

APROXIMACIONES A LA FUNCIÓN DEL PLACER EN EL ENSAYO CORTO DE JULIO TORRI

Elizabeth L. Hochberg*
Princeton University

Resumen: En el presente trabajo se examinará cómo el ensayista mexicano Julio Torri, sin comprometer sus propias tendencias hacia la brevedad, lo lúdico y un lenguaje hermético que muchas veces remite a un poema en prosa, se mantiene fiel a un propósito sin elitismo y en favor de sus lectores, que sería darles la oportunidad de gozar de lo escrito y leído. Sostengo que el placer en la obra de Torri, de este modo, se ofrecerá como una categoría productiva desde la cual juzgar y valorar el ensayo. El estudio se centrará en el primer libro de Torri, *Ensayos y poemas* (1917), y se analizarán tres distintos acercamientos al placer en los ensayos cortos: 1) el placer como epígrafe, 2) el placer como contradicción y 3) el placer como “lo no dicho” o, como diría Torri, la “esterilidad”.

PALABRAS CLAVE: JULIO TORRI, EL ATENEO DE LA JUVENTUD MEXICANA, ENSAYO, LITERATURA MEXICANA, SIGLO XX

* elhochbe@princeton.edu

ELIZABETH L. HOCHBERG

APPROXIMATIONS TO THE FUNCTION OF PLEASURE IN JULIO TORRI'S
SHORT ESSAY

Abstract: *The present essay will examine the ways in which the Mexican essayist Julio Torri, without compromising his aesthetic propensity towards brevity, playfulness, and hermetic language reminiscent of prose poems, remains faithful to an anti-elitist project in favor of his readers, which consists of giving them the opportunity to enjoy what is written and read. I will argue that the concept of pleasure in Torri's texts acts as a productive category from which to analyze and value the essay form. This study will focus on Torri's first book, *Ensayos y poemas* (1917), analyzing three different approximations to pleasure in the writer's short essays: 1) pleasure as epigraph, 2) pleasure as contradiction, and 3) pleasure as "what is not said," or, as Torri would say, as "sterility".*

KEY WORDS: JULIO TORRI, EL ATENEO DE LA JUVENTUD MEXICANA, ESSAY, MEXICAN LITERATURE, 20TH CENTURY

INTRODUCCIÓN

Theodor Adorno, en su estudio *Teoría estética*, percibe una disyuntiva fundamental entre el conocimiento y el placer en la recepción del arte moderno: "Tanto menos se goza de las obras de arte cuanto más se entiende de ellas" (25). En épocas anteriores, explica, los estudiosos del arte no se habían acercado a la obra por medio del análisis riguroso, sino más bien por lo que él llama el camino de "la admiración": "La relación con el arte no era la de la posesión del mismo, sino que, al contrario, era el observador el que desaparecía en la cosa" (25). Sin embargo, desde la Ilustración y el desarrollo de la Modernidad, el intelectual alemán nota que el goce —como categoría— ha seguido perdiendo valor frente al nuevo énfasis puesto en la comprensión de conceptos abstractos o herméticos en el arte: "Si se pregunta a un músico si la música produce alegría, contestaría lo que los violoncelistas gesticulantes

bajo la dirección de Toscanini en la anécdota americana; dirán: *I just hate music*” (25).

Siguiendo en parte esta tendencia en la crítica del arte, el género del ensayo —que desde su nacimiento, en el siglo XVI, ha ofrecido interpretaciones de lo que Martín Cerda llamaría distinta “‘materia’ ya dotada [...] de formas (libro, arte, ‘forma de vida’)” (35)— también refleja el deseo moderno de comunicar conocimiento a partir de estas formas ya existentes. El ensayo quiere proponer ideas, conexiones y distintos modos de análisis, más que puras expresiones de admiración o de antipatía. Al mismo tiempo, el ensayo actúa como un género liberador frente a la rigidez de los métodos científicos y los estudios exhaustivos: da al ensayista la oportunidad de cruzar de un lado al otro la frontera precaria entre el placer y el rigor metódico, entre la creación artística y el examen más analítico.

De acuerdo con Liliana Weinberg, de manera frecuente los ensayos se alternan entre dos campos, justamente según su valoración del “placer” frente al “rigor”: por un lado, los ensayos de “transparencia”, que “nos ofrece[n] su representación del mundo” y, por otro, los ensayos de “opacidad”, que “nos invita[n] a observar su propio universo con su propia legalidad” (“El ensayo latinoamericano...” 128). Los ensayos de “transparencia”, en otras palabras, buscan la claridad y la franqueza en una comunicación seria de ideas y conocimiento, mientras que los ensayos de “opacidad” son vanguardistas respecto al lenguaje y alejados del discurso oral, lúdicos y sin el objetivo de facilitar la lectura.

Weinberg denomina como ensayistas de “transparencia”, o ensayistas “diurnos”, a las figuras de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña (“El ensayo latinoamericano...” 123), al enfatizar que sus ensayos “siguen también en todos los niveles este mismo impulso expansivo e inclusivo, estas demandas de rigor y llaneza, evitando tanto el riesgo de un abaratamiento de la calidad o la precisión como, en el otro extremo, el del hermetismo” (*Literatura...* 95). Henríquez Ureña se dedicaba a escribir ensayos abarcadores, que trataban nada menos que “la historia de la cultura hispanoamericana en todos los aspectos, en especial el literario, y en relación con el resto de Occidente, sobre todo con España” (García

Morales 182). Alfonso Reyes, a pesar de ser un innegable poseedor del “don de la imagen poética” (Earle 5), también puede ser caracterizado como un ensayista de “transparencia” por su “prosa abundante y oratoria” (García Morales 183), semejante al lenguaje de los discursos que impartió desde 1907 como miembro de la Sociedad de Conferencias.

Como uno de estos ensayistas de “opacidad”, o ensayistas “nocturnos” —cuyo objetivo, según Weinberg, es “explorar zonas de frontera, lenguajes de punta, y enfatizar el carácter escritural del ensayo y su vivir entre libros” (“El ensayo latinoamericano...” 123)—, estaría el escritor e intelectual mexicano Julio Torri (1889-1970), cuyos ensayos —algunos— serán el principal objeto del presente estudio.¹ Más que considerar su prosa como un medio para exponer, de manera explícita, una variedad de preocupaciones culturales, históricas y hasta sociales, Torri convierte al lenguaje mismo —y el proceso de escribir, leer y comprender textos— en uno de sus temas principales; es decir, hay una unión deliberada entre forma y contenido, entre nuevas ideas y nuevas maneras de expresarlas.

Torri era miembro de El Ateneo de la Juventud poco después de su formación en 1909 y disfrutaba de la amistad de Reyes y Henríquez Ureña. Sin embargo, la compartida preferencia por el ensayo —y, como se verá más adelante, un

¹ Cabe señalar que Weinberg vincula a los ensayistas “nocturnos” o de “opacidad” con las nuevas tendencias literarias de la segunda mitad del siglo XX; en particular, refiere a Eduardo Grüner y a César Aira como miembros de “un nuevo paisaje” (“El ensayo latinoamericano...” 123). Sin embargo, a mi parecer, esta categorización también puede aplicarse a ciertos ensayistas, como a Torri o a Macedonio Fernández, que escribían antes de 1950.

Ernesto Sábato, en *Heterodoxia*, también refiere a la categorización de lo “diurno” y lo “nocturno”, aunque en relación con las diferencias que existen entre el ensayo y la novela (98). Podemos también considerar nuestro propio uso de lo “nocturno”, que refiere a cierto tipo de ensayo, según las afiliaciones que tiene con el lenguaje propio de la narrativa.

Paul Ricoeur, por otra parte, asocia lo “nocturno” con el símbolo y con el lenguaje simbólico, vinculado originalmente con “la confesión de los pecados” (489). La consideración de la hermeticidad del símbolo, según Ricoeur, funciona como una especie de “precomprensión” necesaria para todo proceso de pensamiento o adquisición de conocimiento: “es preciso creer para comprender” (493) (véase nota 3).

sentido similar de desilusión frente a las influencias del positivismo en México— tendrá en él un desarrollo muy distinto al de sus amigos ateneístas. Torri mostrará clara preferencia por lo que denomina “el ensayo corto”, el que privilegiará las chispas de imágenes e ideas, las “apreciaciones fugaces”, más que “la tentación de agotar el tema” (“El ensayo corto” 33). En lugar de hacer énfasis en las explicaciones extensas y el tono más bien formal de los ensayos con clara intención académica, Torri optará por la ironía, por las imágenes sorprendentes, por las referencias enigmáticas, y por un humor que muchas veces le impedirá mostrarse como “experto” de un tema o, por lo menos, como narrador confiable. Sus textos también se desarrollarán entre los límites genéricos: muchas veces, se encuentran breves escenas narrativas, momentos de diálogo o pasajes líricos insertados de manera repentina en textos más bien ensayísticos, escritos primordialmente en primera persona y tratando una obra o un concepto particular.

Teniendo en cuenta estas categorizaciones, Torri sería un ensayista de “opacidad” junto con otros de la época, como Macedonio Fernández o Jorge Luis Borges. No obstante, a mi parecer, nuestro escritor también desestabiliza estos dos polos del ensayo, al atreverse a confundir los conceptos de placer y de conocimiento en sus textos sobre formas de arte y formas de vida, así como a reivindicar el placer en la experiencia de lectura como factor determinante del valor del ensayo como medio comunicativo y educativo.²

² Roland Barthes, en “El placer del texto”, hace una distinción importante entre el placer (*plaisir*) y el goce (*joissance*): “el placer es decible, el goce no lo es. El goce es in-decible, inter-dicto” (35). El texto de placer sería el del arte exteriormente sensual, que mantiene al lector (y al crítico) en posición pasiva frente a los excesos del texto mismo. El texto de goce, por otra parte, sería el “texto imposible” que invita al lector a perderse en sus propios “agujeros negros”, a jugar con el texto hasta voltearlo al revés y descubrir sus vacíos (36). Para los fines que persigo, estos dos términos *placer* y *goce* serán intercambiables; sin embargo, lo que encontraremos en los ensayos de Torri tendrá más afiliación con el “goce” de Barthes, que requiere una experiencia de lectura activa y cuyas cualidades “placenteras” se activan precisamente a través de la consideración del escritor, al escribir, para esta futura experiencia de lectura.

Si bien se puede nombrar a Torri como un ensayista de “opacidad” (que pondrá a prueba las implicaciones de esta delimitación), otros críticos —con Torri en mente— han sugerido una terminología distinta para diferenciar los diversos tipos de ensayos. Según Marco Antonio Campos, hay trabajos críticos “de tono polémico y los escritos con entusiasmo” y no duda en asociar a Torri con esta segunda categoría (46-47). Ramón Xirau, a su vez, hace la distinción entre los escritos sobre “las ideas abstractas”, que “se reduce[n] a una serie de preceptos que no son sino ‘arte académico’”, y los escritos —más cercanos a los de Torri— sobre ideas que son “función de la vida misma” (24). José Emilio Pacheco separa “la contención, la parquedad de Torri” de “la avidez, asimismo admirable, de Reyes” (26).

No obstante, si continúo con esta categorización ensayística como de “transparencia” y de “opacidad”, se notará que varios críticos, al examinar los recursos de la segunda categoría presentes en la obra de Torri, han caracterizado su obra como exclusivista o elitista. Afirman que Torri consideraría a sus ensayos como destinados a un grupo selectivo, a un público que tendría la capacidad de apreciar un lenguaje más excéntrico o de captar el sentido detrás de las imágenes fugaces, sin necesidad de mayor explicación. Serge Zaitzeff declara: “Ante todo, cabe señalar que se destaca en la obra que nos interesa una actitud esencialmente aristocrática frente al arte. [...] Con toda claridad afirma que su producción no está dirigida a las masas que desprecia sino a una minoría selecta” (*El arte...* 24). Beatriz Espejo también estaría de acuerdo con esta afirmación, al ver la obra de Torri como “destinada a las minorías y a los criterios cultos” (70).

A mi parecer, Julio Torri complejiza la categorización maniquea de estos dos tipos de ensayos, donde uno de “opacidad” automáticamente correspondería con una visión exclusiva. En su texto “El ensayo corto”, por ejemplo, Torri afirma una preferencia por los ensayos que sí logran ser accesibles a los lectores, mientras que, al mismo tiempo, desafía la noción de que el ensayo de “transparencia” sea en realidad más accesible que uno más lúdico o vuelto hacia sí mismo. En lugar de hacer énfasis en la dicotomía de transparencia/opacidad, crea una nueva categoría, que es la de placer/aburrimiento.

Para Torri, la única manera de asegurar una comunicación fructífera es por el camino del divertimento, del goce: “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 ensayo corto” 33). Recurre a la brevedad, a los saltos súbitos y a lo “no serio” para expresar, paradójicamente, la necesidad de pensar en el placer del lector, en la lectura que se puede gozar. Al mismo tiempo, niega cualquier necesidad de simplificación o de explicación “extra” para tal experiencia de placer: “Abomino de los puentes y me parece, con Kenneth Grahame, que ‘fueron hechos para gentes apocadas, con propósitos y vocaciones que imponen el renunciamiento a muchos de los mayores placeres de la vida’” (“El ensayo corto” 34).³

De tal modo, el presente artículo será un intento de explorar cómo Torri —sin comprometer sus propias tendencias hacia la brevedad, lo humorístico y un lenguaje que muchas veces remite a un poema en prosa— se mantiene fiel a un propósito *en favor* de sus lectores, que sería darles la oportunidad de gozar de su lectura. De este modo, el placer en la obra de Torri se ofrecerá como una categoría productiva desde la cual juzgar y valorar el ensayo. Mi enfoque se centrará en el primer libro de Torri, *Ensayos y poemas* (1917)⁴ y examinaré tres distintos acercamientos al placer en sus ensayos cortos: 1) el placer como epígrafe, 2) el placer como contradicción y 3) el placer como “lo no dicho” o —como diría Torri— la “esterilidad”. Sin embargo, antes de entrar directamente

³ Torri apoyaría a Paul Ricoeur, quien plantea una nueva necesidad de reflexionar “*a partir de*” lo enigmático de los símbolos y de “promover, estimular y formar el sentido mediante una interpretación creadora” (496). Weinberg, en relación con Ricoeur, habla del “libre juego entre la imaginación y el entendimiento” presente en el ensayo, “entre la plasmación de un algo inmediato prerreflexivo y lo subjetivo universal” (“El ensayo como una poética...” 280).

⁴ Cuando empezamos a leer el primer libro de Julio Torri, *Ensayos y poemas*, se tiene la expectativa de encontrarnos con textos de estos dos géneros. Sin embargo, al abrir el libro, no tardamos en darnos cuenta de que no hay ninguna delimitación formal que separe los textos ensayísticos de los poemas y viceversa. Además, la mayoría de los textos se parecen entre sí: son cortos de extensión y hechos de frases y párrafos más que de versos. Como se verá, si el ensayo por sí mismo ya tiene puntos de contacto con la poesía, el título *Ensayos y poemas* afirma incluso más el vínculo estrecho que tiene la poesía con su concepto particular del ensayo corto.

en el texto, recurriré a algunos textos teóricos sobre el ensayo para examinar de cerca la relación que tendrá la decisión de Torri de trabajar este género con su valoración del concepto de placer. Luego, a manera de conclusión, se reflexionaría acerca de cómo esta valoración del placer, dentro del contexto del Ateneo de la Juventud, remite al descontento general con el pensamiento positivista, y cómo Torri logra situarse dentro de los objetivos del Ateneo, sin comprometer su propio estilo, tan distinto al de sus compañeros.

EL GÉNERO DEL ENSAYO: EN DEFENSA DE NUEVAS FORMAS DE CONOCIMIENTO

Desde los tiempos de Michel de Montaigne, el ensayo ha sido difícil de caracterizar y de situarlo en relación con otros géneros, tanto artísticos como científicos. Ya en 1911, Georg Lukács en su carta a Leo Popper afirma que el ensayo, a pesar de su naturaleza inquisitiva, tiene más afinidades con la obra de arte que con la ciencia, precisamente por la importancia puesta en su forma: “En la ciencia obran sobre nosotros los contenidos, en el arte las formas; la ciencia nos ofrece hechos y sus conexiones, el arte almas y destinos” (17). Mientras que ciertos escritos “pierden todo su valor en cuanto que existe uno nuevo mejor, como ocurre con una hipótesis de la ciencia de la naturaleza o con una nueva construcción de una pieza de maquinaria” (17), seguimos leyendo ensayos que vienen de años y siglos atrás, igual que los diálogos de Platón y las comedias de Shakespeare. Lo que importa no es tanto uno u otro contenido o contexto todavía vigente, sino más bien una forma de “dar vida” a conceptos abstractos que nos siguen enseñando y conmoviendo.

A la vez, según Lukács, la misma forma que hace que el ensayo sea considerado como arte, también lo distingue de los demás géneros artísticos. Lukács hace una diferenciación entre la poesía, creadora de imágenes, y lo que denomina “los escritos de los críticos” (22), que se apartan de la imagen y buscan expresar lo que sólo puede nacer por primera vez en la página en blanco, letras y palabras que sólo al escribirse se convierten en “concepción del mundo, en punto de vista” (25).

Adorno, en su estudio posterior “El ensayo como forma”, critica en parte a Lukács por lo que considera un intento de reducir el ensayo a una forma de arte. Adorno explica que, en realidad, el ensayo no busca sólo enfatizarse como trabajo estético, sino más bien proponer que las formas del conocimiento pueden extenderse más allá del terreno de las ciencias: “La más simple reflexión sobre la vida de la conciencia puede ilustrar acerca de lo escasamente que es posible capturar con la red científica conocimientos que no son en absoluto meras impresiones ‘no vinculatorias’” (17). No hay duda de que el ensayo tiene elementos de la creación artística; no obstante, de acuerdo con Adorno, recurre a lo estético precisamente con el objetivo de legitimar formas de conocimiento alternativos, para “abrir desde dentro las formaciones de espíritu” (18). Es decir, más que ser una obra de arte, el ensayo —según Adorno— puede emplear diversas estrategias, tanto artísticas como extra-artísticas, para dar poder a la forma como elemento autónomo y mostrarla, frente al “contenido” del ensayo, como igualmente importante para la reflexión y la transmisión de saberes.

Adorno considera el ensayo —que actúa sobre formas ya hechas— como un género que puede ser lúdico y privilegiar el divertimento:

En vez de reproducir científicamente algo o de crear algo artísticamente, el esfuerzo del ensayo refleja aún el ocio de lo infantil, que se inflama sin escrúpulos con lo que ya otros han hecho. El ensayo refleja lo amado y lo odiado en vez de presentar el espíritu, según el modelo de una ilimitada moral del trabajo, como creación a partir de la nada. Fortuna y juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar; dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado al final, y no donde no queda ya resto alguno: así se sitúa entre las “di-versiones”. (“El ensayo como forma” 12)

Por un lado, hay una preocupación quizás “egoísta” del ensayista por divertirse, que podría parecer un placer ocasionado a expensas de sus lectores. Por otro lado, puede ser también que opte por “el ocio de lo infantil” justamente para lograr una mayor comunicación con sus lectores, para transmitir ideas con más intensidad a través de la anticipación de una experiencia placentera de

lectura. Frente a lo que Cerda llama “la disolución progresiva en la sociedad actual de toda forma de vida personal, privada o, si se quiere, individual, [la cual ha sido el resultado de] los procesos de ‘reificación’ o cosificación de la vida social” (23) desde la Ilustración, el ensayo se presenta como un medio que ya no vive de la ilusión ni de la totalidad ni de las posibilidades de lograr un conocimiento íntegro del mundo a través de la razón. De allí que la naturaleza muchas veces fragmentaria, caprichosa o subjetiva del ensayo funciona como una manera más auténtica de encontrarnos con el objeto de estudio y de acercarnos al mundo moderno y sus desafíos.

EL PLACER DEL ENSAYO CORTO COMO EPÍGRAFE

En enero de 1914, Torri escribió una carta a Alfonso Reyes, donde describía cómo el epígrafe se había convertido en el nuevo motor detrás de su escritura:

Yo, trabajo ahora géneros de esterilidad, como poemas en prosa, etc. Pronto te mandaré algunas composiciones. Las escribo de la siguiente manera: tomo un buen epígrafe de mi rica colección, lo estampo en el papel, y a continuación escribo lo que me parece, casi siempre un desarrollo musical del epígrafe mismo. Es como si antes de comprar un vestido, adquirieras el clavo del que lo has de colgar. En esta imagen aparece un poco absurdo mi procedimiento, pero tú descubrirás que no lo es. (*Epistolarios* 53)

En efecto, muchos de los ensayos de Torri empiezan con epígrafes; éstos incluso se convierten en el tema principal de su ensayo corto titulado “Del epígrafe”, que, quizá con intención deliberada, empieza sin uno. En este ensayo, a mi parecer, Torri no sólo habla de su función y características puntuales, sino que propone una nueva manera de concebir el ensayo corto *cómo* epígrafe. Es decir, el ensayo corto para Torri actuaría en sí como el epígrafe de un “texto” más amplio, de una forma de arte o de vida que se extiende más allá de los límites de contemplación del ensayo. Como se verá, estos “ensayos-epígrafe” hacen que el placer particular a este recurso, su “libertad espiritual”, sea experimentado

más allá del preludio, traduciendo todo lo que leemos en un plato de entrada que nos abre el apetito para seguir explorando, para considerar las implicaciones que van más allá de nuestra primera lectura (“Del epígrafe” 12).

En “El ensayo corto”, Torri confiesa que, frente a los ensayos contruidos por “explicaciones y amplificaciones”, preferiría optar por “los saltos audaces y las cabriolas que enloquecen de contento, en los circos, al ingenuo público del domingo” (33-34). El circo es un espectáculo popular, sin pretensiones más allá del entretenimiento; no obstante, Torri ve en la diversión de “los saltos audaces y las cabriolas” una intensidad que logra, más que de cualquier otra manera, captar la atención del público y contar con su entusiasmo y su fe. De este modo, el ensayo como epígrafe privilegiará, desde la forma, estos mismos “actos de circo” que se preocupan por la experiencia de lectura.

Primero, será importante clarificar lo que es un epígrafe en su sentido tradicional. Éste se coloca, generalmente con letras más pequeñas, después del título y antes del comienzo del texto principal: puede ser una cita o una sentencia, escrita por el mismo autor o sacada de otra obra, que tiene alguna relación con el texto que sigue. Puede actuar como prefacio o una especie de resumen; también puede servir para situar el escrito en un contexto más amplio, o para añadir un nuevo matiz a la lectura.

Ahora bien, de igual modo que los actos que “enloquecen de contento”, el epígrafe —según Torri— no siempre tiene vínculos tan claros con el texto principal que encabeza, sino que busca “expresar relaciones sutiles de las cosas” (“Del epígrafe” 12). Muchas veces, da testimonio del propio espíritu lúdico del escritor, de su deseo personal de contemplar dos textos frente a frente. Son textos que no corresponden estrictamente pero que sí ayudan a prestar una atmósfera particular a lo que leemos y a generar pensamientos y conexiones que, de otro modo, no habrían surgido. Como declara Torri con referencia al epígrafe: “A veces no es signo de relaciones, ni siquiera lejanas y quebradizas, sino mera obra del capricho, relampagueo dionisiaco, misteriosa comunicación inmediata con la realidad” (12). No hay esfuerzos de justificar su selección: en general, nunca se le refiere directamente en el texto principal. Más bien, el escritor intenta facilitar, a través de su combinación de epígrafe y texto, una

experiencia de lectura particular, que puede captar el mismo sentido de capricho que tuvo el escritor al sentarse a escribir y a hacer elecciones.

De manera semejante al epígrafe, el ensayo corto de Torri no busca explicitar ni legitimar los componentes de su objeto de estudio, sino enfatizar “la expresión cabal, aunque ligera, de una idea” (“El ensayo corto” 33). Torri reconoce que el ensayo corto no es “la más adecuada expresión literaria” (33). Al mismo tiempo, sugiere que, más que otro tipo de ensayo, esta forma privilegia las “delicada[s] fragancia[s]” que se preservan sólo si nos abstenemos de “detener largo tiempo la atención” (33). Torri compara el objeto “serio” que se encuentra sorpresivamente en el ensayo corto a “un rico sillón español del siglo XVI” situado en “el saloncito *bric-à-brac* en que departimos la última comedia de Shaw” (33). Es decir, la mirada contemplativa del ensayo corto da la impresión de ser demasiado caprichosa o flexible para tratar temas serios, temas que requieren un análisis a fondo. No obstante este dilema, Torri reconoce una ventaja que proporciona el ensayo corto al tema del estilo “sillón español”: “A pesar de todo, el *bric-à-brac* hace vacilar aún a las cabezas más firmes” (33). En otras palabras, es precisamente la “delicada fragancia” del ensayo corto y las sorpresas escondidas entre las curiosidades de su forma las que logran captar el interés de diversos tipos de lectores e invitarlos a contemplar. De este modo, el objeto importante tratado en el ensayo corto puede encontrarse con, incluso, más fuerzas para conmover, inspirar o exigir una respuesta activa de su público a través del placer que transmite la forma del ensayo más leve, menos preocupado con presentarse con la misma seriedad de su tema.

Torri también enfatiza el papel del epígrafe como una estrategia para unir múltiples tiempos y espacios en la misma página, en la misma experiencia de lectura: “es como una lejana nota consonante de nuestra emoción. Algo vibra, como la cuerda de un clavicordio a nuestra voz, en el tiempo pasado” (“Del epígrafe” 12). Para Torri, actúa como portador de un mundo lejano, que de repente se encuentra en el aquí y el ahora del ensayo que encabeza. Por otro lado, es un fragmento que, inevitablemente, interactúa con el texto principal, ofreciendo nuevas perspectivas, contextos e implicaciones. A diferencia de un texto con fines más explicativos, el epígrafe sólo promete mostrarse como es, transportarnos entre tiempos y espacios no por medio de los detalles o la

extensión, sino más bien por pistas que debemos descifrar: la lengua particular en que está escrito, el autor al que se le atribuye o la obra original a la que pertenece.

El ensayo corto, a su vez, sería el texto de un tiempo presente que se acerca a objetos distantes, re-situándolos en un nuevo contexto para ser contemplados, aunque no necesariamente haciéndolos por completo legibles para el lector. Como enfatiza Torri, el ensayo corto, igual que el epígrafe, no tiene la intención de crear lo que él llama “puentes”, que conectarían directamente el pasado con el presente, el objeto de estudio tratado en el ensayo con los lectores: tales puentes serían demasiado obvios y pertenecerían al “camino recto” en vez de satisfacer las necesidades creativas o lúdicas del ensayo con el deber de divertir y de entretener (“El ensayo corto” 34). Parte del placer que experimentamos al leer un ensayo corto viene de las propias ambigüedades que nos confrontan, los espacios existentes entre el objeto de estudio y la interpretación de este objeto por el ensayista y que, además, nos exigen dar un salto repentino hacia lo que yace más allá del ensayo.

En *Ensayos y poemas*, Torri incluye epígrafes de un heterogéneo grupo de autores: Shakespeare, George Bernard Shaw, Villiers de l'Isle Adam, el Arcipreste de Hita (Juan Ruíz), Rimbaud, Baudelaire y Kenneth Grahame, además de otros fragmentos escritos por Torri u otros cuyo escritor no es identificado. Al comienzo del ensayo “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”, por ejemplo, Shaw comienza con una línea de su comedia *Overruled*, de 1912: “I don't consider human volcanoes respectable” (15). Dentro del contexto de la obra original, la crítica de los “volcanes humanos” va destinada a los seres dominados por la pasión amorosa. Sin embargo, aquí las palabras sirven también para burlarse del orador que, en el ensayo de Torri, “se embriaga de entusiasmo demasiado pronto” (15), sin poder acceder a las facultades necesarias para la comprensión del objeto de estudio. Torri asigna deliberadamente un nuevo sentido a la cita de Shaw y, para los lectores del escritor inglés, subraya la plurivalencia del lenguaje. Además, pone en diálogo distintos géneros y lenguas a través del fuerte sentido del humor que las dos obras comparten.

Otro epígrafe significativo abre el ensayo “Beati qui perdunt...!”, que se analizará en la próxima sección. Un verso del *Libro de buen amor*, “Ssyl' conortan,

non lo sanan al doliente los joplares” (24), parece, en este caso, problematizar el mensaje del ensayista. El ensayo de Torri enfatiza que una consideración estética de la vida nos puede ayudar en momentos de fracaso o pérdida —“nuestra vida es una obra de arte que trabajamos incesantemente” (26)—, mientras que en el texto protagonizado por el Arcipreste de Hita, el amante “desolado” lamenta la insuficiencia de las bellas palabras de doña Venus frente al sufrimiento, puesto que éstas pueden consolar pero no sanar al “enfermo”. En un ensayo dedicado precisamente al valor de los desafíos y de “la variedad infinita”, la selección del epígrafe que complejiza las ideas del ensayo no pudo ser casual. Incluso podemos asociarlo con la última línea del ensayo, en la cual Torri finalmente deja de lado su argumento para conceder que hay pérdidas resistentes a cualquier remedio “estético”: “Perder viejos amigos íntimos es un punzante dolor que dura siempre” (31). Aquí, el epígrafe, al reunir el comienzo del ensayo con su final, nos permite hacer “saltos” en la re-lectura del texto.

Cabe señalar que las referencias epigráficas a estas figuras vinculan claramente a Torri con las preocupaciones literarias de los otros miembros del Ateneo. Por un lado, los epígrafes de escritores ingleses remiten al interés particular de Pedro Henríquez Ureña por las letras de esa región y a su deseo de que Torri también le siga en este camino a través de lecturas y trabajos de traducción (García Morales 177); por otro, citar al Arcipreste de Hita cabe dentro de la amplia dedicación del grupo a los escritores clásicos de la literatura española, que incluye, además de las traducciones de Reyes del mismo escritor medieval, a Luis de Góngora, Francisco de Quevedo y otros poetas y dramaturgos del Siglo de Oro. Al referirse a los poetas franceses simbolistas y decadentistas, Torri se aparta en cierta medida de “una marcada preferencia” del grupo “por las raíces hispánicas de México” (Vogt 111). No obstante, no podemos olvidarnos de poetas como Enrique González Martínez, presidente del Ateneo de México en 1912 e influido por el simbolismo francés, como tampoco del texto *Culto a Mallarmé*, escrito por Alfonso Reyes.

Como consecuencia de las citas a esta gran diversidad de escritores, varios de estas referencias epigráficas se encuentran en francés o en inglés (no podemos negar que este uso de múltiples lenguas debe privar a muchos lectores de sus sentidos). Al mismo tiempo, si consideramos el ensayo corto en sí como una

especie de epígrafe, el lector se encuentra con ensayos-epígrafes de los cuales puede disfrutar, que mezclan “puntos ciegos” con otros elementos más transparentes. Torri, en efecto, afirma que no importa si todo lo que se escribe sobre uno u otro tema logra ser captado por completo. Como Barthes en *El placer del texto*, ve oportunidades para el goce en lo que queda elusivo en un escrito y en lo que actúa como un desafío intelectual para el lector.

EL PLACER COMO CONTRADICCIÓN

Como se ha visto, Torri reconoce un importante elemento de placer y de divertimento en la naturaleza despreocupada del epígrafe y en el ensayo que lo toma como modelo. De igual modo, valora lo que llama “el espíritu de contradicción” (“En elogio...” 18), que se puede encontrar tanto en la forma del ensayo como en el objeto de estudio. Afirma que es posible gozar del desacuerdo y encontrar hasta cierto placer en la pérdida de algo, situaciones que pueden frustrar o complicar, pero que no obstante contribuyen a “variar el mobiliario” para todos los que están atrapados en el “cuadro gris” de la vida cotidiana (“Beati...” 24-25). Torri subraya aquí un vínculo importante entre lo que puede hacer más “interesante” o “divertido” un ensayo y lo que sería, dentro de un ensayo, su propia toma de posición respecto a “las secretas inclinaciones de nuestro ánimo” (“En elogio...” 18) por relaciones y experiencias más diversas e imprevisibles.

En su ensayo “En elogio del espíritu de contradicción”, Torri comienza con una frase que nos lleva directamente a lo que será el tema central del ensayo: “Confieso que el espíritu de contradicción no me irrita al punto y medida que al común de los hombres” (18). El resto del ensayo, como consecuencia, será estructurado en torno a la defensa de esta primera confesión. De manera temprana, Torri hace la distinción clave entre los argumentos estructurados desde “lo puramente instintivo” y los “que se pone[n] sobre el fundamento de lo racional” (18). Considera al “contradictor sistemático” como alguien que optaría por la primera opción, con “una oculta aversión hacia nosotros”, con una “antipatía instintiva” que desobedece los métodos lógicos y que, no obstante,

según Torri, “debe ser tan respetable a nuestros ojos como los mejores argumentos y las razones de más subidos quilates, por lo menos” (18). Torri, en otras palabras, privilegia a quien se atreve a descartar la razón al momento de argumentar en favor de su “individualismo” (18) y de “establecer [el trato] sobre la más pura sinceridad” (19), por sobre cualquier esfuerzo de conciliación más artificial.

Con la misma importancia, Torri enfatiza el acto de contradecir como algo que puede ser placentero tanto para quien contradice como para quien escucha estas contradicciones, a pesar de la presencia de elementos de “aversión” o “antipatía”. Al dejarnos sentir nada más que irritación por “la oposición constante a lo que decimos” (19), dice Torri, al desear solamente la placidez en nuestros tratos con otros, pasamos por alto los choques y las tensiones que hacen más divertida y emocionante la vida. En efecto, el gran desafío que enfrentamos en la vida sería el poder distanciarnos, hasta cierto punto, de las conversaciones que tenemos y de las situaciones en las que nos encontramos, para poder disfrutar de lo que hacen estas experiencias más placenteras (si no necesariamente más fáciles) para nosotros como “espectadores”, sin ser excluidos de estas diversiones por intereses propios:

Además, si no soportamos vernos contradichos y nuestro humor se enturbia con una oposición constante a lo que decimos, es porque estamos lejos de ser los perfectos espectadores de la vida que nos hemos complacido en imaginar. Una simple obstinación de los demás, la más leve terquedad ajena, nos sacan de quicio, y nuestra calma y serenidad cuasi-goetheana que presumimos tener desaparecen como por arte de encantamiento. A causa de nuestra vivacidad de humor se nos escapa de entre las manos la ocasión de gustar espectáculos interesantes. Nos aferramos en defender una proposición a cambio del trato de gentes que contradicen siempre, es decir, perdemos monedas de oro para ganarlas de metales viles. (19)

Optar por la contradicción es además una manera de ver a la sociedad moderna desde una perspectiva crítica cuando —la mayoría del tiempo— nos quedamos en un estado de sonambulismo: en un ejemplo de Torri, podemos

hasta “Llega[r] al matrimonio sin haber sido apenas consultados” (20). De igual modo que el ensayo corto de Torri intenta “despertar” al lector a través del texto que rompe con el rigor de otros tipos de textos, alguien que contradice según su instinto combate el “contrato social tácito en fuerza de cual nos toleramos, nos engañamos y nos aburrimos mutuamente” (20).

Al mismo tiempo que este ensayo sostiene el valor del “espíritu de la contradicción”, es importante notar su reconocimiento también de los problemas que tendrá que enfrentar esta actitud contradictoria. Así, Torri deliberadamente inserta la contradicción dentro del mismo ensayo que la privilegia. Después de explicar al lector cómo convertir a un hombre cualquiera en alguien que contradice, hasta el punto de poder “conta[r] de antemano con su oposición firme y bien intencionada” y, como consecuencia, empezar “a reconstruir vuestra verdad, y a rectificaros vosotros mismos”, Torri admite que será “difícil sostenerlo en nuestro interlocutor” (21). Según Torri, la contradicción es algo muy importante y al mismo tiempo algo que va a contracorriente de la naturaleza: “Nuestro planeta fue hecho para quienes asienten, conceden y toleran. Los que contradicen no son de este mundo” (21).

En efecto, tales ritmos del planeta influyen hasta en el mundo de los ensayos: la tendencia de conceder y de encontrar relaciones es un fenómeno que, para Torri, “prevalece en la crítica literaria del día, en cuyo reino todo es influencia” (21). En su propio ensayo, Torri traduce la conformidad, a la que considera un peligro social, en algo que inevitablemente tiene implicaciones en la forma del ensayo y en el medio utilizado para comunicar este peligro. De la misma manera que Torri busca crear ensayos cortos que nos divierten a través de la forma y que con más intensidad captan nuestra atención, sigue firme en su defensa de lo contradictorio como algo que nos salva del aburrimiento, que nos trae novedad y hasta placer al despertarnos de la inercia de la cotidianidad.

“Beati qui perdunt...!”, el título en latín del ensayo que en gran parte complementa el que acabamos de ver, significaría en español “Bienaventurados los que pierden” y alude a las Bienaventuranzas de Cristo, las cuales forman parte del Nuevo Testamento en los capítulos de Mateo y Lucas. En éstos, Cristo declara que distintos grupos de gente antes no asociados con la buena fortuna —por ejemplo “los pobres en espíritu”, “los que lloran” o “los que

tienen hambre y sed de justicia” — serán bienaventurados, precisamente porque el Reino de Dios será un refugio y una esperanza abierta a todos (Mateo 5: 3-4, 5: 6). Al estructurar su título de la misma manera en que aparecen las Bienaventuranzas en latín (empiezan todas con “Beati”), Torri da una irónica importancia “sagrada” a los que pierden, exagerando su creencia en algo bueno que puede venir del acto de perder. Del mismo modo de los que contradicen, este grupo de “perdedores” se convierte, desde la perspectiva de Torri, en defensores de la diversión por sobre “las cosas que vemos siempre” y que “llegan a ser para nosotros una obsesión, una pesadilla” (“Beati...” 24). Debe añadirse que, si bien los estudios bíblicos no recibieron mucha atención por otros miembros del Ateneo, el tratamiento poco reverencial de las Bienaventuranzas por parte de Torri va en armonía con las tendencias liberales del grupo y su apoyo de la educación secular.

En este ensayo, Torri retoma la idea del hombre como espectador, al dividirlo en dos: “Todos somos un hombre que vive y un hombre que mira”, un hombre que es el “actor” de la vida y un hombre que contempla a este actor y sus acciones como si fueran “el desarrollo de una novela” (24). Según Torri, las personas que tienen adentro más “espectador” que “actor” son quienes mejor pueden considerar la pérdida de algo como una nueva oportunidad para la diversión, como un pequeño placer disfrazado en vez de una tragedia (25). De este modo, cobran valor el azar y la pasividad del individuo frente a las diversas corrientes de la vida, todo en seguimiento del “interés estético” (24) por sobre “los preceptos de una moral de abstenciones” (26).

Para Torri, no hay duda de lo difícil que es mantenerse fiel a este “interés estético” en los momentos de grandes pérdidas, de seguir *viendo* la otra cara de la pérdida como espectador de una obra más que su propio actor: “Quien no pierde en las mayores desgracias su ecuanimidad, la atormentada curiosidad por su propia vida, es realmente un hombre superior” (28). Por otra parte, defiende de manera enfática las ventajas de “la conservación en nosotros del ‘hombre que mira’” (28). Como continuación de la alusión bíblica del ensayo desde su propio título, el hombre que logra dominarse frente a lo que llama “la pérdida irreparable” (29) es llevado a alturas sacras, invitado al Reino de Dios, en lo que Torri declara una transfiguración: “Se sufre con las pérdidas de este

carácter como una transfiguración: de súbito se borra hasta la sombra de nuestras últimas flaquezas; y se experimenta ante los propios ojos como una purificación total del ser [...] aún a los más viles desciende una luz de perfección que los transfigura e idealiza” (28). Para Torri, quien recurre al uso de la hipérbole religiosa, hay ciertas pérdidas que logran cambiar a quien ha perdido y fortalecer su espíritu. Al insertar este paralelo entre las Bienaventuranzas de Cristo y su propio tratamiento de los que pierden, Torri utiliza un lenguaje que exagera en su elogio y, de esta manera, entretiene con el humor y la ironía. Torri se mantiene firme en apoyo de la pérdida como algo que puede despertar y hacer consciente a la gente a través de la “diversión” escondida detrás de todo lo que nos toma por sorpresa; al mismo tiempo, hace más placentera la lectura a través de sus argumentos que no se toman demasiado en serio.

EL PLACER COMO “LO NO DICHO”

Armando Pereira afirma que: “para Torri el éxito, además de aburrido, es ciego, torpe, carece de conciencia de sí mismo, es puramente referencial, vive gracias a los otros, sólo responde a los aplausos y a los halagos, sólo se reconoce en ellos” (125). En efecto, Torri, de una manera bastante parecida a su contemporáneo argentino Macedonio Fernández, valora la promesa del libro futuro, la inspiración literaria que no necesariamente se traduce en una obra que podemos leer o la obra que se constituye de manera primaria de esperanzas y esbozos. En su ensayo “De la noble esterilidad de los ingenios”, Torri sugiere que la tarea de dar testimonio escrito de estas obras —que “nacieron en una noche de insomnio y murieron al día siguiente con el primer albor”— es particular al ensayista: “El crítico de los ingenios estériles —ilustre profesión, a fe mía— debe evocar estas mariposas negras del espíritu y representarnos su efímera existencia” (36). Es decir, el ensayista no sólo tiene el objetivo de trabajar sobre formas ya definitivas sino que también de percibir posibles formas futuras, de dar forma a (e interpretaciones de) los sueños de los “ingenios estériles”. Así, este trabajo da al ensayista la oportunidad de conectarse de forma directa con

las fuentes de inspiración de una obra, de situarse, aunque brevemente, “en el encantado ambiente de nuestro huerto interior” (36).

Para Torri, puede ser que “el refinado atractivo de lo que no se realiza” (36) tenga que ver con el concepto de ocio, puesto que los sujetos de este ensayo —en sus inspiraciones fugaces— quedan fuera de la producción escritural. Quizá sería útil pensar en Aristóteles, para quien el ocio es tan importante como el trabajo y al mismo tiempo la fuente principal del placer: “el ocio parece asegurarnos también el placer, el bienestar, la felicidad; porque éstos son bienes que alcanzan, no los que trabajan, sino los que viven descansados” (v. 2). Es importante considerar que en la Grecia antigua, el ocio se vinculaba con el pensamiento y con la creatividad a través de la amistad, los debates y las experiencias compartidas. En este sentido, la adquisición de conocimiento no se separaba del placer, ni tenía que provenir de la palabra escrita. Como explica Benjamin Kline Hunnicutt en referencia a Platón: “Plato’s higher freedom/leisure was activity, not passiveness; a mind and body in action, not frozen contemplation. He did not share the modern notion that contemplation is a passive, lonely, and sedentary meditation” (214). Se podría considerar el valor concedido por Torri a la “esterilidad” como una muestra de su propio interés en el pensamiento grecolatino y en el concepto de ocio que logra reunir la reflexión mental con el placer de las pláticas y reuniones, en donde no todo puede quedar “anotado”.

“De la noble esterilidad de los ingenios” comienza con un epígrafe que proviene de *La Fanfarlo* de Charles Baudelaire: quizás el ingenio de Torri sigue el mismo camino del protagonista Samuel Cramer, que “es a la vez un gran haragán, un ambicioso triste y un ilustre desdichado, pues en toda su vida no ha tenido sino mitades de ideas. El sol de la pereza, que resplandece sin cesar en su interior, evapora y consume esa mitad de genio con que el cielo lo ha dotado” (Baudelaire 7-8). En cierto sentido, es este “sol de la pereza” —el dejarse llevar por el placer de la fantasía— lo que logra atrapar al escritor futuro en una posición de esterilidad, mientras lleva adentro “las mejores obras” (Torri, “De la noble...” 36). Al mismo tiempo, la condición de este “escritor futuro” promete al lector la oportunidad de saborear el espíritu de estas obras irrealizadas a través del ensayista, quien actúa como una especie de intermediario para llevar lo

intangibles de la inspiración, lo vago del borrador o de la promesa, a la página y al público. Es el ensayista quien encuentra estas fuentes de inspiración y quien se sumerge en ellas en su intento de ofrecerles la vida a través de una forma alternativa.

Al mismo tiempo, para Torri, la esterilidad no sólo se aplica a los que no escriben, sino también a los que se dedican a escribir sobre “la ideología estéril”, a aquel que no se esfuerza por crear nuevos mundos sino que “forja teorías sobre la forma de las nubes o enumera las falacias populares que contiene la cabeza de un periodista, emplea la vida que no consumió la acción” (37). Aunque Torri no es explícito con respecto a quiénes son estos seguidores de la “ideología estéril”, podemos presumir que son los mismos ensayistas, quienes trabajan las formas provenientes de otros, hasta inspiraciones ajenas tan frágiles como “las nubes”. A diferencia de los que pueden “inventar asuntos”, que buscan “Evadir [...] la fealdad cotidiana por la puerta de lo absurdo” (37), los ensayistas encuentran su propio escape al aferrarse a la producción y la potencia ajena. Para Torri, el ensayista es también, en el fondo, un creador frustrado, un escritor que muestra sólo la “mitad de [su] genio”, porque disfruta del “sol de la pereza”.

Quizás irónicamente, Torri separa a los que crean obras de arte de los que sólo trabajan las creaciones ajenas, mientras que, a la vez, demuestra su propia habilidad de mezclar pasajes líricos, extractos de lo que podría ser un poema, con su comentario en primera persona más bien ensayístico. De esta manera, complica su propia aserción de que los ensayistas son necesariamente caracterizados por la “ideología estéril” y, en efecto, muestra cómo el ensayista “perezoso”, incluso dedicado a una forma ya existente o a un artista “estéril”, puede producir algo que mezcla la creatividad con el análisis, que trae imágenes poéticas a una prosa que no las tiene. Tomamos este pasaje como ejemplo, cuando Torri habla de los que logran “inventar asuntos”:

El mundo ideal que entonces creamos para regalo de la inteligencia, carece de leyes naturales, y las montañas se deslizan por el agua de los ríos, o éstos prenden su corriente de las altas copas de los árboles. Las estrellas se pasean por el cielo en la más loca confusión y de verlas tan atolondradas y alegres los hombres han dejado de colgar de ellas sus destinos. (36)

Torri, por un lado, finge estar limitado al mundo del ensayo convencional, donde la valoración del ocio se traduciría en una escritura insípida o “sin vida propia”. Por otro lado, como se ha visto hasta en su título significativo de *Ensayos y poemas*, hay una clara presencia en sus ensayos cortos de distintos acercamientos artísticos, que dan un papel muy importante al ensayista como creador además de interpretador. Así, Torri logra expandir nuestra visión del ensayista a la vez que añadir ironía a las declaraciones que pintan a la “esterilidad” como algo que no puede ser más que fantástico y al ensayista —con su habilidad de dar forma a inspiraciones ajenas— como alguien sin mayor valor creativo.

“Xenias”, que perfectamente podría ser considerado como un poema en prosa o, incluso, un cuento corto (por su narración en tercera persona), se divide en dos partes, siendo cada una un ejemplo del hombre “estéril”. Es necesario señalar la importancia del título: *xenia* (del griego *xeno*: extranjero o extraño) significa “hospitalidad” y se refiere a los regalos presentados a los invitados de los banquetes en la Antigüedad (Conte 506). Incluso tiene implicaciones literarias, pues los epigramas latinos que originalmente acompañaban estos regalos también se llaman *Xenia*; un ejemplo famoso de este género son los epigramas de Marco Valerio Marcial. Siguiendo esta lógica, las dos partes del ensayo que leemos también podrían ser consideradas ejemplos de “textos-regalos”, frutos paradójicos de la “infecundidad”.

En la primera parte de “Xenias”, Torri muestra “El poeta sin genio”, que queda en silencio al lado de un río cuando “La frase no viene nunca” (42). No obstante la inactividad del “poeta”, el narrador-ensayista —en su propia búsqueda por traducir el fracaso del poeta en la escritura— sí logra crear poesía y descubrir relaciones secretas entre el “poeta” y la naturaleza que le rodea: “El agua que pasa tiene una gran semejanza con su vida; no la relación secreta que inútilmente se esfuerza en discernir, sino ésta, que su vida pasa también adelante sin dejarle versos en las manos” (42). A pesar de no poder crear la poesía, el “poeta” se transforma en una imagen poética para el narrador-ensayista que busca entrar en sus propias fuentes de inspiración.

En el segundo ejemplo, aprendemos de “un hombre que escribía acerca de todas las cosas” (42), aunque igualmente sin genio. En vez de describirlo, el narrador-ensayista inserta de manera directa el pensamiento del personaje,

enfaticando su intento por dominar el mundo literario con sus palabras: “Su vida giró alrededor de este pensamiento: ‘Cuando muera se dirá que fui un genio, que pude escribir sobre todas las cosas. Se me citará —como a Goethe mismo— a propósito de todos los asuntos’” (42). Su falta de genio, a diferencia del poeta que opta por el silencio, no se traduce en ninguna reflexión poética por parte del narrador-ensayista, incluso inspira una escritura deficiente cuando “Hay además en su epitafio dos faltas de ortografía” (42). De esta manera, Torri logra ilustrar cómo alguien que nunca escribe puede ser menos estéril que alguien que sí se dedica a la escritura; cómo el “ingenio estéril” puede inspirar mejores ensayos o poemas que el fructífero sin talento. Por extensión, podríamos decir también que el buen ensayista, dedicado al género “estéril”, es muchas veces más artístico que los mismos artistas que crean sin inspiración. A veces, no es el esforzarse al máximo por producir lo que cuenta, sino el saber cuándo disfrutar del silencio.

CONCLUSIONES: JULIO TORRI Y LA VALORACIÓN DEL PLACER: ¿UNA ESTRATEGIA ATENEÍSTA?

El presente artículo ha sido un intento por examinar, en los ensayos de Julio Torri, la valoración del concepto de placer, el cual corresponde no sólo al proceso de escribir y a las cualidades lúdicas o vertiginosas del ensayo de “opacidad”, sino también al mismo proceso de lectura de estos tipos de ensayos y a la adquisición de nuevas formas de conocimiento, a través de la lectura. Para Torri, el placer, dentro de la lectura o la escritura, se encuentra en lugares poco convencionales: en los saltos que hacemos entre distintos temas, espacios y tiempos, en nuestras propias lagunas conceptuales, en las contradicciones que no intentamos superar, en las dificultades o desafíos que, sin pedir disculpas, hacen “más divertido” nuestras experiencias o hasta en los rincones dominados por el silencio. Lo que tienen en común todos estos “núcleos de goce” es su capacidad de exigir y al mismo tiempo divertir al lector, de llamar su atención y facilitar una reflexión crítica justamente por ser, al mismo tiempo, emocionantes, dinámicos o sensuales. Según Torri, el placer del escritor al “jugar” con

el lenguaje o con una idea puede ser también, para el lector, una verdadera fuente de goce y también de formación.

Johan Huizinga vincula el juego —que según él da origen a toda creación simbólica— con el placer, precisamente porque “no se realiza en virtud de una necesidad física y mucho menos de un deber moral” (20). Sin embargo, a partir del siglo XIX y el advenimiento del positivismo, observa en la producción cultural un extraño alejamiento del juego (246). Si bien el arte por primera vez comienza a ser más accesible para todos, también el creador adquiere la conciencia de ser más que un mero artesano; este cambio de papel para los artistas facilita la producción de obras que se toman demasiado en serio, que han perdido algo de la inocencia o levedad propia del placer del juego (256).

Podríamos decir que Torri —consciente de estas transformaciones del arte en la época del positivismo— se preocupa por realizar ensayos que reafirman la individualidad creativa en el acto de leer y escribir. Si bien he planteado que el acercamiento al género ensayístico de Torri difiere mucho de la obra de “transparencia” de Pedro Henríquez Ureña y de Alfonso Reyes, debe señalarse que, a pesar de estas divergencias, Torri comparte con sus dos compañeros —y con la gran mayoría de los partícipes en el Ateneo de la Juventud— una aversión por lo que considera como las limitaciones del pensamiento positivista. Desde la segunda mitad del siglo XIX, México vivía bajo la influencia de esta corriente filosófica, cuyo representante principal fue el médico Gabino Barreda. Barreda fue responsable no sólo de contribuir a la creación de la Escuela Nacional Preparatoria sino también de dirigir ésta en concordancia con su lealtad a Auguste Comte: “las matemáticas, la física, la química, las ciencias naturales y la lógica fueron la base de la enseñanza; se suprimió la filosofía; el latín, el griego y la literatura ocuparon un lugar secundario” (García Morales 101).

Con el paso del tiempo, los llamados “científicos”, o descendientes de Barreda, llegaron a representar más una afiliación política —al apoyar abiertamente a Porfirio Díaz y al vicepresidente Ramón Corral— que una rígida adherencia al positivismo. No obstante, los futuros fundadores del Ateneo establecieron su Sociedad de Conferencias como un arma contra el positivismo todavía vigente en el ámbito educativo: su objetivo fue reivindicar los estudios humanísticos y

la necesidad de distintos puntos de vista en todas las áreas del conocimiento. En palabras de Martin S. Stabb: “these writers were striving to give humanity a chance to live as a free agent [...] They sought to refute the idea that human beings were simply cogs in a machine, that freedom was an illusion, and that creativity could always be explained away by showing preexisting determinants” (317-318).

Torri no escribió de manera directa sobre el positivismo como otros ateneístas; no obstante, a mi modo de ver, su propio enfoque en la experiencia del placer como una estrategia para acercarse mejor a la lectura —y al conocimiento— sugiere su preocupación por nuevas maneras de pensar y de comprender, las cuales promovieron el contacto personal y creativo con la lectura más que un acercamiento “científico”. Si se sigue la lógica de Adorno respecto al papel esencialmente liberador del ensayo, tanto Torri como Henríquez Ureña y Reyes se adhieren a un género que, en su propia flexibilidad, facilita la rotura con las leyes positivistas. Si bien Henríquez Ureña y Reyes convierten de forma más explícita esta valoración por el humanismo en un tema principal de sus escrituras, la lucha emprendida por Torri viene más de su deliberada unión de una forma “alegre” o “juguetona” con un contenido que arguye en favor de una experiencia placentera y también individual de lectura.

Quizá por este deseo de Torri de probar los límites del ensayo, se puede decir que sus escritos luchan contra el pensamiento positivista con incluso más fuerza que los de sus compañeros. En el momento de escribir, Torri defiende una posición específica frente a las posibilidades que tiene el hombre para conocer y aprender; al mismo tiempo, sus textos convierten su apoyo por el espíritu apasionado, creativo y siempre cuestionador del hombre en nuevas *experiencias* liberadoras para sus lectores, así como también en una nueva manera de entrar en comunión con el texto a través del goce.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Trad. Fernando Riaza y Francisco Pérez Gutiérrez. 2ª ed. Madrid: Taurus, 1989.

- Adorno, Theodor. "El ensayo como forma." *Notas de literatura*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962. 11-36.
- Aristóteles. "Cosas que debe comprender la educación." *Política*. Trad. Patricio de Azcárate. Proyecto de Filosofía en español, 2005. <www.filosofia.org>. Fecha de consulta: 9 de junio de 2013.
- Barthes, Roland. "El placer del texto." *El placer del texto y Lección inaugural*. Ed. Martí Soler. Trad. Nicolás Rosa. 16ª ed. México: Siglo XXI, 2007. 9-109.
- Baudelaire, Charles. *La Fanfarlo*. Trad. Alejandrina Falcón. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- Campos, Marco Antonio. "Julio Torri como ensayista y crítico." *Siga las señales*. México: Premia, 1989. 45-48.
- Cerda, Martín. *La palabra quebrada: Ensayo sobre el ensayo, y Escritorio*. Santiago de Chile: Tajamar, 2005.
- Conte, Gian Biagio. *Latin Literature: A History*. Eds. Don P. Fowler y Glen W. Most. Trad. Joseph Solodow. 2ª ed. Baltimore: Johns Hopkins University, 1999.
- Earle, Peter G. y Robert G. Mead Jr. "Dos ensayistas mexicanos: Julio Torri y Alfonso Reyes." *Revista Cultural del Universal* 5.10 (30 de diciembre de 1973).
- Espejo, Beatriz. *Julio Torri: Voyerista desencantado*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- García Morales, Alfonso. *El Ateneo de México (1906-1914): Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1992.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Trad. Eugenio Imaz. Madrid: Alianza, 1972.
- Kline Hunnicutt, Benjamin. "Leisure and play in Plato's teaching and philosophy of learning." *Leisure Sciences* 12.2 (1990): 211-227.
- Lukács, Georg. "Sobre la esencia y forma del ensayo (*Carta a Leo Popper*)." *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1970. 15-39.

- Pacheco, José Emilio. "Julio Torri: *Tres libros*." *Julio Torri y la crítica*. Ed. Serge I. Zaïtzeff. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981. 25-26.
- Pereira, Armando. "Julio Torri: entre la brevedad y la ironía." *Literatura Mexicana* XVIII.1 (2007): 117-129.
- La Santa Biblia*. Nashville: Broadman & Holman, 1990.
- Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Trad. Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva. Buenos Aires: Taurus Humanidades, 1991.
- Sábato, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Espasa-Calpe/Seix Barral, 1999.
- Stabb, Martin S. "The Essay." *Mexican Literature: A History*. Ed. David William Foster. Austin: University of Texas Press, 1994. 305-339.
- Torri, Julio. *Epistolarios*. Ed. Serge I. Zaïtzeff. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Torri, Julio. "Beati qui perdunt...!" *Tres libros: Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. 24-31.
- Torri, Julio. "Del Epígrafe." *Tres libros: Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. 12.
- Torri, Julio. "De la noble esterilidad de los ingenios." *Tres libros: Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. 36-37.
- Torri, Julio. "El ensayo corto." *Tres libros: Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. 33-34.
- Torri, Julio. "En elogio del espíritu de contradicción." *Tres libros: Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. 18-21.
- Torri, Julio. *Tres libros: Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Torri, Julio. "Xenias." *Tres libros: Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. 42.
- Vogt, Wolfgang. "Influencias extranjeras en la literatura mexicana anterior a la Revolución de 1910." *Relaciones* 42 (1990): 101-111.

ELIZABETH L. HOCHBERG

- Weinberg, Liliana. "El ensayo como una poética del pensamiento." Entrevista con Norma Garza Saldívar. *Andamios. Revista de Investigación Social* 4.7 (2007): 271-287.
- Weinberg, Liliana. "El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma." *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana* 8.9 (2007): 110-130.
- Weinberg, Liliana. *Literatura latinoamericana: descolonizar la imaginación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Xirau, Ramón. "Julio Torri y el significado de la brevedad." *Julio Torri y la crítica*. Ed. Serge I. Zaitzeff. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981. 21-24.
- Zaitzeff, Serge I. "Estudio preliminar." Julio Torri. *Epistolarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. 6-17.
- Zaitzeff, Serge I. *El arte de Julio Torri*. Oaxaca: Oasis, 1983.

D. R. © Elizabeth L. Hochberg, México, D.F., enero-junio, 2013.

RECEPCIÓN: Mayo de 2012

ACEPTACIÓN: Mayo de 2013