

El héroe” de cine en Julio Torri The cinema’s “Hero” in Julio Torri

Eliezer CUESTA GÓMEZ

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

seisan3001@gmail.com

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6468-5171>



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Noviembre 2019
Artículo aceptado:
Marzo 2020

Número 7, pp. 110-120
DOI:
<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n7a7>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-
Sin Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

RESUMEN

Atendiendo a una alusión de un cineasta, en apariencia, insignificante, de un relato del escritor mexicano Julio Torri, “El héroe”, me propongo a discurrir entorno a los alcances narrativos, y figurales, que involucran la textualidad y la extratextualidad en un universo ficcional cuyo sello genérico va más allá de lo fantástico.

La alusión se presenta como el vínculo entre dos mundos: el del cine y el de la literatura. La cual se encuentra adscrita, no sólo en la semántica de ambos, sino a la problemática referencial de la realidad y la ficción en la creación literaria del escritor mexicano. Ciertamente “El héroe” presenta elementos palpables que ocasión la articulación anacrónica de un relato de la antigüedad clásica (el mito de san Jorge y el Dragón) con la contemporaneidad del autor (la primera mitad del siglo XX), lo cual resulta determinante para el carácter de pastiche que el texto posee.

En este trabajo examino de cerca la forma en que el entrecruzamiento de ambos mundos ocurre a nivel narrativo, su articulación, así como el contagio retórico, y principalmente metafórico, que se configura en el texto a partir de su brevedad.

PALABRAS CLAVE: Julio Torri; Cecil B. DeMille; literatura mexicana; cine; relato; alusión.

ABSTRACT

Attending an allusion of a filmmaker in a short story, which presents itself apparently insignificant, of the Mexican writer Julio Torri, “Hero”, I begin to contrive about the narrative and figurative scope that involves the textuality and extratextuality in a fictional universe which generic watermark goes far beyond the fantasy.

The allusion is presented as the link between two worlds: that of cinema and that of literature. Which is attached, not only in the semantics of both, but to the referential problem of reality and fiction in the literary creation of the Mexican writer. Certainly “Hero” presents palpable elements that occasion the anachronistic articulation of a story of classical antiquity (the myth of St. George and the Dragon) with the contemporary of the author (the first half of the twentieth century), which is decisive for the character of pastiche that the text has.

In this paper I examine closely the way in which the intersection of both worlds occurs at the narrative level, their articulation, as well as the rhetorical contagion, which is mainly metaphorical, and which is also configured in the text from its brevity.

KEYWORDS: Julio Torri; Cecil B. DeMille; Mexican literature; cine; short story; allusion.

1. “El héroe”

“El héroe” fue un relato publicado por primera vez en 1940 e incluido en la segunda sección (o libro) que lleva por título “De fusilamientos” de *Tres libros* del autor mexicano Julio Torri. La naturaleza de la obra en la cual se ha compilado el texto es del todo peculiar, ya que el estatuto genérico del libro mismo, y lo que agrupa, se ha visto cuestionado numerosas veces a lo largo de las décadas por sus lectores. Así, sentenciaba Ramón Xirau luego de la publicación de *Tres libros* en 1964 que son “sus prosas inclasificables (la idea del género pertenece a la lógica y a la botánica y Torri no manifiesta especial afición ni para la una ni para la otra)” (Zaitzeff 1981, 21-22); mientras que José Luis Martínez notaba, al respecto de su literatura, que “aunque la de Torri sea con plena justicia prosa cabalmente literaria, es al mismo tiempo enteramente extraña a ese género híbrido y riesgoso llamado ‘prosa poética’” (Zaitzeff 1981, 30); una prosa que, para Carmen Galindo, se justificaría a partir de sí misma: “ensayos cortísimos, relatos mínimos, aforismos, divagaciones y, sobre todo, poemas en prosa, género abominable que encuentra en estos textos una de sus escasas justificaciones” (Zaitzeff 1981, 36).

El valor común que sus críticos han visto y que es, por mucho, demasiado evidente consiste en la brevedad, puesto que *Tres libros* se compone de sesenta y cinco textos distribuidos en las 190 páginas de la edición de 1964 en pasta dura del Fondo de Cultura Económica (con dimensiones de 21 x 13.5 cm). Al respecto de la brevedad es justo rescatar dos aseveraciones: la primera, de Nely Maldonado cuando dice que la obra de Torri se compone de “textos breves que lindan géneros distintos” (51) y que se trata, además, de “un autor que escapa casi a toda caracterización. Claro, salvo a la de brevedad” (51). La segunda, el comentario formal de su compilador póstumo, Serge I. Zaitzeff, cuando señala que su estética “se manifiesta en su propia producción mediante la brevedad, rasgo que caracteriza el conjunto de su obra literaria así como cada uno de sus textos” (1983, 30). La sección a la que se añade “El héroe” comprende apenas dieciocho textos. El relato en cuestión ocupa apenas dos páginas¹ tanto en la primera edición de 1964 como en la primera y la segunda reimpresiones —de 1981 y 1996 respectivamente—, además es el séptimo texto de “De fusilamientos”. Pero la brevedad es sólo un pretexto para el ardid literario que estoy por analizar y que ocurre de manera calculada en “El héroe”.

2. El ardid en “El héroe”

El motivo de examinar el “El héroe” resulta de la relación entre el cine y la literatura. Entrecruzamientos de este tipo pueden ocurrir de diferentes maneras, en esta ocasión sucede por medio de una alusión, en apariencia insignificante, a un cineasta catalogado como el más exitoso productor y director en la industria cinematográfica de Hollywood entre los años 1914 y 1958: Cecil B. DeMille. Esta referencia, como se verá más adelante, no es gratuita, ya que forma parte de un tropo retórico, una estrategia

¹ Dos páginas incluso en la *Obra completa* publicada en un solo tomo por el Fondo de Cultura Económica, cuyas dimensiones son mayores por obvias razones: 23 x 16.5 cm (Torri, 2011), aunque con márgenes bastante generosos.

narrativa en la conformación del universo diegético de “El héroe”: la alusión —que incluye la referencialidad y la intertextualidad (Beristáin 2006)—, la cual deviene, por extensión, en metáfora (diegética). Se pueden considerar que esta conformación nace a partir de la reunión de dos mundos: la literatura como el mundo de la palabra, y el cine como el mundo de la imagen. Luis García Jambrina ha hecho notar en su artículo “De la palabra a la imagen: las relaciones entre literatura y cine” que:

Naturalmente, entre estos dos mundos hay numerosos puentes, pasadizos, secretos y puntos de encuentro. Y uno de ellos —quizá el más importante— bien podría ser el cine. El cine, es en efecto, el lugar de encuentro de la palabra y la imagen. De ahí que, por encima o por debajo de las enormes diferencias existentes entre un sistema semiótico y otro, haya una clara continuidad entre literatura y cine, una continuidad que puede percibirse en diferentes aspectos y niveles. (143)

En este sentido el punto de encuentro, el pasadizo, el ardid se encuentra en un nombre propio. Dada la brevedad del texto no retrasaré más el momento de citarlo:

Todo se adultera hoy. A mí me ha tocado personificar un heroísmo falso. Maté al pobre dragón de modo aleroso que no debe ni recordarse. El inofensivo monstruo vivía pacíficamente y no hizo mal a nadie. Hasta pagaba sus contribuciones, y llegó en inocente simplicidad a depositar su voto en las ánforas, durante las últimas elecciones generales. Me vio llegar como a un huésped, y cuando hacía ademán de recibirme y brindarme hospedaje, le hendí la cabeza de un tajo. Horrorizado por mi villanía hui de los fotógrafos que pretendían retratarme con los despojos del pobre bicho, y con el malhadado alfanje desenvainado y sangriento. Otro se aprovechó de mi fea hazaña e intentó obtener la mano de la princesa. Por desdicha mis abogados lo impidieron y aun obligaron al impostor a pagar las costas del juicio. No hubo más remedio que apechugar con la hija del rey, y tomar parte en ceremonias que asquearían aun a Mr. Cecil B. de Mille.

La princesa no es la joven adorable que estáis *desde hace varios años*² acostumbrados a ver por las tarjetas postales. Se trata de una venerable matrona que, como tantas mujeres que han prolongado su doncellez, se ha chupado interiormente. (Perdonadme lo bajo de la expresión.) Resulta su compañía tan enfadosa que a su lado se explica uno los horrores de todas las revoluciones. Sus aficiones son groseras: nada la complace más que exhibirse en público conmigo, haciendo gala de un amor conyugal que felizmente no existe. Tiene alma vulgar de actriz de cine. Siempre está en escena, y aun lo que dice dormida va destinado a la galería. Sus actitudes favoritas, la de infanta demócrata, de esposa sacrificada, de mujer superior que tolera menesteres humildes. A su lado siento náuseas incontenibles.

En los momentos de mayor intimidad mi egregia compañera inventa frases altisonantes que me colman de infortunio: “la sangre del dragón nos une”; “tu heroicidad me ha hecho tuya para siempre”; o bien “la lengua del dragón fue el ábrete sésamo”; etcétera.

Y luego las conmemoraciones, los discursos, la retórica huera... toda la triste máquina de la gloria. ¡Qué asco de mí mismo por haber comprado con una villanía bienestar y honores! ¡Cuánto envidia la sepultura olvidada de los héroes sin nombre! (Torri 1981, 58-59)

No se puede comenzar a discurrir a cerca de la referencia al cineasta sin antes hablar un poco del texto. Se trata de un relato autodiegético porque un narrador incluido en la diégesis se dispone a relatar la desventura de su infamia a un lector potencial.

² Se reproducen las cursivas de la edición de 1981 y de 1996 de *Tres libros*.

Aunque su identidad no se revela, es posible determinarla, a nivel diegético, a partir del título, “El héroe”, como un héroe anónimo. Por otro lado, el argumento del relato se construye a partir de otro(s) que, por motivos de economía de análisis,³ se dirá proveniente del mito de la antigüedad clásica de san Jorge y el dragón. Donde Jorge de Carpaccio, personaje histórico que posteriormente sería canonizado, desafía a un dragón y, en alguna parte de las transformaciones en el devenir histórico del mito, desposaría (o rescataría) a una princesa.

No me aventuraré a decir, por ahora, que, en una suerte de metalepsis ficcional (Genette 2004),⁴ la identidad del héroe anónimo de este relato se expande concretamente a la de San Jorge puesto que, tal cual ha señalado Vladimir Propp en *Raíces históricas del cuento*, el mito constituye uno de los tantos avatares del cuento maravilloso que trata sobre el combate contra la serpiente (281-283).⁵ En suma, se trata de un héroe anónimo en tensión dialógica con los avatares del mito, a pesar de que durante la intriga se ironice⁶ su figura hasta convertirlo en un antihéroe. En efecto, como ha señalado Serge I. Zaitzeff en su breve comentario del texto, incluido en *El arte de Julio Torri*, “el protagonista resulta ser exactamente el antípodo de un héroe” (1983, 75) de la mitología popular clásica para nada cínico, ya que al final se “asquearía” de sí mismo “por haber comprado con una villanía bienestar y honores” (Torri 1981, 59). Este giro culminaría en que, como ha anotado Armando Pereira, los “personajes del mito ya no son santos o monstruos, sino seres cotidianos de carne y hueso, por completo fastidiados por el destino que les deparó la leyenda” (123-124). Es posible anticipar que la metalepsis ficcional que va de la identidad de un sujeto diegético, el héroe anónimo, a un sujeto histórico, Julio Torri, es efectiva. Esto debido a que el relato posee elementos que refieren de manera evidente a una situación autobiográfica (o más bien, contextual de su autor histórico) que, unido al carácter fantástico de la narración, deviene ficcionalización del yo. Es decir, cuando la identidad del yo narrador de un relato específico se confunde con la del yo histórico que escribió la narración durante la lectura; ello mediante elementos palpables que articulan esta transgresión en el interior del texto.⁷

Con todo lo anterior, “El héroe” es un pastiche que toma lugares comunes, como personajes e incluso el argumento del cuento popular, para modificarlos y construir un texto original. Este pastiche posee la forma del collage que acumula elementos y descontextualiza o, más bien, pone en crisis la situación lógica que supondría el lugar

³ Investigar su origen no es el punto principal de este trabajo. Además, en otros lugares se ha fijado esa problemática (Zaitzeff 1985; Pereira).

⁴ La metalepsis ha sido definida por Genette como una manipulación de la relación causal “que une, en alguna de esas direcciones al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación” (2004, 15), la cual es traducida como una transgresión de las fronteras de la representación dentro de un universo (o diégesis) ficcional.

⁵ Incluso el completo *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Ciroto recupera que en “multitud de leyendas, el dragón, aparte de su sentido simbólico más profundo y recubriéndolo, aparece con ese significado de enemigo primordial, el combate con el cual constituye la prueba por excelencia. Apolo, Cadmo, Perseo y Sigfrido vencen al dragón. En la hagiografía, los santos patronos de los caballeros, san Jorge de Carpaccio, o el de Rafael; y el san Miguel de Tous de Bermejo” (178). Se puede ampliar que todos estos personajes consiguen un beneficio *a posteriori*. En el relato analizado este beneficio consiste en la antítesis de desposar una princesa vulgar.

⁶ La ironía en Julio Torri ya ha sido analizada en el trabajo de María del Carmen Gómez Pezuela (2003).

⁷ Esto es, a grandes rasgos, el procedimiento del que se vale la metalepsis ficcional que Gérard Genette ha estudiado. A los elementos que articulan la transgresión los llamaré *shifters*, término prestado de la lingüística. El elemento palpable en “El héroe” más significativo consiste, como se ha insistido más arriba, en el nombre propio de Cecil B. DeMille.

común de la historia del mito clásico (el medieval, por sintetizar). Esto a partir de la inclusión de elementos paralelos al tiempo de la narración,⁸ es decir, de la situación temporal y contextual, o, por economía terminológica, de la extradiégesis de su nuevo autor: Julio Torri. Él incluye personajes de otro contexto, tiempo y lugar, elementos con cronotopos diferidos —desde la extradiégesis— en el mismo universo de la historia clásica —a la diégesis del texto— para elaborar su relato. Se trata, sin duda, de una actualización argumentativa de un motivo literario; un fenómeno que la historia de la literatura conoce bien de cerca.

Ahora, aunque no se establece específicamente la situación canónica del mito clásico, pues el lector no puede sino inferirla a partir del argumento de ese intertexto y ciertos elementos arquetípicos como el héroe, la princesa y el dragón; sí es factible considerarla como dominante, ya que el argumento del mito constituye el móvil del pastiche. Tomando esta dirección, ¿qué elementos son aquellos que desestabilizan la situación cronotópica ideal del argumento clásico? En lo que sigue, presentaré un listado de las unidades sintácticas que son cruciales para efectuar esta crisis histórico-narrativa.

3. La desestabilización del héroe

1) Los fotógrafos que aparecen como personaje plural, quienes “pretendieron” retratar al héroe “con los despojos del pobre bicho, y con el malhadado alfanje desenvainado y sangriento” (Torri 1981, 58). Ciertamente la fotografía como instantánea y escándalo es una actividad que no tuvo lugar en el medieval sino hasta su popularización en la prensa durante la primera mitad del siglo XX —en México—.

2) Los “abogados”, también como personaje plural que coadyuva en la línea fatídica del héroe: “Otro se aprovechó de mi fea hazaña e intentó obtener la mano de la princesa. Por desdicha *mis abogados* lo impidieron y aun obligaron al impostor a pagar las costas del juicio” (Torri 1981, 58).⁹ Aunque se debe considerar que la figura de un sujeto litigante ante la ley para defender un presunto culpable deviene desde la antigüedad clásica, no es de menor importancia el hecho de que durante la génesis, y en consecuencia, la narración de “El héroe” Julio Torri autorrefiriese su condición de abogado al graduarse el 25 de octubre de 1913 (Espejo 119) y luego como miembro del despacho jurídico junto a Mariano Silva, que José Vasconcelos abrió tras su regreso a México en 1920 (Espejo 121). De esto último, sírvase una cita de una epístola confesional con destinatario a Alfonso Reyes del 26 de diciembre de 1920 que proporciona la perspectiva ignominiosa respecto al quehacer jurídico, Torri escribe: “En los juicios que sigo, mis simpatías están siempre por la parte contraria, de la única que no tengo desagradables impresiones personales” (1995, 143). En consecuencia, al nombrar esta unidad sintáctica, “los abogados”, Torri refiriere a su contexto. Una figura antitética entre la legalidad y la ilegalidad que probablemente no haya cambiado hasta ahora. Aunque esta indeterminación figural complica la identificación de un cronotopo concreto —el abogado se añade a un contexto espacio-temporal muy amplio—, la ambigüedad funciona para desestabilizar la situación histórica del relato.

⁸ Como el “acto [...] productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia que se produce” (Genette 1989 83).

⁹ El subrayado es mío.

3) El tercer elemento consiste en la corrección o epitimesis que sustituye las cualidades arquetípicas de la figura de uno de los dos tipos de princesas¹⁰ que, en el cuento clásico,¹¹ debería poseer, honorable y bella: “La princesa no es la joven adorable que estáis *desde hace varios años* acostumbrados a ver por las tarjetas postales” (Torri 1981, 58). Una estrategia retórica que efectivamente funciona en “El héroe” como una “preparación del emisor que desea evitar herir la susceptibilidad del receptor, amortiguando anticipadamente el efecto” (Beristáin 2008, 114), pues ciertamente la princesa de la diégesis es “una venerable matrona que, como tantas mujeres que han prolongado su doncellidad, se ha chupado interiormente” (Torri 1981, 58). Cabe destacar que el gesto paratextual de poner entre cursivas la expresión “*desde hace varios años*” persiste desde la primera publicación del texto en el libro independiente de 1940, *De fusilamientos* publicado en la Casa de España,¹² así como dentro de *Tres libros* de 1964 y sus posteriores primera y segunda reimpresiones de 1981 y 1996 (página 58 en ambas); también se conservan las cursivas en su segunda “primera edición” de *De fusilamientos: y otras narraciones* de 1984¹³ (también página 58) y en la compilación póstuma de su *Obra completa* 2011 editada por Serge I. Zaïtzeff (Torri 2011, 141). Las cursivas constituyen indudablemente un gesto autoral, puesto que durante la epitimesis, esta referencia solo funciona si el receptor conoce el contexto y las cualidades de belleza y atractivo estético-eróticas de las “jóvenes adorables de las tarjetas postales” (Torri 1981, 58). Las chicas de cromos tuvieron su auge en la imprenta mexicana a principios del siglo XX (Acuña). Por su clara referencia autobiográfica, la corrección resulta del todo anacrónica para el argumento del mito clásico. Que no es sino consecuencia de:

4) La alusión enfática y por antonomasia del cineasta Cecil B. DeMille, con cierta errata tipográfica —pues se separa con un espacio intermedio (en una suerte de hiato tipográfico) el apellido del cineasta—: “ceremonias que asquearían aun a Mr. Cecil B. de Mille [sic]” (Torri 1981, 58). Se trataría de una supuesta errata la cual se ha prolongado desde la publicación de 1940, a través de reediciones y reimpresiones, hasta llegar a la edición crítica de *De fusilamientos* de 2013. La referencia textual al nombre DeMille del cineasta ocurriría entonces por homologación en una especie de homonimia: “de Mille” por “DeMille”. “El héroe” en su edición anotada de Elena Madrigal, cuya base filológica se constituyó a partir de la primera edición de *De fusilamientos* de 1940, aún conserva esta forma del nombre errático. Al cuerpo del texto se consigna como “Cecile B. de Mille”, mientras que al pie de página, en la nota 22 correspondiente a la descripción de este personaje cuasihistórico, se trata su identidad

¹⁰ Dos tipos, puesto que Propp es claro en advertir que “quienes se imaginan a la princesa del cuento sólo como ‘una doncella bellísima’, una ‘belleza inestimable’, que ‘no se puede decir en el cuento ni describir ni con la pluma’ se engañan. Por un lado es ciertamente una novia fiel que espera a su prometido y rechaza a todos los que pretenden su mano en ausencia del novio. Pero, por otro lado, es un ser insidioso, vengativo y malvado” (Propp 379).

¹¹ Vladimir Propp ha redondeado el argumento del cuento clásico del que se vale Torri en la elaboración de su pastiche: “Los dos aspectos de la princesa están determinados no tanto por sus cualidades personales como por el desarrollo de la acción. El héroe la libra de la serpiente, es su salvador: éste es el tipo de novia dócil” (379). Cabría anotar que la identidad doble de la princesa se amolda a la situación de la narración en “El héroe”.

¹² Ver la edición crítica de Elena Madrigal (Torri 2013, 78).

¹³ Escribo “segunda ‘primera edición’” pues esta publicación no constituye sino otra reimpresión de *Tres libros* de 1964 con una modificación significativa por la parte editorial: el título fue cambiado sin consentimiento de su autor —estaba muerto desde 1970—, mientras que los textos y su disposición paratextual son las mismas que en la verdadera primera edición de 1964.

como efectivamente perteneciente a la de “Cecile Blount DeMille (1881-1959). Director norteamericano que criticó la influencia corruptora de los intereses mercantilistas y de poder en la institución matrimonial” (Torri 2013, 77). Según la apreciación de Elena Madrigal, la “mención a DeMille acentúa la relación falsaria de la pareja imperial de ‘El héroe’” (Torri 2013, nota 22, 78). Pero, como se verá, la alusión no se limita tan solo a una adición de énfasis cualitativo.

4. El franqueo del héroe

El cine ha sido incluido en la literatura por medio de una alusión antonomástica. Un cineasta de Hollywood es encontrado al interior de la diégesis de un argumento que viene desde la tradición clásica. Pero esto es solo el primer movimiento, pues el efecto de este tropo se expandirá, luego de su aparición en el final del primer párrafo, al segundo, durante la epitimesis de la princesa, hasta tomar forma en una clase de metáfora diegética, de “contagio metonímico” (Genette 1989, 68): la princesa tendrá “alma vulgar de actriz de cine” (Torri 1981, 58).

Pero antes de continuar por el laberíntico camino de esta metáfora diegética, se debe recordar el sentido de la alusión como tropo, la cual, anota Helena Beristáin en su breve investigación *Alusión, referencialidad, intertextualidad*:

“generalmente ha sido descrita como una estrategia expresiva que consiste en apuntar hacia una idea con la finalidad de presentarla al receptor a guisa de insinuación; e igualmente ha sido descrita como ‘tropo de sentencia para presentar los pensamientos con disimulo’ [cf. G. Hermosilla]. En otras palabras, se da al manifestar sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice. (2006, 14)

El elemento planteado como anacrónico, aquél que dista mucho del cronotopo del cuento clásico pero que se encuentra relacionado en la diégesis de “El héroe” “entre algo que se dice” equivale al nombre consignado al cuerpo del texto: “Cecil B. de Mille”; y lo “que no se dice”, a la identidad histórica (real) de ese personaje: Cecil B. DeMille, quien tuviera registro de nacimiento el 12 de agosto de 1881 en el poblado Ashfield del condado de Franklin en el estado de Massachusetts.¹⁴ Un productor y director que quizá haya sido muy fácil de identificar en la extradiégesis de Julio Torri entre los años 20 y 30 dada su prolija filmografía. La alusión se relaciona “con muchas otras figuras (énfasis, litote, eufemismo, perífrasis, sinécdoque, metonimia, metáfora, dilogía, reticencia, ironía, sinestesia, metátesis, palíndromo, etc.)” (Beristáin 2006, 64-65). Por ello no puede reconocerse una alusión plana, sino todas aquellas otras figuras que están implicadas y he mencionado hasta ahora de forma sucesiva.

Si dependiera la vida del cineasta, durante un juicio ante la ley, de una identificación de su identidad en la correcta redacción textual de su apellido en “El héroe”, ciertamente Cecile B. de Mille no sería el mismo que Cecile B. DeMille. Pero el ámbito literario encuentra un recurso para referir y encubrir identidades en la

¹⁴ Todas las precisiones respecto a Cecil B. DeMille en este trabajo fueron extraídas del sitio web: *The Internet Movie Database* (“Cecil...”) y de *Empire of Dreams: The Epic Life of Cecil B. DeMille* de Scott Eyman, quien no escatima en incluir las situaciones financieras de la familia DeMille quizá en un afán de hacer la vida del cineasta aún más consumistamente épica.

homonimia y el calembur.¹⁵ Ciertamente “de Mille” se lee igual que “DeMille” y, en consecuencia, el primer apellido puede referir, mas no lo refiere del todo —la repetición de la errata en dos publicaciones en vida de Julio Torri y su reimpresión póstuma en 1981, 1984, 1996, 2011 y 2013 obligan a dudar de ello—, a la identidad del célebre cineasta norteamericano. La errata, si verdaderamente persiste ahí como “un microbio, [que] no se la puede destruir ni a la temperatura del plomo derretido de la linotipia” (Alfonso Reyes en Torri 1995, 87), entonces se transformaría en parte del tropo alusivo. En este sentido, el acusado ante la ley habría de ser declarado culpable.

Por otro lado, como parte del fenómeno figural hay dos factores que se disimulan: primero, la identidad factual del nombre del cineasta; segundo, la anacronía de incluir un elemento extradiegético en la diégesis ideal del mito clásico. Es decir que ocurre una crisis a nivel diegético en el cronotopo del relato cuando el personaje-narrador con toda naturalidad lucha contra dragones, desposa princesas y conoce, sin embargo y por supuesto, al cineasta Cecile B. DeMille a través de su filmografía. Elena Madrigal propone indirectamente que las series dirigidas por DeMille, *Old Wives for New* en 1918, *Don't Change your Husband* de 1919 y *Why Change your Wife?* de 1920, contribuyeron a la conformación de este tropo durante la narración autobiográfica de “El héroe” pues “acentúa la relación falsaria de la pareja imperial” (Torri 2013, 77-78). Pero también contribuiría a la conformación del estatuto ficcional del personaje-narrador.

El énfasis “No hubo más remedio que apechugar con la hija del rey, y tomar parte en ceremonias que asquearían aun a Mr. Cecil B. de Mille” (Torri 1981, 58) no solo se presenta como uno de crítica a la vida conyugal, sino también habrían contribuido a la construcción de una doble figura: una suerte de alusión (a)moralizante más bien irónica. Esto dado que no era para nada reservado el hecho de que Cecil B. DeMille mantenía amoríos con Jeanie Macpherson y Julia Faye cuando su esposa, Constance Adams DeMille, a sabiendas de ello prefería refugiarse junto a su hija Cecilia en su propiedad principal; mientras el cineasta realizaba tres superproducciones destacadas con tema religioso, y moralizantes por analogía: *Los diez mandamientos* (de 1923), *El rey de reyes* (de 1927) y *Las cruzadas* (de 1935) (“Cecil...”).¹⁶

En este sentido la alusión recurriría a una supuesta moral manifestada por el cineasta DeMille por medio de su filmografía, y en general a cualquier filme proyectado que el autor histórico de “El héroe” hubiera visto entre 1914 —desde *The Squaw Man*— y 1940 —hasta *Policía montada del Canadá*—. Determinar cuál de todos los más de ochenta filmes constituye el intertexto es, por demás, una empresa altamente riesgosa. Se puede generalizar y abstraer que el intertexto constituiría, en amplio espectro, la postura doble que el cineasta como productor y director hubiera vertido en sus películas al contradecirlas con su vida (casi) privada.¹⁷ La alusión al cineasta no solo implica

¹⁵ Que puede llegar a ser una forma de homonimia.

¹⁶ Eyman, en *Empire of Dreams*, asegura que, luego de una situación que involucraron un aborto espontáneo de Constance, “Cecil was free to make other sexual arrangements so long as it was clear that Constance’s position was to remain unchallenged. ‘As long as I live, there will never be another Mrs. Cecil B. DeMille,’ Constance told her sister-in-law. Constance once told her niece Agnes, ‘You know, sex and love have nothing to do with one another. They are entirely different concerns in human life’” (sin p.).

¹⁷ Al final de su carrera, los amoríos del cineasta se volverían incluso más públicos y severamente juzgados: “The times continued to work against DeMille’s reputation. After his relationships with Jeanie Macpherson, Julia Faye, and Gladys Rosson became public, the charge of hypocrisy was commonly leveled at him. Jesse Lasky Jr. said that ‘I prefer to call DeMille a great actor and a great showman rather than a hypocrite. He had the capacity to absolutely believe what he was doing and saying while he was doing and saying it. If he happened to be talking about the virtue of the American home, he’d believe it at

tomar el tema conyugal de las series mencionadas por Elena Madrigal, sino también implica la vida privada, en toda la amplitud de la palabra, y la producción filmográfica del superproductor de Hollywood.

Con todo, esta alusión provoca un “contagio metonímico” que devendría en una suerte de metáforas o símiles diegéticos expandidos hasta la descripción de la princesa de “El héroe”, quien a partir de entonces: “Tiene alma vulgar de actriz de cine. Siempre está en escena, y aun lo que dice dormida va destinado a la galería. Sus actitudes favoritas, la de infanta demócrata, de esposa sacrificada, de mujer superior que tolera menesteres humildes” (Torri 1981, 58-59). Gérard Genette anota que las “Metáforas con fundamento metonímico, o metáforas diegéticas” (1989, 53), constituyen un término

[...] tomado a los teóricos del lenguaje cinematográfico: metáforas diegéticas en el sentido de que su “vehículo” está tomado de la diégesis, es decir, al universo espacio-temporal del relato. [...] Sin embargo, el empleo de este término no debe ocultar, en primer lugar, que el hecho mismo de la metáfora, o de la comparación, como de toda figura, constituye en sí una intervención extradiegética del “autor”, ni que el vehículo de una metáfora no es, en realidad, nunca de forma absoluta diegético o no diegético, sino siempre, según los casos, *más o menos* diegético [...] el vehículo de una metonimia, por su parte, es siempre, por definición, profundamente diegético. (1989, nota 17, 70)

Las adiciones en la descripción de la princesa consisten en expandir la situación de princesa indeseable, como de “actriz vulgar” que “siempre está en escena”, y dedica su vida al simulacro, un campo que habría sido dispuesto durante la narración desde la alusión diegética al cineasta DeMille. En este sentido, el vehículo sería esa alusión a un personaje de la industria cinematográfica, encontrando su cronotopo durante la enunciación consciente del héroe anónimo, para continuar con la descripción fatal de la princesa. Esta figuración no es, sin embargo y como se ha venido diciendo, exclusiva de la diégesis de “El héroe”, sino, indudablemente, proveniente de la extradiégesis del autor empírico, Julio Torri; quien no habría podido imaginarlas de no haber presenciado en su contexto la filmografía de DeMille, y los efectos de la industria cinematográfica por sinécdoque generalizante.

5. Conclusión

Las relaciones entre arte y literatura ocurren de diferentes maneras. En esta ocasión fue a partir de una alusión, que parecía insignificante y, sin embargo, culminó por contagiar, figuralmente, el universo diegético de un relato. Un contagio que no solo se efectúa en el interior del texto sino que proviene, también, desde un extratexto: la situación autobiográfica de su autor. García Jambrina ha dicho puntualmente que “el cine es el lugar de encuentro de la palabra y la imagen” (152) en el cual “no existe ruptura, sino continuidad entre la literatura y el cine” (152).

En este sentido, una figura de la representación cinematográfica ha sido contenida en un microtexto con una diégesis que posee elementos de cronotopos diferidos, ambiguos, a la cual dan continuidad. Es en esencia un reflejo inclusivo de una puesta en abismo del lugar en que se presenta “El héroe”, un libro, notable por su ambigüedad enunciativa *Tres libros* —de hecho son solo dos—¹⁸ y sus laberintos autobiográficos.

the moment, although he was violating it in his personal life” (Eyman sin p.).

¹⁸ La afirmación entre guiones se deriva de otra investigación acerca del contenedor y sus estrategias

¿De qué otro modo se podría leer “El héroe” si no es con la inclusión de un sintagma por demás anacrónico y descontextualizante de los elementos diferidos?

Referencias bibliográficas

- Acuña Albores, Cindy Patricia. “Imprenta Galas de México: el calendario publicitario en los años cincuenta”. Curso Historia del diseño latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX. 2015.
- Beristáin, Helena. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, D.F.: Universidad Autónoma de México, 2006.
- Beristáin, Helena. “Corrección”. *Diccionario de retórica y poética*. México, D.F.: Porrúa, 2008. 113-4.
- “Cecil B. DeMille”. *The Internet Movie Database*. IMDb.com, Inc. 2015. Septiembre 2019. <https://www.imdb.com/name/nm0001124/?ref_=nv_sr_1>.
- Cirot, Juan Eduardo. “Dragón”. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2008. 178-81.
- Espejo, Beatriz. *Julio Torri: voyerista desencantado*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Eyman, Scott. *Empire of dreams: the epic life of Cecil B. DeMille*. New York: Simon & Schuster, 2010. Kindle.
- García Jambrina, Luis. “De la palabra a la imagen: las relaciones entre literatura y cine”. *Poligrafías: Revista de literatura comparada* 3 (1998-2000): 143-54. Septiembre de 2019.
<<http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31320/28984>>
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. España: Lumen, 1989.
- Genette, Gérard. *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Trad. Luciano Padilla López. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Gómez Pezuela, María del Carmen. *Tres aproximaciones a la obra de Julio Torri*. México, D.F.: Amalgama Arte Editorial, 2003.
- Maldonado Escoto, Nely. “Julio Torri: en la brevedad está el gusto”. *El cuento en la red: Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve* 14 (Otoño 2006): 51-6. Septiembre de 2019.
<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=220>
- Pereira, Armando. “Julio Torri: entre la brevedad y la ironía”. *Literatura mexicana* 18.1 (2007): 117-29.
- Propp, Vladimir. *Raíces históricas del cuento*. Trad. José Martín Arancibia. México, D.F.: Colofón, 2008.
- Torri, Julio. *Tres libros: Ensayos y poemas, De fusilamientos y Prosas dispersas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Torri, Julio. *De fusilamientos: y otras narraciones*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Torri, Julio. *Epistolarios*. Ed. Serge I. Zaitzeff. México, D.F.: Universidad Nacional

figurativas que comienzan desde el título.

Autónoma de México, 1995.

Torri, Julio. *Tres libros: Ensayos y poemas, De fusilamientos y Prosas dispersas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Torri, Julio. *Obra completa*. Ed. Serge I. Zaïtzeff. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Torri, Julio. *De fusilamientos*. Ed. Elena Madrigal. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.

Zaïtzeff, Serge I. *El arte de Julio Torri*. México, D.F.: Editorial Oasis, 1983.

Zaïtzeff, Serge I. *Julio Torri y la crítica*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.