antiguo y el moderno. Tampoco describe o menciona a todos los cuentistas o a todas las crónicas que incluyen los libros.

Ninguno de los prólogos son estudios exhaustivos, porque su intención no es delimitar, encasillar o imponer su autoridad como estudioso de las letras por sobre la experiencia de quien está leyendo. De acuerdo

con Genette, favorecen la lectura, pero no la guían. El objetivo de Torri es despertar la curiosidad del lector que va más allá de lo que dicen los críticos; es recomendarle más libros, más escritores y guiarle dentro del mundo literario. Al mismo tiempo, el prologuista establece una relación de confianza con el otro, tanto así que le expresa las emociones que experimenta al leer, sus autores favoritos, los textos que no le gustan, le muestra una parte de su alma literaria. Sin embargo, el Torri prologuista exhibe su exigencia con sus reflexiones literarias en tres aspectos:

- El escritor que tiene un estilo breve (pequeños ensayos y narraciones cortas en *Grandes cuentistas*), a veces irónico (en *Crónicas*). El hombre de letras que adorna su prosa con figuras retóricas (símil, metáfora, aliteración y onxímoron) y la acerca a la poesía. Además, conoce bien los géneros literarios y los puede describir (crónica, ensayo, cuento, novela corta) y cuida su lenguaje.
- El crítico literario, quien examina al autor y a la obra con fragmentos, con impresiones, con ensayos cortos, subjetivos y emocionales. Además, expone su experiencia lectora de manera eficaz y, aunque exhibe los aciertos y desaciertos de algunos escritores, se nota su aprecio por cada libro, por cada cuento, por cada autor.
- El docente que se preocupa porque su alumno aprenda, que busca deleitarlo y enseñarle acerca de la importancia de la literatura, de sus géneros y escritores, con un lenguaje claro y técnicas didácticas como la repetición, la ejemplificación, la narración y la definición a partir de comparaciones. Al mismo tiempo, este maestro quiere que el estudiante continúe con su educación, le reco-

mienda otros libros y otros autores para que no se quede con lo que le sigue al prefacio, para que lea más e investigue más y descubra a la literatura por sí mismo.

Por estas razones, los dos prólogos que se analizaron tienen un valor dentro de la obra de Julio Torri, porque nos muestran su faceta prologuista, en la cual se mezclan el escritor, el crítico y el docente; y cada uno expone sus reflexiones literarias en su estilo particular. De igual manera, el autor coahuilense es congruente con la poética que expresa en “El ensayo corto”, al esbozar y no desarrollar juicios o ideas, sino sólo sugerirlas, y en “Prólogo a una novela que no escribiré nunca”, al confiar y ser ligero, sutil en sus textos.

Por otro lado, si comparamos los prefacios torrianos con los paratextos de la historia de la literatura hispánica, se notan ciertas características similares: la función didáctica, la cercana relación entre el escritor y el lector, la descripción de géneros literarios, la crítica a la sociedad o a la cultura de su época. De alguna manera, los textos de Torri continúan con la tradición del prólogo hispánico, que sigue hasta nuestros días.

Todavía falta investigar más acerca de este tipo de paratextos: el prefacio. Principalmente de los escritos en los siglos XVIII y XIX, ya que hay una escasez de estudios que analicen estos textos. Considero que es importante porque estos prólogos pueden mostrar una parte íntima de su escritor, como dice Torri, ya que el lector se convierte en su “confidente”. Además, muchos exponen la situación cultural y literaria de su época, información con la cual se puede ampliar la visión que actualmente se tiene de dichos periodos históricos, tanto españoles, latinoamericanos o mexicanos. Por último, tanto los prólogos de Torri como de

otros escritores de épocas pasadas merecen una lectura detallada y analítica, para poder descubrir nuevos aspectos de su pensamiento y de la sociedad que los rodea.

Otro aspecto que nos muestran los prefacios es que ayudan a la conformación de un canon en el lector. Julio Torri, al mencionar a varios autores y obras en sus prefacios, motiva al lector para que defina sus modelos literarios, que pueden empezar con las crónicas de Luis G. Urbina, o con los autores que están incluidos en *Grandes cuentistas*. No obstante, está en manos del lector ampliar su canon con las propuestas del prologuista; por ejemplo, la poesía de Urbina, u otros cuentistas. Es por esto que, en los prefacios de Torri, se distingue claramente al tipo de lector activo, aquel que va más allá del libro. Con sus sugerencias, Torri intenta formar investigadores, más que lectores; pero ¿realmente esta intención puede funcionar en el presente?, ¿pueden funcionar las técnicas didácticas del prologuista para que el lector entienda mejor la literatura y lea más?

En esta época, dominada por las redes sociales y los medios digitales, es mucho más fácil investigar, pero es menos probable que las personas tomen un libro físico y se sienten a leerlo. Incluso, hay personas que piensan que el libro impreso dejará de existir pronto, y sólo se tendrán las ediciones digitales. Por esta razón, es posible que sólo una minoría pueda ser ese lector activo que anhela Torri en sus prefacios, aquel que disfruta de leer como actividad recreativa y no como simple repaso de información en internet. Tal vez ahora convendría un tipo de alianza entre los medios digitales y los impresos, para así poder difundir el gusto por la lectura y lograr que más personas lean libros,

impresos o digitales, pero que cuenten con una corrección y edición adecuada de los textos.

El hecho de que las *Crónicas* de Urbina no se hayan reeditado desde 1995 y sea difícil de conseguir representa una pérdida principalmente para los estudiantes. No sólo los textos merecen lectura, mas el prefacio sería de gran ayuda para ver otra faceta del poeta y para entender bien tanto el concepto de ensayo como el de crónica. Puede que no se reediten los textos porque no venden tanto como los *best sellers*, pero eso dependerá también de los profesores, los investigadores y las instituciones culturales, quienes tienen el poder de enseñar y promocionar los textos poco conocidos, pero que merecen ser leídos.

Gracias a los esfuerzos de un investigador es que tenemos las *Obras completas* de Julio Torri. Ahora se puede leer y rescatar del olvido al escritor, para que más lectores lo conozcan, disfruten, y hasta analicen como un eslabón importante de la historia de la literatura mexicana, que nos aporta otra perspectiva acerca de nuestro país y de lo que es la literatura. ¿La literatura se reduce a los géneros más conocidos y leídos, como la novela o el cuento, o también abarca a los ensayos, los aforismos, o los poemas en prosa?, ¿sólo son verdaderos escritores los que tienen obras completas de muchos tomos, o también los que no son tan prolíficos?, ¿puede haber un ensayo corto que defina al ensayo, y puede haber un prólogo sin libro? Todas estas preguntas las podemos contestar si nos adentramos en las obras de Torri, lo cual no sería posible sin el afán de Serge Zaitzeff.

BIBLIOGRAFÍA

- ADDIS, William y Thomas Arnold, *A Catholic Dictionary*. Londres, Routledge & Kegan Paul Limited, 1951.
- AGUILAR, Luis Miguel, *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*. México, Cal y arena, 1988.
- ALATORRE, Antonio, “¿Qué es la crítica literaria?”, en *Ensayos sobre crítica literaria*. México, El Colegio de México, 2012, pp. 43-57.
- ANÓNIMO, “Los papeles de Torri”, *Universidad de México*, núm. 461, 1989, pp. 6-9.
- ARREOLA, Juan José, Huberto Batis, Emmanuel Carballo, et al., “Torri de la A a la Z”, *Universidad de México*, núm. 461, 1989, pp. 10-24.
- BORGES, Jorge Luis, *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid, Alianza, 1998.
- CADALSO, José, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. Emilio Martínez. Barcelona, Crítica, 2000.
- CASO, Antonio, “El problema filosófico de la educación”, en *Ensayos críticos y polémicos*, pról. Julio Jiménez Rueda. México, Cultura, 1922, pp. 13-28.

CLARK, Belem y Fernando Curiel, *El modernismo en México a través de cinco revistas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

COSÍO, Daniel, *Historia moderna de México. El Porfiriato. La vida social*, 3ª ed. por Moisés González Navarro. México, Hermes, 1973, t. 4.

CURIEL, Fernando, *Ateneo de la Juventud (A - Z)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

_____, *La Revuelta. Interpretación del Ateneo la Juventud. (1906- 1929)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

DARÍO, Rubén, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, ed. José María Martínez. Madrid, Cátedra, 2003.

Diccionario de la lengua española. Madrid, Asociación de Academias de la Lengua Española, 23ª ed., 2014.

Diccionario de literatura mexicana. Siglo xx, coord. Armando Pereira. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Diccionario enciclopédico de la fe católica, tr. Pedro Zuloaga y Carlos Palomar. México, Jus, 1953.

ESPEJO, Beatriz, *Julio Torri: Voyerista desencantado*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

FEIJOO, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal*, ed. Giovanni Stiffoni. Madrid, Castalia, 2001, t. 2.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, 2ª ed., ed. Carmen Ruiz Barrionuevo. Madrid, Cátedra, 2008.

FERNÁNDEZ, Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna*, ed. Fernando Rodríguez. Madrid, Cátedra, 1995.

GENETTE, Gérard, *Umbrales*, tr. Susana Lage. México, Siglo Veintiuno, 2001.

_____, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, tr. Celia Fernández. Madrid, Taurus, 1989.

GONZÁLEZ, Luis, *Alba y ocaso del Porfiriato*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Grandes cuentistas, ed. Julio Torri. Barcelona, Conaculta-Océano, 1999 (Biblioteca Universal).

HELGUERA, Luis (ed.), *Antología del poema en prosa en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

HOCHBERG, Elizabeth, "Aproximaciones a la función del placer en el ensayo corto de Julio Torri", *Signos literarios*, núm. 17, 2013, pp. 171-198.

<http://148.206.53.234/revistasuam/signosliterarios/index.php>.

JIMÉNEZ, Julio, *Historia de la literatura mexicana*. México, Botas, 1957.

KOCH, Dolores, "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso", en Merlín H. Forster y Julio Ortega, eds., *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*. México, Oasis, 1986, pp. 161-177.

LÓPEZ, Esperanza, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid, Iberoamericana, 1999.

LÓPEZ, Mariana, *El lenguaje como proyecto de nación. José Tomás de Cuéllar y la persecución del significado en Baile y cochino... Novela de costumbres mexicanas (1886)*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

MADRIGAL, María Elena, *Del licántropo que aúlla con gran perfección: la poética de Julio Torri desde el Ateneo y el Esteticismo*. Tesis Doctoral, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2009.

MARTÍNEZ, Fernando, *Innovación y permanencia en la literatura coahuilense. Narrativa, poesía y ensayo (1847-1991)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

MONTOYA, Jesús e Isabel de Riquer, *El prólogo literario en la Edad Media*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998.

MORA, Pablo, "La crítica literaria en México; 1826-1860", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, eds., *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, vol. 1.

Nuevo diccionario histórico del español. Mapa de diccionarios. Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española, 2013.

PACHECO, José Emilio, "Introducción", en *Antología del Modernismo 1884-1921*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.

Paratextos en la literatura española (siglos xv-xviii), comp. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid, Casa de Velázquez, 2009.

PAVÓN, Alfredo (ed.), *Historia crítica del cuento mexicano del siglo xx*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2013, 2 ts.

PEREIRA, Armando, "Julio Torri: entre la brevedad y la ironía", en *Literatura Mexicana*, núm. 1, 2007, pp. 117-127.

<https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/557>

POLLASTRI, Laura, "Fragmentos de una prologomaquia: en torno a Macedonio y las batallas del prologar moderno", en Susanne Grunwald, Claudia Hammerschmidt, Valérie Heinen y Gunnar Nilsson, eds., *Pasajes, Passages, Passagen. Homenaje a*

Christian Wentzlaff-Eggebert. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, pp. 563-577.

PORQUERAS, Alberto, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro Español*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.

QUINTANILLA, Susana, *Nosotros. La juventud del Ateneo de México. Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes a José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán*. México, Tusquets, 2008.

RAAT, William, *El positivismo durante el Porfiriato (1876-1910)*, tr. Andrés Lira. México, SEP/Setentas, 1975.

REYES, Alfonso, "Pasado inmediato" en *Obras completas*, t. 12. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 182-216.

TABLADA, José Juan, "Prólogo", *Un día... Poemas sintéticos*, Caracas, s. e., p. 9.

TENORIO Mauricio y Aurora Gómez, *El Porfiriato*, coord. Clara García Ayluardo. México, CIDE-FCE, 2006.

TORRES, Morelos, *La Universidad Popular Mexicana*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

TORRI, Julio, *Discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua correspondiente de la Española, como individuo de número de DON JULIO TORRI leído la noche del 21 de noviembre de 1953. Contestación de DON ALEJANDRO QUIJANO Director de dicha Academia*. México, Jus, 1954.

_____, *La literatura española*, pról. Andrés del Arenal. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2013.

_____, *Obra completa*, ed. Serge I. Zaitzeff. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

- UNAMUNO, Miguel de, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. México, Porrúa, 2003.
- _____, *Niebla*, ed. Mario J. Valdés. Madrid, Cátedra, 2014.
- URBINA, Luis G., *Crónicas*, ed. Julio Torri. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1950 (Biblioteca del Estudiante Universitario).
- VAUTHIER, Bénédicte, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004.
- VALDEZ, Dalia, "Paratextos en la prensa periódica del siglo XVIII. Prólogos y dedicatorias", en *Boletín del IIB*, México, vol. XX, núm. 1 y 2, 2015, pp. 65-84.
- WILLIAMS, Raymond, "Los críticos y la crítica", en *Lectura y crítica*. Buenos Aires, Godot, 2013, pp. 33-44.
- ZAÏTZEFF, Serge (ed.), *Julio Torri y la crítica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- _____, *Julio Torri y la crítica de los años ochenta*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989.
- _____, *Anywhere in the south. Cartas de una joven texana a Julio Torri*, nota preliminar de Serge Zaïtzeff. México, Universidad Nacional Autónoma de México-DGE, 2006.
- ZAVALA, Ana Laura, *En cuerpo y alma: ficciones somáticas en la narrativa mexicana de las últimas décadas del siglo XIX*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

