



Pacto entre caballeros: estética de la brevedad en Logan Pearsall Smith y Julio Torri

Pact between Gentlemen: Aesthetics of Briefness in Logan Pearsall Smith and Julio Torri

Gabriel Insausti

Universidad de Navarra
ginsausti@unav.es

ORCID: 0000-0003-1665-786X

Date of reception:

21/12/2021

Date of acceptance:

21/01/2021

Citation: Insausti, Gabriel. "Pacto entre caballeros: estética de la brevedad en Logan Pearsall Smith y Julio Torri". *Revista Letral*, n.º 28, 2022, pp. 282-304.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.30827/RL.vi28.23537>

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial, 4.0 Unported license.



RESUMEN

La obra de Logan Pearsall Smith (1865-1946) y la de Julio Torri (1889-1970) ofrecen numerosas concomitancias, que en parte se explican como una decantación por el simbolismo y un rechazo del naturalismo y el positivismo desde contextos diferentes. Partiendo una renovación de la prosa moderna de fuentes francesas y del poema en prosa, ambos desembocaron en una exigua obra aforística.

Palabras clave: Julio Torri; Logan Pearsall Smith; brevedad y fragmentarismo; simbolismo francés.

ABSTRACT

The works of Logan Pearsall Smith (1865-1946) and Julio Torri (1889-1970) offer striking parallels, which can be accounted through their preference for symbolism and a rejection of naturalism and positivism from different contexts. Starting from a renewal of modern prose and French sources, both ended in a rather short collection of aphorisms.

Keywords: Julio Torri; Logan Pearsall Smith; brevity and fragment; French symbolism.

Breves

Corren buenos tiempos, se supone, para la rapidez (un pleonismo, ahora que caigo). Fue erigida en uno de los puntales del nuevo siglo por Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (con tanta vehemencia que el autor se murió cuando sólo había enunciado las cinco primeras: miel sobre hojuelas, para los partidarios de la brevedad). La literatura, según esa lógica, huiría de los gruesos volúmenes sobre las peripecias en los templarios del siglo XIII con el que el gran público mata las horas estivales en la piscina y se refugiaría en el aforismo, la greguería, el haiku, el epigrama, el apunte de diario, el microrrelato... Lejos de la visión del todo, nuestra mirada prefiere entretenerse con las partes. O, mejor, con ese fragmento autónomo que ni siquiera aspira a ser parte de ningún todo. La reticencia, el *understatement*, la teoría del iceberg, la elipsis, el *malentendu*, serían los imperativos de esa poética de la brevedad. A buen, sobran.

Por supuesto, en la historia de nuestros tratos con la distancia y el género intervienen factores de todo tipo. La presunta extinción de la novela río al estilo de *Les misérables* no se entiende sin el abandono de unos hábitos lectores configurados por el folletín y la novela por entregas; la enunciación oblicua, la ironía de la forma, la elusión de un discurso declarativo, la disposición parabólica, no se entienden sin el fenómeno de la censura y la lucha por la libertad de expresión en un contexto adverso, en tantos momentos del siglo XX; y la atención a lo mínimo y la autonomía de lo pequeño vienen propiciadas por una vida urbana marcada por las prisas, el uso masivo de los transportes públicos, la existencia de internet y el *Smartphone*, el zapeo sistemático, el abandono de la lectura lineal, la creación de redes de lectores propiciada por el mundo digital y la paulatina extinción del formato libro como soporte del fenómeno literario. Tal vez nuestro mundo sea hoy *a heap of broken images*, como lamentaba Eliot, sólo que en lugar de lamentarlo al igual que el poeta angloamericano parecemos celebrarlo exultantes.

Ocurre, sin embargo, que esa poética corre a menudo el peligro de la autocomplacencia. Que no haya que decirlo todo, que aceptemos que no se puede decirlo todo, no significa que podamos desentendernos de ese todo. O de ese algo, al menos. En la noche de la brevedad y el fragmentarismo puede suceder a veces que todos los gatos se nos antojen pardos. Y, no obstante, tengo para mí que el meollo de la cuestión no pasa por una consideración mostrenca de la cantidad: que en un texto haya más cera que la que arde significa más bien que el lector ha de adoptar un papel más activo que nunca en la construcción del significado. Significa que el autor, lejos de subrayarlo todo con rotulador rojo, apenas le hace unas señas y se retira discretamente, para dejarle

a solas con su tarea. Todo “más” y todo “menos” son, en consecuencia, por definición relativos: no se trata simplemente de hablar poco, se trata de hablar poco pero decir mucho. Por eso la aritmética cruda que dicta la divisa minimalista del “menos es más” puede llamarnos a engaño. Ya decía el propio Calvino (1989, 25) que la rapidez –y, por tanto, la brevedad– no supone un valor en sí. Menos será más si se nos permite, pese a la parquedad, vislumbrar ese más en el menos, no si ese menos constituye un pedazo inerte y mostrenco. Por eso me parece interesante, en nuestro esfuerzo por trazar la genealogía de estos géneros de la brevedad, volver la vista hacia dos autores como Logan Pearsall Smith (1865-1946) y Julio Torri (1889-1970). Ambos constituirían un ejemplo elocuente de cómo, dentro de esa poética de la concisión, a partir de otros géneros breves y a través de diversas estrategias de depuración, la búsqueda de la expresión concentrada podía desembocar en el aforismo.

Temperamentos

Hay entre Pearsall Smith y Torri numerosas coincidencias. Para empezar, las hay biográficas y temperamentales. Ambos fueron convirtiéndose con el paso de los años, a los ojos de las generaciones más jóvenes, en una suerte de “sabios” más o menos solitarios. Una sabiduría sardónica, no obstante, que no se daba a sí misma demasiada importancia: la del sabio cínico, no la del reformador social. Si Torri, como recuerda Jaime García Terrés (1987 7), acabó ganándose fama de “gnomo desconcertado” e “insólito sabio” en la Facultad donde enseñaba, Pearsall Smith había escrito que no le importaría

vivir cien años, como Fontenelle, que nunca reía ni lloraba, nunca apresuraba ni interrumpía a nadie y nunca perdía los papeles, que poseía todos los conocimientos de su época pero durante toda su vida amó tres cosas –la música, la pintura y las mujeres– sobre las cuales declaró no entender absolutamente nada (2019 111).

Parte de esta fama se comprende si se tiene en cuenta la relativa desubicación de estos dos hombres, que puede decirse que vivieron más allá de su época: Pearsall Smith tuvo tiempo de conocer dos guerras mundiales que cambiaban la faz del mundo y lo alejaban cada vez más del esteticismo *fin-de-siècle* en el que su sensibilidad se había quedado estancada, mientras que Torri vio cómo su juventud y su carrera, apenas iniciadas, eran conmovidas por el gran acontecimiento de la Revolución, que trazaba una divisoria tajante y situaba la imagen de todo lo anterior a 1910 en un pasado mucho más remoto de lo que rezaban las fechas. A todo lo cual hay que añadir el manifiesto desinterés de

ambos por los avatares de la política y las urgencias del presente. El resultado fue, entre otras cosas, una suave misantropía. Bien es cierto que en “Autocontrol” Smith negaba ser “un pesimista ni un misántropo ni un gruñón”, pero dio muestras de varias aversiones crecientes. Una de ellas es la que sentía por la juventud, como se pone de manifiesto en varios de sus aforismos que alternan el desdén y la benevolencia: “Qué encantadoras las voces de los jóvenes cuando no puedes oír lo que dicen” (2019 85), “No te rías de un joven por su afectación: sólo está probando un rostro tras otro hasta dar con el suyo” (2019 85), “Criticar a los jóvenes es una parte necesaria de la higiene de los mayores y contribuye enormemente a mejorar la circulación”... (2019 117). Claro está, basta una pizca de malicia hermenéutica para advertir que con sus invectivas contra las nuevas costumbres y los hábitos desconsiderados de los jóvenes ese proyecto Logan sólo lloraba lo que había perdido, como él mismo reconoce, tras una fingida tercera persona, en “Bigotes”:

Había una vez un joven que creía ver la vida como es en realidad, que se jactaba de mirarla tristemente a la cara, sin hacerse ilusiones. Y continuó mirándola así, según juzgaba él, durante años. Esa era su idea de sí mismo pero un día, al conocer a otros más jóvenes vio, como reflejado en sus ojos, a un insulso y viejo caballero con una chaqueta blanca y unos bigotes victorianos, un amante de las almas y los crepúsculos y las nobles soluciones para los problemas... (2019 72).

En suma, la misantropía de Smith iba dirigida fundamentalmente contra el espíritu de la época. Véase “Figuras de cera”, donde el narrador empieza por afirmar que sería interesante “vernos a nosotros mismos como nos verá la posteridad”, hasta que “durante un extraño segundo logré verme a mí mismo y a los demás en ese espejo inevitable, pero cadavérico, paralizado y desfasado: un grupo polvoriento de figuras de cera, sonriendo estúpidamente en el desván del tiempo. ¡Mejor ser olvidados de inmediato! –exclamé” (2019 57)¹. Torri, por su parte, se ganó reputación de “cáustico” y, lo mismo que un Smith solterón empedernido, añadió al escepticismo sobre su época una ácida misoginia –visible, sobre todo, en “Muecas y sonrisas” y en “It’s a Pity She’s a Whore”, cuyo título lo dice todo– en la que, aplicando el mismo método que sobre Smith, cabe leer la amargura por sus fracasos amorosos (y la idea de fondo de que los convencionalismos encorsetaban las relaciones entre hombre y mujer e impedían la realización de un amor auténtico). En “Otras lucubraciones” llegó a simpatizar con Barba Azul, a quien

¹ En “La época” llegó a definir su tiempo como “una era pérfida e innoble” (2019 63).

consideraba la única víctima que había en el cuento². A menudo esa misoginia venía mezclada con una causticidad contra la conciencia de clase, contra algunas costumbres sociales y contra instituciones como el matrimonio que asoma en “Otras lucubraciones”:

La bobería virginal de toda señorita criolla cuya única preocupación en la vida es atrapar a un desgraciado que la conduzca vestida de blanco y en un coche de alquiler ate un cura y un fotógrafo, odiosos ministros de Himeneo.
(...)

Si quieres ser feliz una hora, bebe un vaso de buen vino. Si quieres serlo un día, toma un baño. Si una semana, formica una vez. Si un mes, púrgate. Si quieres ser dichoso un año, cástate. Si quieres ser feliz toda la vida, no te cases (1987 42, 47)

Esta desubicación y esa misantropía relativas se tradujeron, como era previsible, en el cultivo de una vida retirada tras la que cabe reconocer una actitud aristocrática, como tibio gesto de oposición a la era de las masas. Pearsall Smith, siguiendo la idea de Wilde de que una moda es una forma tan insoportable de fealdad que es preciso cambiarla cada poco tiempo, declaraba: “No puedes estar de moda y al mismo tiempo sobresalir” (2019 95)³; su resolución íntima era un eco de la opción por lo minoritario y desusado como signo de distinción que caracterizaba al viejo dandismo, trasplantado a una época que viraba decididamente hacia el populismo más flagrante. En cuanto a Torri, en “La oposición del temperamento oratorio y el artístico” afirmaba que “las más exquisitas formas del arte requieren para su producción e inteligencia algún alejamiento del vulgo” (1987 15). La búsqueda de cierta permanencia exigía sustraerse a los dictados más tiránicos de la época, y esa opción se orientaba hacia una minoría escogida.

Este conjunto de posicionamientos éticos y estéticos se traduce a menudo en los escritos de nuestros autores en una actitud de acidia –“el universo se está convirtiendo en un

² En sus cartas a Alfonso Reyes Torri afirma, por ejemplo, que, “la mujer es enemiga del alma” (2012 354). Parte de la desconstrucción del universo moral “clásico” o épico” de su relato “El héroe” –como ha estudiado Eliezer Cuesta Gómez (2020 118)– consiste en la presentación de la princesa como poco deseable o virtuosa, mediante el uso de metáforas de fundamento metonímico que giran en torno a la alusión a Cecil B. DeMille, el director hollywoodense: actuarían como un elemento diegético que subrayaría, en ese mundo de escenificación y espectáculo, la disparidad entre la vida privada y el arte público.

³ Más cerca aún de Wilde –y de Baudelaire– estaba cuando escribió: “Si estás al día hoy, qué desfasado parecerás mañana” (2019 103).

aburrimento”, dice, por ejemplo, Smith (2019 118)– y, sobre todo, en una tendencia hacia la acidez. “Cuando veo esas misteriosas y hermosas apariciones que llamamos personas, me gusta pensar en cómo se adoran unas a otras, cómo les gusta verse reflejadas en el espejo de los ojos del otro” (2019 108), así explicaba el autor de *Trivia* el origen malicioso de su escritura. Se trataba de dar pábulo a ese placer inconfesable de criticar con desdén los errores ajenos. Lo cual no quita que en sus observaciones hubiese también un ejercicio de piedad. Véase “Una anomalía”: “Cuando la gente adorna su conversación con un centelleo de títulos y se regodea en anécdotas que los agigantan, aunque me río de esta afición a exhibirse no los condeno con severidad. No, puesto que también yo soy humano” (2019 67). Incluirse a sí mismo en el cuadro sería a menudo parte de un juego dialéctico, después de haber tomado la distancia ante la escena que se requiere para pintarla. Torri se muestra a veces más inmisericorde. De nuevo, en especial cuando se trata de dar rienda suelta a su misoginia:

Quise ser bibliófilo, pero la polilla roía despiadadamente mi corazón. Quise amar impecablemente, y huiste de mi lado. Mi perfecto y violento amor se te volvió insufrible. Me lo explico: acostumbrada a las falsificaciones industriales no pudiste tolerar sentimientos verdaderos, sofisticada y traviesa niña (1987 40).

En definitiva, cabe decir pese a las diferencias geográficas y culturales pueden apreciarse entre nuestros autores varias afinidades, quizá propiciadas por un temperamento naturalmente reactivo al medio social, una misantropía más o menos manifiesta y un cultivo de la vida retirada que proporcionaba la oportunidad de arrojar una mirada “exterior” sobre la sociedad de su tiempo.

Temas y recursos

Con estos mimbres, no cuesta imaginar que tanto Pearsall Smith como Torri estaban sujetos a una inclinación natural hacia la sátira y la reflexión moral. “Si tratamos a la gente durante demasiado tiempo con ese fingido agrado que llamamos cortesía, nos resultará al final difícil que no nos agraden de veras” (2019 91), escribió, por ejemplo, el primero. Y también: “Existen personas cuya compañía encuentro deliciosa, pero cuando me siento y pienso en ellos me estremezco” (2019 96). Contemplada desde esa distancia, la vida social ofrecía un amplio catálogo de *exempla*. Lo peculiar de Smith es que ese distanciamiento estetizante, como ya he adelantado, convive con una ocasional piedad en la que el propio narrador se incluye en la escena o es objeto de sus dardos. “¡Qué exquisitamente irónico es el placer que podemos obtener de nuestros desengaños!” (2019 80), reza, por ejemplo,

uno de sus aforismos. En ocasiones, como en “Síntomas”, esta autorrepresentación se obtiene de una eficaz ironía, cuando esa vida social ofrece en el otro la imagen de un espejo:

“Sí, hay ciertas personas a las que sencillamente no soporto. Cuando estoy con ellas me sobreviene una pesantez y una sensación de muerte. De veras que me cuesta respirar cuando se encuentran en la misma estancia, como si hubiesen bombeado todo el aire que había dentro. ¿No sería terrible producir ese efecto en la gente? Pero ellos nunca parecen darse cuenta. Recuerdo haber conocido una vez a un tipo célebre por lo plomo que resultaba; deja que te cuente, es una historia que demuestra lo increíblemente obtuso de esas personas”.

Referí esta anécdota y una o dos más con detalle y seguí hablando de mis experiencias y mis sensaciones hasta que de pronto advertí, en el aspecto de mi encantador vecino de asiento, algo –una expresión levemente helada en sus ojos, una casi imperceptible irregularidad en su respiración– que me trocó la velada en una especie de pesadilla (2019 49).

En suma, la común naturaleza humana es el tema constante que contempla Smith desde su escritura. De hecho, en sus manos la propia escritura supone un ejercicio que permite redimir la vida social con sus mezquindades, porque al menos sustrae la anécdota concreta y la proporciona validez universal, al ficcionalizarla. Es lo que el autor aduce cuando uno de sus amigos le reprocha que “despedace” a las personas, que los “analice” y luego recomponga los pedazos para convertirlos “en criaturas más enteras que en la vida real”. “Si despedazo a las personas”, argumenta Logan, “lo hago para rehacerlas mejores de lo que eran antes. Las vuelvo más reales, por así decirlo, más significativas, más esencialmente ellas mismas” (2019 62). El desenlace de esta distancia y esta transfiguración se muestra con especial elocuencia en algunas “trivialidades”. La peculiaridad de su personaje reside en que en su caso esa apropiación por medio de la mirada sugiere un ejercicio estético que es también moral, en un sentido muy preciso; si Baudelaire había cantado el mundo de los escaparates y los *passages*, el objeto burgués por antonomasia, la tramoya para esa incesante excitación del deseo, Smith sugiere una actitud de expectación muy parecida en “Apariencia y realidad”. Es agradable pasear con el sol de la mañana y perder el tiempo, pero “¿es correcto hacerlo?”, se pregunta, como si la indolencia del esteta despertara en el antiguo cuáquero, en el hijo de aquella civilización productivista, una sombra de remordimiento. La respuesta que ofrece a renglón seguido el propio Smith se me antoja muy reveladora:

En realidad no me preocupan esas cuestiones, los viejos enigmas de la ética y la filosofía, que se ciernen por las esquinas de Londres y me cierran el paso. Me he acostumbrado a ellos y el más formidable de todos, el mayor chinche de la metafísica, el problema ante el que enmudecen las mentes más sabias de este planeta, se me ha vuelto un acompañante familiar. ¿Qué es la realidad?, me pregunto casi a diario. ¿Cómo existe el mundo exterior, materializado en el aire, más allá de mis percepciones? Este espectáculo de calles y cielos, de policías y paseantes y pavimentos, ¿es una mera visión, un producto de mi mente, o permanece ahí, constante e incuestionable, cuando dejo de pensar en él?

A menudo, mientras paseo por Piccadilly o por la calle Blond, me entretengo con la idea berkeleyana de que la materia carece de existencia, de que este mundo que parece tan sólido es sólo una idea, sólo apariencia. De que me llevan a través del espacio en una inmensa pompa de pensamiento, un sueño flotante, diáfano y teñido del color del ópalo (2019 64).

Así, al reducir cuanto constituía su entorno a la condición de espectáculo, Smith retomaba el tema decadentista de la superioridad del arte sobre la vida: el mundo físico quedaba “desrealizado” y, en esa medida, permitía la interposición del desinterés que Kant había predicado como condición subjetiva para la experiencia estética. Y esta disposición era perfectamente congruente con la norma de frugalidad que el escritor se había impuesto: al trocarlo todo en mera apariencia mediante su argumento “berkeleyano”, Smith lograba “quedarse con la sensación y dejar caer su objeto”, como había establecido Mallarmé. Es decir, que cortaba de cuajo el drama del deseo y de este modo podía permitirse el disfrute de todas las bellezas y las seducciones que le ofrecía la ciudad sin temor a estirar la mano en pos de ellas. A condición, claro está, de mantener bien fija en la mente su “irrealidad”, la parvedad que se ocultaba bajo aquella rebosante apariencia. Una solución privada al círculo sin fin que había establecido Schopenhauer: afinar la consciencia de la representación servía para dejar en suspenso la voluntad. Como un Tántalo más sabio, el urbanita de *Trivia* aceptaba hasta cierto punto el juego de vanidades en el que bullía Londres pero mantenía su alma a salvo del peligro de zozobrar en la travesía. El lujo y la ociosidad podían ser la ocasión para una ascética. O, a veces, una coartada para la apatía o la sensación de futilidad, que recuperaba algunos momentos de los grandes moralistas franceses: “Quedarme en la cama día tras día como Joubert, embutido en un camisón rosa, intentando no pensar en nada y no sentir emoción alguna” (2019 112), proyectaba por ejemplo nuestro autor en uno de sus fragmentos.

También Torri encontró en ese espectáculo constante de la vida social y en esa distancia misantrópica un tema. De hecho, el escritor mexicano era más consciente que nadie de la

naturaleza relacional del yo: algunos de los fragmentos de su “Almanaque de las horas” insisten precisamente en la relatividad de ese yo sometido a la acción constante de los otros, hasta el punto de que, como en temperamentos empáticos extremos, al modo de un Keats al que citaba en “La amada desconocida”, ese yo tiende a volatilizarse cuando no se halla en soledad:

El trato social es a ratos como una terrible losa que abrumba nuestra personalidad y acaba por deformarla. Al que hacemos sufrir será dulce, tímido, cobarde, astuto. (¿bien educado, en una palabra?). Al que aceptamos fácilmente, soberbio, seguro de sí. Nuestra individualidad es un patrimonio del que disfrutamos ya tarde y que nos han administrado en la menor edad buenas y malas manos, al azar. La verdadera historia de uno la constituye el rosario de horas solitarias (1964 84).

No extraña que, en consecuencia, el canto de Torri a la *vita solitaria*, como un Petrarca urbano y moderno, sea constante. Sólo que en lugar de una armonía clásica y serena ofrece una imagen más bien romántica. “El solitario se alimenta de sí mismo, a sí mismo destruye”, escribe también en el “Almanaque”, en una frase donde resuena el eco de Amiel, “su paisaje es siempre el mismo, su universo está lleno de sí mismo” (1964 86). De hecho, no se le escapaba a Torri que en sus especulaciones se confrontaban un romanticismo que “preconiza y exalta la soledad” y un siglo XVIII que “ensalza la sociabilidad” (1964 86), lo que viene a sugerir es que hay temperamentos que aun conociendo el error romántico están abocados a él. Y esa atomización del yo individual en la vida social supone una dolorosa objetivación precisamente porque, desde el criterio de Torri, sólo somos nosotros mismos en soledad. Ante los otros, cualquier interpretación es una tergiversación, cualquier representación una deformación:

Nada tan difícil como destruir una falsa opinión ajena sobre nosotros. Con nada logramos corregir una mala impresión que perdura. Nada podemos hacer para que ciertas gentes muden apreciaciones desfavorables originadas por una actitud tímida; por el chascarrillo a costa nuestra que hizo fortuna y que se recuerda siempre que se nos nombra (...) Ante la maledicencia estamos totalmente indefensos (1964 87).

El discurso de Torri sugiere pues, junto con la confrontación con el otro, el camino de la introspección. Y en el momento en que remonta ese sendero abunda en sutilezas y relatividades muy cercanas a la sensibilidad de Pearsall Smith. Véase, de nuevo en el “Almanaque”, su propuesta de que todos los hombres tenemos dos “filosofías”: aquella que quebrantamos con nuestra conducta (la de los altos principios éticos) y esa otra en la que nos consolamos “de nuestras caídas y flaquezas” (la de la relatividad

y la compasión, cabe decir). Un ejercicio de cinismo muy en consonancia con el tono de *Trivia* y con los padres literarios de Smith, sobre todo Wilde, que viene a desvelar la dualidad en la que se debate cualquier hombre y, sobre todo, a caracterizar al tipo de moralista que encarnan nuestros autores: el cínico que profiere lo que todos saben pero al mismo tiempo ocultan. Otro fragmento del “Almanaque” remacha este relativismo con una conclusión que sugiere la futilidad de los rigorismos morales:

Entre el héroe que sencilla y naturalmente ofrenda su vida y el último truhán que ejecuta el acto más antiheroico, ¡cuánta variedad de tipos constituyen el puente entre ambos, salvan la distancia de uno a otro, y sin diferencias perceptibles de eslabón a eslabón! (...) En medio de ambos extremos –el santo y el malhechor– está la sección incolora, vasta y espesa en que se emplea tanta vida gris y sin consecuencia (1964 85).

Nuestra vida, la del hombre común, se diría a juicio de Torri la del “ciudadano innecesario”, el individuo anónimo que conoció la narrativa decimonónica (sobre todo, la rusa: Pushkin, Lermontov, Gogol...). Lejos de la condición sublime del héroe, nos movemos u oscilamos en una amplia banda gris. Las glosas de Torri a la vida moderna incluyen observaciones más “cronísticas” o periodísticas, apuntes de tono más neutro que simplemente buscan poner de relieve alguna novedad, como “La bicicleta”, pero incluso entonces advierte el escritor que se trata de un deporte “para misántropos, para orgullosos, para insociables de toda laya” (1964 111), puesto que se practica en soledad. En el pequeño observatorio de las costumbres humanas de Torri no faltan estos apuntes acerca de lo mínimo y anecdótico –la divagación sobre el saludo y la despedida, por ejemplo– junto con las elaboraciones de tipos sociales mediante oposiciones bimembres –el solitario y el charlatán, el introvertido y el extrovertido, etc. –, siempre con perspicacia y acidez, en un punto de vista y una focalización muy cercanas a los de Smith. Es más, cuando introduce el fraseado largo de ecos paterianos, el fragmento reducido a un periodo único y el tono irónicamente heroico, Torri se diría casi un discípulo del angloamericano. Véase “Estampa antigua”, que regresa sobre el tema de la misoginia y las castrantes costumbres amorosas:

No cantaré tus costados, pálidos y divinos que descubres con elegancia; ni ese seno que en los azares del amor se liberta de los velos tenues; ni los ojos, grises o zarcos, que entornas, púdicos; sino el enlazar tu brazo al mío, por la calle, cuando los astros en el barrio nos miran con picardía, a ti linda ramera, y a mí, viejo libertino (1987 30).

O véase una de sus “lucubraciones”, un título hermano de las “trivialidades” de Smith:

No me hables de mi libro, por piedad, en los tranvías; no hables de mi libro como si fuera una cosa usual. Háblame, mejor, del buen tiempo, o dime, si lo prefieres, las vulgaridades y trivialidades sobre las mujeres y el dinero, deja en paz a mi libro (1987 38).

En suma, la prosa de Torri, con su voluntad crítica, su vocación moral pero su toque de cinismo, su insistencia en las flaquezas humanas y su leve misantropía, coincide en muchos aspectos con el autor de *Trivia*.

¿Por qué, ante estas coincidencias, tanto Pearsall Smith como Torri suelen eludir la condición de “moralistas”? Creo que no se trata simplemente de su renuencia a subirse a un púlpito para desde allí admonizar al lector. Contemplada en su contexto, la escritura de uno y de otro posee, sí, una intención moralizante, pero expuesta en un tono menor y susurrante, no en la grandilocuencia del predicador, que resonaría obscena en los oídos de nuestros autores: esa prédica y ese tono sugieren más una gestión privada de las perplejidades del individuo que un programa social, y rara vez se traducen en una línea de acción. De ahí el declarado tono menor, el humorismo, el sentido lúdico del lenguaje, el despojamiento de toda gravedad, el sentido de irresponsabilidad. *Prodesse*, no sólo *docere*.

Procedimientos y fuentes

¿Qué son las “trivialidades” de Smith? Una serie de observaciones sobre la condición humana que parten de la vida en la gran ciudad –caracterizada por el esnobismo, la vanidad y la notoriedad– y sus situaciones cotidianas: las veladas tediosas, el bullir de las calles céntricas, la lectura del *Times*, un viaje en metro... Y ¿de qué fuentes procede esta escritura smithiana? Como guiado por la voluntad de afinar la mirada, Smith eludió deliberadamente todo atisbo de heroísmo, cualquier anécdota que pudiese dar lugar a un gran relato, para ejercitar sus dotes de observación sobre esa materia menuda y familiar. La cronología de “Trivialidades” y “Pensamientos” –junto con el libro de relatos *The Youth of Peruses* (1895), el ensayo *The English Language* (1922) y la autobiografía *Unforgotten Years* (1938), el exiguo botín de esta larga carrera literaria– sugiere una lenta maduración, a través de las ediciones de 1902, 1917, 1921 y 1933, en un camino que en 1931 incluiría un volumen de aforismos, sus *Afterthoughts*.

Es decir, que Smith había logrado uno de los propósitos fundamentales de la literatura inmediatamente posterior a Baudelaire: si ésta, desde el realismo psicológico y el abandono de la

voz autorial hasta la corriente de conciencia de James, desde el monólogo interior de Woolf hasta la proustiana observación de la *durée*, desde la escritura automática de los surrealistas hasta la “gris perturbación del espíritu” de Beckett, ambicionaba mostrar el auténtico proceder del pensamiento, las “trivialidades” de Pearsall Smith constituyen una tentativa de trillar lo menos relevante para acendrar la voz en el tratamiento de unos pocos momentos privilegiados; una escritura sincopada que supone ese ruido de fondo pero lo ha borrado antes de ofrecer el texto al lector. “Esta larga divagación sobre la vida, este pensar y argumentar que bulle siempre dentro de mí, este pasar y repasar las hipótesis y las premisas y los supuestos”, explicaba él mismo, “algún día habrá concluido, el debate estará zanjado para siempre, habré llegado a una conclusión indiscutible y mi cerebro descansará” (2019 118). Contra el argumento dilatado, la escritura de Pearsall Smith propondría pues la iluminación momentánea e inconexa, cada vez más depurada, de esa conciencia siempre vigilante (y, por supuesto, la coartada para la contradicción y la incoherencia que comportaba la declarada discontinuidad).

Creo, por consiguiente, que no es imposible trazar una secuencia entre ambas vertientes –trivialidades y aforismos– de la producción literaria smithiana. Al definir en su autobiografía el propósito inicial de las “trivialidades”, “buscar el significado oculto en el recuerdo de algo exaltante o humillante, o en un encuentro grotesco, o en una conversación oída al paso, o en algo que me oíría decía a mí mismo, para mi sorpresa”, nuestro autor delataba al observador de la naturaleza humana a quien no basta el relato; es decir, al esteta, incluso al moralista emboscado que procuraba adoptar el punto de vista distante que contienen las claves de su escritura aforística y, mediante la “desfamiliarización” de la anécdota, alcanzaba el sentido más universal. Es más, el propio título que Logan ideó para sus aforismos –*Afterthoughts*, que cabría traducir como “pensamientos tardíos”, es decir, desgajados del momento en que tuvo lugar el episodio que los suscitó– sugiere esta secuencia. La obra de Pearsall Smith puede describirse pues como una sucesión de cribas, depuraciones o decantaciones, *recollected in tranquility*. Si las “trivialidades” eran el zumo del poema en prosa de origen francés, los “pensamientos” serían el zumo del zumo. “¿Qué empresa es más elegante”, plantea uno de sus aforismos, “que la de recoger las ignominias de nuestra naturaleza y transfigurarlas, cada cual en el brillante alfiler de una frase pulida?” (2019 109).

De hecho, la transición es en algunos casos material: para algunos de sus *Afterthoughts* Smith entresacó frases, a veces párrafos enteros, procedentes de sus *Trivia*. Y no se trataba de una cuestión cuantitativa, de una idoneidad para el reciclaje motivada por la simple concisión: a menudo los “pensamientos” se dirían obtenidos tras un lento proceso de decantación, a partir de

la narrativa mínima de *Trivialidades*, como si esa anotación casi diarística y fugaz sólo tuviese que esperar su momento para depurarse y permitir que asome en la superficie la frase de sentido autónomo. “Los sucesos son mera basura”, reza de hecho uno de estos aforismos, mirando de reojo el minimalismo narrativo de *Trivialidades*, “pero de esa papelera de los acontecimientos efímeros el pensamiento puede obtener significados imperecederos” (2019 80). La paciencia era en nuestro autor un camino hacia la condensación.

Creo que no es demasiado aventurado entrever en esta última cita una observación metaliteraria, una clave sobre la génesis de los *Pensamientos*. En cualquier caso, cabe recordar que Smith había escrito para entonces sus ensayos sobre la lengua inglesa y que pertenecía a la Sociedad para el Inglés Depurado. Depurar era su tarea y el aforismo, la distancia más propicia. Por otra parte, uno de sus primeros maestros había sido Flaubert, cuyas sentencias, diseminadas aquí y allá en sus cartas, copió Smith en un cuaderno durante su juvenil estancia en París; algunas –como la que establece que “el vino del arte causa una embriaguez que no tiene fin”– supieron sembrar en él esa búsqueda de *le mot juste* entre la prosa diaria. Otra referencia de sus inicios era inevitablemente el ingenio punzante de Wilde, cuya figura presidía abrumadoramente el Londres al que llegó Smith con apenas veinte años de edad; no sólo sus breves series de aforismos o el prólogo a *El retrato de Dorian Gray*, escrito como una sucesión de frases sueltas, sino todas esas réplicas ingeniosas insertadas en las piezas dramáticas de Wilde, mostraron al joven Logan la capacidad sorpresiva que puede adquirir el lenguaje del cinismo cuando se lee en el contexto de la hipocresía victoriana. Además, en 1928 Smith había preparado, también para la editorial Constable, su antología *A Treasury of English Aphorisms*, lo cual sin duda le obligó a reparar en los clásicos del idioma y le proporcionó la ocasión para reflexionar sobre el género. De hecho, el prólogo a *A Treasury* apunta una dirección en la que no es difícil entrever el tipo de aforismo que Smith aspiraba a escribir. Su criterio era que hay tres variedades del género y la tercera es la más valiosa: “la intuición nueva, acuñada en una veta de oro más profunda, muy por debajo de la superficie de la vida cotidiana”. De la experiencia a la verdad.

Precisar cómo se traduce esta transición de la “trivialidad” al “pensamiento” no es tan fácil. En ocasiones, sin embargo, la dirección aforística en la que se encaminaban de suyo las *Trivialidades* era visible en la estructura misma del fragmento, construido sobre las modulaciones de una prosa pateriana que desarrollaba una frase única mediante sucesivas paráfrasis y que eludía todo esbozo de argumento. En otras, cuando podía reconocerse una marcada secuencia anécdota-reflexión, sólo era preciso emancipar a ésta de aquella para obtener explícitamente el

aforismo, como sucede en “Inconstancia”. De hecho, lo que sucede en esta “trivialidad” en particular es que las imágenes concretas de las que parte la reflexión moral han quedado reducidas a la mínima expresión y descontextualizadas por completo, huérfanas de cualquier anclaje en una circunstancia. Si bien se presenta como una simple máxima, el grueso de la “trivialidad” es aquí ya un aforismo:

La rosa que uno se pone y luego arroja ya mustia, el amigo al que se olvida, la música que pasa... De la bien conocida transitoriedad de las cosas mortales he entresacado para mí una máxima o precepto que establece que es estúpido buscar un rostro o escuchar durante mucho tiempo una voz en un mundo que está al fin y al cabo, lo sé, lleno de voces encantadoras (2019 50).

Creo que, contemplado a distancia, este procedimiento de decantación permite situar a Pearsall Smith con más exactitud dentro de la literatura de la primera mitad del siglo XX. Cada una de sus escuetas observaciones encerraría pues el propósito de alcanzar la expresión definitiva. Y, desde luego, todas ellas sugieren un desdén por la narrativa fluvial decimonónica. Véase “Lo que sucede”, donde este desdén por el puro anecdotismo y la amplificación de la peripecia se hace explícito, sugiriendo que la literatura, lejos de la mera reduplicación del espejo stendhaliano, debe depurar y transfigurar:

–Sí –dijo Sir Thomas, a propósito de una novela moderna–. Ciertamente parece extraño, pero el novelista tenía razón: esas cosas pasan.

–Pero, querido Sir Thomas –exclamé, groseramente–, piense en lo que es la vida: piense en lo que sucede en la realidad. La gente de pronto se hincha y adquiere un tono púrpura oscuro; o se cuelgan de un gancho para sujetar la carne; o se ahogan en un estanque, o son atropellados por el carro de un carnicero, o los queman vivos y los asan como una pata de cordero (2019 39).

También Torri es un escritor de la parquedad y la brevedad: en sesenta años de carrera, apenas cuatro libros –*Ensayos y poemas*, *De fusilamientos*, *Prosas dispersas*, *El ladrón de ataúdes*– que no suman las trescientas páginas, más sus epistolarios y su *Literatura española*. En su caso la brevedad no sería “negativa”, no supondría una carencia sino una afirmación; como ha señalado Esperanza López Parada (1999 56), supone “su sustancia, su asunto, aquello de lo que se compone y por lo que se escribe”. Y cómo llega Torri al aforismo en series como “Almanaque de las horas”, “Lucubraciones de medianoche” y “Otras

lucubraciones” es cosa fácil de observar: algunos de sus micro-relatos y estampas, como los citados “No me hables...” y “No cantaré...”, por su ritmo, su insistencia en la anáfora y el paralelismo, su juego de repetición y variación musicales, delatan su pasión por el poema en prosa. Por supuesto, su repetido interés por el *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand, que le supuso una revelación, y por *Le spleen de Paris* de Baudelaire, apuntaban ya en este sentido. Pero, además, su comprensión del poema en prosa –o del empleo del ritmo y la frase en el poema en prosa– sugiere una forma de relectura en su propio provecho: en “Grandes cuentistas” (1949), por ejemplo, observaba cómo los cuentos de Wilde tienen “mucho de poema en prosa, sólo que se trata de un Bertrand por el que hubiese pasado el hábito de Dickens” (2012 322). Y en *El ladrón de ataúdes* mostraba que era consciente de los riesgos del género, a saber, “ser una simpleza o un chascarrillo de almanaque” (1987 39). En cualquier caso, Torri dejó muestras de que su recurso al poema en prosa, o a determinado tipo de prosa musical, concisa y aguda, bebía de las mismas insatisfacciones que habían dado origen al poema en prosa en la lengua francesa (motivado por una renovación de la prosa acontecida con el romanticismo de Chateaubriand y Rousseau que dejaba intacto en su encorsetamiento parnasiano el verso francés); y de que la poética simbolista era la más apta para esa lectura más allá de las apariencias. Véase su ensayo sobre Proust:

La vida analizada de este modo resulta ser lo más bello y poético que pueda darse. Muchas páginas de estos libros inmortales encierran más poesía pura o de la mejor ley, para ser más exactos, que las obras completas de algunos versificadores contemporáneos (...) Desde la hipocresía venial que implican los buenos modales hasta el misterio fatal con que un alma se siente atraída por otra; cuanto hay tras las relaciones sociales y en torno al comercio de los hombres, Proust lo percibe y exhibe de modo incomparable (1964 131-32).

Otros rasgos de su escritura revelan un programa tácito que se encamina hacia la síntesis del aforismo: su idea de que la literatura mexicana es toda ella “diletantismo y esterilidad” (2012 354), que le lleva a contemplar con escepticismo las grandes empresas literarias; su vindicación del epígrafe como género literario que “deriva siempre de un impulso casi musical del alma” y en el que cabe expresar “las relaciones sutiles de las cosas” (1964 12), en un eco de Verlaine y Baudelaire, o del ensayo en “El ensayo corto”, donde se trata de “ahuyentar de nosotros la tentación de agotar el tema” y el “afán sistematizador” (1964 33); su rechazo, en consecuencia, del temperamento “oratorio” que se queda en lo gestual y no aprehende de cada escritor “ese conocimiento profundo que se convierte en carne y sangre de uno”

(1964 16); su cultivo de las “estampas” o, como las ha definido Serge Zaitzeff (2012 65), esas “instantáneas” o “cuadros descriptivos de una situación sin que predomine un impulso lírico”; su empleo del prólogo como género autónomo, y en particular su “Prólogo de una novela que no escribiré nunca”, que revela su desdén por un género que considera tal vez agotado... No extraña que esta escritura elíptica y sintética desemboque en el aforismo: “Mi voluntad dormita bajo la superficie brillante y negra de una taza de café” (1987 39), “Hay días en que amanecemos dispuestos a la afirmación, a la conformidad con opiniones ajenas” (1987 39), “Toda la historia de la vida de un hombre está en su actitud” (1964 83), “La melancolía es el color complementario de la ironía” (1964 83)... En muchos de ellos se adivina la reflexión sobre la propia personalidad y las propias opciones estéticas, en otros respira la reflexión metaliteraria, precisamente en una dirección que confirma esa decantación por lo breve y ese rechazo de lo prolijo: “X hacía muchas explicaciones y salvedades pero en realidad no tenía nada nuevo que decir” (1964 125), “Tu erudición me parece la de un corrector de pruebas” (1987 38) ...

En ambos autores, tanto en Smith como en Torri, tenemos pues que el aforismo constituye un género de llegada, no de partida, y que el camino para llegar a él pasa por el poema en prosa de origen francés (más, en el caso de Torri, el epígrafe, el prólogo y la estampa). En cuanto a las fuentes más directas, la biografía de nuestros autores ofrece algunas claves reveladoras. En el caso de Pearsall Smith, en *Unforgotten Years* refiere cómo durante su estancia en París posó para el retrato que Whistler pintó de Montesquiou, aquel personaje de fin de siglo que inspiró el Charlus de Proust. Con anécdotas como ésta, Pearsall Smith ofrece una clave sobre el papel –el esteta decadente, en un mundo regido por la norma de eficacia y pragmatismo– que había elegido para sí en la comedia de la vida. Además, como ya se ha mencionado, a partir de esta estancia iniciática en París se aficionó a los aforismos de Flaubert, que lo acompañaron toda su vida. Y, sobre todo, es evidente que la fuente principal de su prosa fragmentaria, de su literatura urbana, es Baudelaire. Y ¿no había hablado Baudelaire en “À une heure du matin” de la “tiranía del rostro” a la que se veía sometido abrumadoramente el paseante, de esa continua solicitud de la identidad individual que experimentaba al enfrentarse a la multitud? Pues Smith recoge esa observación sobre la vida en la gran ciudad para hablar del “cazador de rostros” (2019 53) que regresa a casa sin haberse cobrado una pieza que merezca la pena. ¿No había recreado también Baudelaire la figura del *flâneur*, ese héroe moderno que caminaba carente de propósito alguno por las calles, dejándose seducir por cualquier incidencia casual? Pues Smith escribe que “vagar por el espectáculo de las cosas sin ilusión, preocupación, deseo o decepción es el modo correcto de caminar por las calles”. Sus juveniles

lecturas francesas, a la postre, le habían deparado algo más que un entretenimiento.

Sobre todo, cuando en *Unforgotten Years* decía soñar con “una prosa musical pero sin metro ni rima, ágil y abrupta, que expresara las alegrías del espíritu y las ondulaciones de los sueños”, Smith sencillamente citaba sin mencionarla la célebre dedicatoria a Arsène Houssaye en la primera edición de *Le spleen de Paris*. Las “trivialidades” sólo habrían depurado el poema en prosa francés. Así, nacido como un rosario de piezas independientes, de fragmentos inconexos, el libro de Smith podía crecer cuanto se propusiese el autor. Su tarea, según declaraba su autobiografía, no era otra que hacerse cargo del flujo de sentimientos, impresiones, sensaciones y estados mentales “para los que no había disponible una expresión adecuada”. La modernidad fluida, el movimiento perpetuo de la urbe, la fragmentariedad de la experiencia, tenían ahí su género.

Junto con la vía directa de sus lecturas francesas, es relevante una vía oblicua para la recepción de esas fuentes. Hay que tener en cuenta que, aunque nunca llegó a conocerlo personalmente, en el Oxford en que estudió nuestro autor “se oía por las callejas la voz de Walter Pater”, según la expresión del propio Pearsall Smith: un Pater convertido ya en una leyenda, que estaba muy cerca de completar su monumental libro sobre el Renacimiento. La huella de su epicureísmo es fácilmente detectable en *Trivialidades y Pensamientos*. Además, el éxito y la fama indiscutibles de Wilde explican la afinidad de los “pensamientos” con algunas observaciones wildeanas, así como la predilección por ciertos temas: la exquisitez del gusto, lo efímero de la moda, la predilección por las personas “encantadoras”, el cotilleo... Muchos aforismos de Smith –“Si estás al día hoy, qué desfasado parecerás mañana”– se antojan de hecho impensables sin el modelo de Wilde.

¿Qué significado tenía esta decantación por el simbolismo francés como paradigma? Para averiguarlo, basta leer las palabras con que el propio Smith refería cómo decidió, después de su estancia en París, acometer la carrera literaria. “Si aceptaba el supuesto improbable de que era algo más que un producto de las ideas e influencias de mi época”, explicaba en su autobiografía, en un argumento proustiano, “¿no sería posible que tras un periodo de soledad alcanzase el lugar que me correspondía?”. Un argumento que atentaba directamente contra la doctrina positivista del *milieu*, que incluso sugería el camino de un raro como Huysmans, para quien el medio social no era un paisaje con el que mimetizar sino un punto de partida contra el que reaccionar. Ahora bien, ¿contra qué reaccionaba Smith? Conviene recordar que cuando se instaló en Inglaterra la visión del hombre de letras que prevalecía era la de los grandes moralistas victorianos y que ya antes de cruzar el Atlántico su hermana le había dado a leer la

previsible nómina victoriana (Carlyle, Ruskin, Arnold, Tennyson, Swinburne, Rossetti y Browning) que sumaba la sensibilidad tardorromántica y la preocupación ética de la época: denuncia de las desigualdades sociales, crítica del industrialismo, pasatismo estético, medievalismo... Cuando en uno de sus fragmentos desea Smith mostrarse “resuelto y empático”, tener “grandes y pobladas cejas y un mensaje que revelar a nuestra época” y ser “un pensador profundo o un gran ventrílocuo” es inevitable pensar en una caricatura de los iracundos moralistas como Ruskin y Carlyle, así como en la escritura del monólogo dramático de Tennyson y Browning.

También en el caso de Torri apostar por el simbolismo suponía sustraerse a este eticismo, reivindicar los derechos de la ficción, rechazar el imperativo social y realista del naturalismo y aferrarse a un sentido lúdico del lenguaje. Incluso, como ha señalado María Elena Rodríguez Madrigal (2009 45-63), aproximarse al decadentismo –a través de Tablada– o al esteticismo de *l'art por l'art*. Ya su admirado Wilde había convertido a Zola en el blanco de sus dardos, y tanto Logan como Torri proseguirían por ese camino. Y, sobre todo, apostar por el simbolismo implicaba adoptar una poética como resultado de una visión social, casi de una metafísica: ante la norma inmovible de la hipocresía victoriana, junto con el cinismo wildeano el tratamiento más efectivo era el de leer en las apariencias un conjunto de signos tras el que se ocultaba la auténtica realidad, es decir, el meollo del procedimiento simbolista y su búsqueda del mundo interior. El único modo de romper la cáscara de las apariencias, la coraza de Gautier, era mediante ese aguijón irónico y malicioso. En el caso de Logan es lo que sucede, por ejemplo, en “Cenar fuera”:

Quando pienso en la etiqueta y en los funerales, cuando considero los eufemismos y los ritos y las convenciones y los diversos disfraces con los que cubrimos los actos de nuestra existencia animal, cuando medito con qué elegancia devoramos nuestros alimentos y recuerdo la serie de abluciones y preparativos y saludos y exclamaciones por los que pasé cuando salí a cenar ayer noche, caigo en la cuenta de que somos criaturas ceremoniales. Qué elaborada, pomposa y cortés especie de simio (2019 56).

Algunos rasgos puntuales de la escritura de Torri, como el gusto por la exclamación y la primera persona del plural a modo de arranque para la reflexión filosófica (“¡Cuántos millares de parejas tenemos en nuestra ascendencia!”, empiezan sus “Lucubraciones”), la frase única, la leve desfiguración mediante un punto de vista hiperbólico, la ironía, la provocación cínica (“La moral es a la postre un problema estético”, reza una de sus lucubraciones) retoman parte del programa de Pearsall Smith, y no cabe duda de

que muchos de sus temas –la atracción de lo dionisiaco, los usos sociales, la futilidad schopenhaueriana, la soledad del individuo– remiten a un universo común y de raíces decimonónicas, que cabe relacionar con el decadentismo y la sensibilidad enfermiza de los *naughty nineties*. Si a algunos de estos rasgos se le añade el tratamiento de la vida urbana, la intertextualidad con la literatura de viajes y la visión benévola de la antiheroica vida moderna –tres elementos comunes con Pearsall Smith– se obtienen textos como “Literatura”:

El novelista, en mangas de camisa, metió en la máquina de escribir una hoja de papel, la numeró, y se dispuso a relatar un abordaje de piratas. No conocía el mar y sin embargo iba a pintar los mares del Sur, turbulentos y misteriosos; no había tratado en su vida más que a empleados sin prestigio romántico y a vecinos pacíficos y oscuros, pero tenía que decir ahora cómo son los piratas; oía gorjear a los jilgueros de su mujer, y poblaba en esos instantes de albatros y grandes aves marinas los cielos sombríos y empavorecedores.

La lucha que sostenía con editores rapaces y con un público indiferente se le antojó el abordaje la miseria que amenazaba su hogar, el mar bravío. Y al describir las olas en que se mecían cadáveres y mástiles rotos, el mísero escritor pensó en su vida sin triunfo, gobernada por fuerzas sordas y fatales, y a pesar de todo fascinante, mágica, sobrenatural (1964 119-120)

Creo que el fragmento –¿o autorretrato?– resume no sólo la visión benévola de Torri sobre el antiheroísmo de la vida moderna, sino dos elementos decisivos de la literatura: la ficción como suministro de experiencias vicarias y la desfamiliarización de la mirada que provoca. Esta última función reaparece explícitamente en algunas de las estampas de *El ladrón de ataúdes*, como “Las barriadas”, que ya desde su título anuncia su voluntad de eludir todo lo extraordinario y desusado y buscar la maravilla en lo próximo y común.

¿Habéis experimentado alguna vez en las bulliciosas calles de Plateros el melancólico influjo del crepúsculo? Seguramente que no; así como tampoco paráis mientes, a diario, en las infinitas variaciones que tiene a ciertas horas nuestro espléndido cielo de altiplanicie. En cambio, el que vive en los barrios... (1987 27).

Nótese como la adjetivación escenifica aquí la mecánica a la que invoca Torri –la primacía de la subjetividad, la proyección de la imaginación sobre la escena cotidiana– y redime así a lo cotidiano de su condición nimia y trivial.

De hecho, esa función del adjetivo –su centelleo, cuando añade algo que no estaba, su carácter superfluo si sólo contribuye

al cliché de lo previsible— se señala también en “Otras lucubraciones”: “El que ve y vive para escribir percibe de preferencia aspectos brillantes y literarios de las cosas. En los paisajes no halla sino epítetos, como dice Middleton” (1987 38). Se trata obviamente de Thomas Middleton, el dramaturgo jacobeo, y la cita contiene una (auto)ironía: la desfamiliarización de la mirada, advierte Torri, puede ir acompañada de una automatización del lenguaje, paradójicamente, cuando sólo se mira en busca del provecho literario. Otras anotaciones tuyas nos ponen sobre la pista de cómo sus preferencias lo inclinaban de modo natural hacia el desdén por la amplificación y, en consecuencia, hacia la síntesis del aforismo: en “Meditaciones críticas” dice sentir “hastío del fárrago literario y de la explicación, y de las concesiones y mutilaciones en provecho de la comunicación” (1964 121); también advierte cómo su propósito de su escritura es “fijar evanescentes estados del alma, las impresiones más rápidas, los más sutiles pensamientos” (1964 126); en “El abuelo” desecha la erudición vacía y evoca con añoranza una literatura “de antaño” en la que “todas las cosas son llamadas por sus nombres, a la sana usanza antigua” (1964 45); en el mencionado “A Circe” introduce una ruptura de expectativa por subversión del mito original —las sirenas no cantan precisamente porque el Odiseo de este microrrelato iba dispuesto a perderse— que constituye uno de sus procedimientos más brillantes; y en ocasiones, como en su vindicación del embustero que “trabaja sin propósito alguno” y cuyo arte “no tiene finalidad fuera de sí mismo”, en “Otras lucubraciones” (1987 45), o en su propuesta de que “no hay idea que no haya sido expresada ya, y la novedad sólo significa olvido” (1987 45), se reconoce al lector de Wilde y sus ensayos, en particular *The Decay of Lying*.

Hay en Torri una vertiente ocasional que se desvía del camino trazado por Pearsall Smith en su decantación por el simbolismo: la aparición de lo fantástico y del absurdo, como ha subrayado Serge Zaitzeff (1978 159). Al cabo, la salida de algunos de los últimos representantes del simbolismo en prosa, piénsese en Maupassant y Huysmans, venía motivada por el rechazo de un naturalismo en el que se habían iniciado su carrera, pero que se percibiría más tarde como una poética insuficiente: un realismo riguroso que prohibía todo lo sobrenatural. Por ese camino extremo el primero llegaría a la locura y el segundo a la conversión religiosa y la vida monástica. Y tiene Torri momentos en los que introduce un elemento fantástico que desborda los cauces de la poética realista que preside el discurso de Pearsall Smith. Uno de los recursos más eficaces y expresivos en esta vertiente es el de la metamorfosis. En “Siglo XIX”, por ejemplo, refiere una conspiración contra el gobierno liberal que urden el arzobispo, los jesuitas y varios generales, y al cabo de la cual en la cátedra del arzobispo hay sentado “un cerdo monstruoso”, los jesuitas ostentan

“cabezas de lobo” y en lugar de los generales hay “asnos terribles con los hocicos ensangrentados”. Relacionada con la ocasional afición de Torri al mito y a la alusión culturalista –con Homero como intertexto–, este recurso a la metamorfosis introduce un empleo de lo fantástico como desvelamiento crítico: la forma resultante –animal, y no humana– revela mejor que la de origen la verdadera naturaleza de los sujetos. Si en “Siglo XIX” sienta Torri un juicio sobre la reacción antiliberal, en “Fantasías” retoma su actitud elitista y recurre a la metamorfosis para sugerir una crítica a los excesos de lo que hoy llamaríamos política de corrección. Cabe adivinar en el microrrelato una mirada sardónica sobre su labor docente, que tanto tiempo le ocupó (para disgusto de Alfonso Reyes, quien prefería verlo escribiendo su obra que atendiendo a los alumnos): durante una clase se lee el pasaje de Circe de la Odisea y un estudiante protesta porque le parece vejatorio para con la especie porcina; surge entonces un debate que desemboca en un barullo confuso:

El discurso se volvió ininteligible porque se trocó en una sucesión de gruñidos a que hicieron coro los demás discípulos.

Ante los hocicos amenazadores y los colmillos inquietantes, ganó el maestro como pudo la puerta, no sin disculpar débilmente antes al poeta, y aludir con salgo de tacto a su linaje israelita a la repugnancia atávica por pernils y embutidos (1964 98).

Si las fuentes francesas y la poética simbolista le servían a Smith para reaccionar contra el eticismo de la literatura victoriana, ¿contra qué reacciona Torri? Creo que observarlo en su contexto aporta una respuesta: conviene tener en cuenta que Torri no sólo tenía un conocimiento directo de esa literatura francesa cuyos autores –sobre todo, Bertrand, Baudelaire y Rémy de Gourmont– cita hasta la extenuación, junto con un conocimiento mediado al igual que en Smith por los *naughty nineties* (sobre todo, un Wilde que es el más citado por él entre los escritores en lengua inglesa). Además, estaba sujeto a dos circunstancias que empujaban poderosamente en la dirección simbolista. De un lado, el importante influjo del modernismo hispanoamericano: Torri no sólo citaba con frecuencia a dos francófilos como Darío y Lugones –“mi esposa es española, mi querida de París”, decía el primero, como es conocido– sino que escribió muchas de sus colaboraciones para las tres revistas, *Argos*, *La Nave* y *Pegaso*, que en los años diez puso en marcha Enrique González Martínez, el último de los grandes modernistas y gran conocedor de la poesía francesa, que había ofrecido traducida en sus *Jardines de Francia* (1915). Del otro, los inicios literarios de Torri tuvieron lugar en el seno de la generación del Ateneo de la Juventud, de la

que formaban también parte Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña; y uno de los temas en torno a los cuales había surgido la generación fue el debate sobre el positivismo, que se interpretaba como la ideología oficial del Porfiriato (quizá no tanto desde el punto de vista epistémico, pero sí social y político, esto es, la necesidad de construir “científicamente” la sociedad por medio del sistema educativo)⁴. Bien es cierto que en ese debate participó un Justo Sierra, ex ministro de Porfirio Díaz, que defendió a Gabino Barreda, alumno de Comte en París, quien había traído consigo las ideas positivistas; que Sierra había apoyado la gestación del Ateneo; y que, en uno de sus últimos escritos, “Semblanza de Justo Sierra”, Torri hablaba del político y escritor en términos laudatorios. El hecho, no obstante, era que en esa visión “cientificista” se entendía que el naturalismo era la expresión literaria del positivismo y que, en consecuencia, alejarse de él –y del exceso de responsabilidad que suponía para el escritor– implicaba caer más bien en la corriente simbolista. La revolución que estalló al año siguiente de iniciarse este debate haría el resto, y la voluntad de Torri de permanecer al margen de la vida política es muy elocuente. No podía coincidir más con Pearsall Smith.

Bibliografía

Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Aurora Bernárdez (trad.), Madrid, Siruela, 1989.

García Terrés, Jaime. “Torri”. *El ladrón de ataúdes*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 7-9.

Gómez Pejuela, María. *Tres aproximaciones a la obra de Julio Torri*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2013.

Jiménez, José Olivio (ed.). *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. 3^a ed. Madrid, Hiperión, 1992.

Koch, Dolores M. “El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, *Hispanamérica*, n.º 30, diciembre, 1981, pp. 123-130.

López Parada, Esperanza. *Una mirada al sesgo: literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid, Iberoamericana, 1999.

⁴ Ernesto Sánchez Pineda (2012 19-23) ha explicado con detalle el desarrollo de este debate, la importancia de Justo Sierra a los ojos de los ateneístas y las conferencias de Antonio Caso sobre el positivismo.

Madrigal Rodríguez, María Elena. *Del licántropo que aúlla con gran perfección: la poética de Julio Torri*. México D. F., El Colegio de México, 2009.

Olea, Rafael. "Un lujo mexicano: Julio Torri", *Caravelle*, n.º 78, 2002, pp. 143-161.

Rocha Sánchez, Laura Stephany. "Diatriba contra la oratoria: consideraciones sobre la oratoria en la obra de Julio Torri", *Fuentes humanísticas*, n.º 50, Vol. 27, 2015, pp. 191-205.

Rodríguez Torres, Azucena. "Fascinación y caída del héroe en la obra de Julio Torri", *Literatura mexicana*, n.º 1, Vol. 16, México D. F., UNAM, 2005, pp. 65-87.

Sánchez Pineda, Ernesto. *Fragmento y humanismo en las obras de Julio Torri y Carlos Díaz Dufoo Jr.* San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2012.

Smith, Logan Pearsall. *Trivialidades y pensamientos*. Gabriel Insausti (ed. y trad.), Valencia, Pre-Textos, 2019.

Torri, Julio. *La literatura española*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1952.

Torri, Julio. *Tres libros*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1964.

Torri, Julio. *El ladrón de ataúdes*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1987.

Torri, Julio. *Obras completas*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2012.

Vargas Lozano, Gabriel. "El Ateneo de la Juventud y la Revolución mexicana", *Literatura mexicana XXI*, n.º 2, 2010, pp. 27-38.

Vasconcelos, José. *Filosofía estética*. México D. F., Trillas, 2009.

Záitseff, Serge. "Julio Torri: originalidad y modernidad", *Texto Crítico*, n.º 11, septiembre-octubre, 1978, pp. 158-164.

Záitseff, Serge. "Nota introductoria". *El ladrón de ataúdes*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 10-16.

Záitseff, Serge. "El arte de Julio Torri". *Obras completas*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 6-72.