



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN HUMANIDADES

LÍNEA TEORÍA LITERARIA

**ANTONINO Y EL DEVENIR DE LA LIBERTAD EN LA
REPRESENTACIÓN DEL HÉROE. UNA LECTURA DE LA
NOVELA *AQUÍ ABAJO***

TESIS QUE PRESENTA PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA:

María de Jesús Santiesteban Molina

Asesora:

Laura Cázares Hernández

Lectores:

Luz Elena Zamudio

Vicente Francisco Torres

JULIO 2018

para Antonino Domínguez

Agradezco a la maestra Laura Cázares el interés hacia el proyecto, al Dr. César Núñez por aportarme bibliografía para trabajar, a mis dos lectores el Dr. Vicente Francisco Torres y a la Dra. Luz Elena Zamudio por permitir que esta investigación se concrete, y al CONACYT.

ÍNDICE:

	Pág.
Introducción: La libertad del <i>héroe inacabado</i>	5
Capítulo 1. LAS FACETAS DEL HÉROE	8
1.1 El héroe como modelo.....	11
1.1.1 El héroe mítico.....	14
1.1.2 El héroe arquetípico.....	16
1.2 El héroe literario.....	20
1.2.1 El antihéroe.....	27
1.2.2 El héroe moderno.....	29
Capítulo 2. EL HÉROE EN SU UNIVERSO	34
2.1 <i>Aquí abajo</i>	37
2.1.1 El narrador.....	39
2.1.2 Los personajes.....	44
2.2. El <i>héroe inacabado</i> : Antonino.....	56
2.3 El héroe y sus desplazamientos.....	72
2.3.1 El tiempo y el espacio del héroe.....	73
2.3.1.1 El tiempo.....	74
2.3.1.2 El espacio.....	78
2.3.2 El <i>cronotopo</i>	82
2.3.3 Los <i>cronotopos</i> en <i>Aquí abajo</i>	83
2.3.3.1 El espacio privado: la casa, la enfermedad, la ruptura.....	87

2.3.3.2 El espacio público: La ciudad, la iglesia, el circo, el hotel	92
2.3.3.3 El espacio simbólico: El umbral, el sueño, el camino.....	102

Capítulo 3. EI HÉROE, AQUÍ ABAJO Y EL CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL EN MÉXICO..... 119

3.1 <i>Aquí abajo</i> y el canon en México.....	120
3.2 Antonino y los héroes de la novela mexicana (de los años cuarenta, del siglo XX)	128
3.2.1 Angustias y Antonino: hijos de la misma época.....	130

Conclusión.....	137
Bibliografía.....	147

INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo está centrado en el uso moderno del término *héroe* en la novela *Aquí abajo* de Francisco Tario. Dicho vocablo, desde mi perspectiva, ofrece una visión integral del personaje, si se considera tanto los aspectos literarios que lo configuran, como aquellos aspectos extraliterarios que lo sitúan social, temporal y espacialmente. Para explorar esta tensión, elegí a Antonino, el héroe de este texto publicado en 1943 en México. Antes de entrar en detalles sobre el protagonista y su mundo literario, juzgué necesario plantear las opiniones de la crítica, divididas en dos grandes polos: aquellos que consideran factible utilizar el término héroe para personajes modernos, y los que circunscriben el uso del término a la antigüedad.

Por lo tanto, es necesario analizar el desarrollo del concepto, sus usos, y sus singularidades, de tal forma que sea posible, con un sustento teórico, exponer su funcionamiento y, al final, ejemplificarlo a través de un personaje del siglo XX.

El trabajo constará de tres capítulos. El primero expondrá las diversas formas de comprender el término, así como la problemática que incluye los dos puntos de vista opuestos dentro de la crítica literaria. Para ordenar dicho desarrollo, decidí separar los aspectos extraliterarios en lo que denominé el héroe como modelo, donde se exponen las formas en que el héroe es tratado como un estereotipo; mientras que en la segunda parte de esta división, denominada el héroe literario, se tratan las formas que conciben al héroe como un procedimiento estético.

Ya establecidas las diversas maneras de tratar la heroicidad, ya señaladas las diferencias entre el estereotipo y el procedimiento estético, conviene detallar el funcionamiento del héroe moderno en la novela, por lo que el soporte teórico que elegí para mostrar el desarrollo de Antonino, es el concepto que Mijaíl Bajtín denominó como: *héroe inacabado*; éste es un término utilizado para describir al héroe como una entidad liberada del determinismo propio del héroe clásico, situado fuera del tiempo humano.

El concepto de Mijaíl Bajtín al que me refiero en el párrafo anterior, será el tema a examinar en el capítulo dos. Él le llama *héroe inacabado* al personaje liberado de un mundo y un tiempo determinados, pues no responde a acciones asentadas *a priori*, ni a llamados divinos. Este capítulo constituye la parte central de la tesis, pues articula el capítulo uno, donde se plantea el problema y las definiciones conforme al paso del tiempo, con el tercero, donde se ubica el contexto histórico social de la novela y se compara a Antonino con Angustias Ferrero, heroína de la novela de Fernando Rojas, *La negra Angustias*, (1944).

Ubicar la novela *Aquí abajo* dentro de su contexto histórico y recurrir al canon literario, permitirá hacer visibles las figuras protagonistas de la década de los años cuarenta en México, sus escenarios y los temas que se desarrollaban literariamente en la época; comparar a Antonino Domínguez con una heroína creada casi al mismo tiempo, marcará diferencias significativas, debido a que éste no es un héroe prototípico, no es un personaje inspirado en las figuras de la Revolución, por lo cual queda fuera de los linderos del mito, hecho que lo hace más humano, más común.

El capítulo tres está centrado en el contexto en que surge la novela, en el canon que la excluye, y está dividido en dos partes, una que se dedica a las cuestiones de la exclusión del canon y la segunda, que presenta la comparación entre Antonino y Angustias. Consideré viable el ejercicio comparativo entre estos dos protagonistas, porque además de ser contemporáneos entre sí, se mueven por escenarios absolutamente opuestos; además, a través de la exploración de sus características y de los espacios en los que se desplazan, se visualiza al héroe de Tario y se le configura en oposición al héroe mítico que intenta recuperar una imagen del pasado y una perfección determinada.

En los tres capítulos, de manera distinta, aparece una constante: la libertad del héroe, la cual permite visualizarlo distante de la concepción de su antecesor clásico. En el capítulo uno,¹ con Pedro Salinas, circunscribo el término héroe a la designación del protagonista, por lo tanto, éste queda liberado del *corsé* que lo obliga a ser un personaje virtuoso; en el capítulo dos, a través del concepto de *héroe inacabado* de Bajtín, concebimos un personaje que se libera del determinismo que lo encierra y limita, que le exige ser un modelo; en el capítulo tres, comparando a Antonino con Angustias, es posible precisar dicha libertad al notar como Angustias tiene que adoptar el disfraz que le exige la Revolución, mientras que Antonino es libre y responsable de sus acciones, por ínfimas que éstas sean.

¹ Apartado 1.2.

CAPÍTULO 1. LAS FACETAS DEL HÉROE

La muerte no tiene poder sobre los héroes.

J.J. Fernández de Lizardi

El héroe promete lo mucho, y su mejor acción es dejar mayores esperanzas.

Baltasar Gracián

Este capítulo presenta una disertación acerca del concepto *héroe*, la cual funcionará, más adelante, como un marco indispensable para la interpretación de la novela *Aquí abajo* del escritor mexicano Francisco Tario. Para validar la lectura a través de dicha noción, es necesaria esta indagación, la cual los críticos tienden a separar en dos grandes posibilidades: una que niega rotundamente el concepto héroe como forma válida para referirse al personaje central en la obra, y la otra, que utiliza la noción de héroe para referirse al personaje principal en las obras literarias. Particularmente, defiende la tesis que incluye tanto los aspectos extraliterarios como los literarios, y que los concilia dialécticamente.

En sentido estricto, el concepto héroe no nace como una categoría orgánica del análisis de textos literarios, no aparece literalmente como un elemento propio o común de los rasgos formales estudiados en la literatura, como son el espacio, el narrador o el personaje, entre otros, recurrentemente empleados para el análisis de

obras literarias. Desde este punto de vista, el concepto de héroe aparecerá no sólo ubicado fuera de la obra, también quedará fuera como categoría dentro de los estudios literarios; el concepto resulta polivalente y problemático, por lo tanto, su uso debe esclarecerse.

A este respecto conviene mencionar las palabras de Rafael de Cózar, quien señala:

La dimensión heroica, en todo caso, no procede de la literatura, por mucho que ésta colabore o haya sido vehículo en la magnificación de la realidad. Héroes reconocidos, héroes anónimos, autores de grandes gestas, o pequeñas acciones, aquellos personajes cuyas acciones parecen estables, o bien los que acceden al papel a través de un único acto, suponen una amplia gama que, en todo caso, reciben de la colectividad su condición heroica.²

Esta cita de De Cózar nos aporta uno de los aspectos clave involucrado en la conformación del concepto, el cual marca la trayectoria histórica recorrida, pues al referirse a la “colectividad” ubica dicha condición heroica en el corazón de lo social, cuestión que retomaré a profundidad más adelante.

Otra opinión en la misma línea la ofrece Renato Prada Oropeza al afirmar:

[...] el héroe no es ningún revestimiento semiótico narrativo: no existe ningún elemento discursivo añadido al personaje que lo convierta en héroe, pues éste funciona en el discurso solamente en cuanto protagonista. La categoría de héroe corresponde al protagonista elevado por la ideología a la calidad de prototipo; por lo tanto, el héroe se constituye en una relación extra-textual y en referencia a la ideología de la sociedad; es decir, de la clase dominante.³

Estas líneas arrojan otros puntos significativos que vale la pena precisar. El crítico ubica la condición de heroicidad fuera del texto, la condena al yugo de lo

² Rafael de Cózar, “El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte” www.icorso.com/phemero16.doc, p. 3.

³ Renato Prada Oropeza, “El estatuto del personaje”, *Semiosis*, Xalapa, núm. 1, julio-diciembre, 1978, p. 45.

social y la separa tajantemente del personaje principal dentro de la obra; pero no aclara nada sobre la deuda que la literatura tiene con el aspecto histórico-social que le permite llamar protagonista al personaje principal de un texto literario; tampoco repara en el hecho de que aún en el momento presente se sigue aludiendo al personaje protagonista como héroe.

Quizá la etiqueta de héroe se ha aplicado con facilidad a demasiadas entidades, tanto literarias como extraliterarias, lo que hace que el concepto quede desdibujado, con unos límites nebulosos y discutibles. Es común encontrarnos con estudios sobre el *héroe* en la novela, en el cuento, aun en obras posmodernas, donde se utiliza el término de forma directa, sin que se requiera una explicación acerca de sus posibles matices, sin cuestionar siquiera su especificidad literaria.

Entonces, caemos en la cuenta de que no es lo mismo decir héroe que héroe literario, que el abismo que se tiende entre ambos términos es el mismo que los emparenta: marcar la diferencia significa marcar su dependencia; en otras palabras, me refiero a que diferenciar los términos nos obliga a explicar el porqué de su dependencia, nos orienta también a detallar su evolución, su uso en el tiempo, y, a la vez, a tratar de entender por qué la figura social, arquetípica, extraliteraria, del héroe antiguo, tuvo tanta influencia en los estudiosos de la literatura para que hasta la época actual se llame a los personajes centrales de la novelas héroes.

Considero que lo anterior despliega la problemática que rodea el término héroe, sin embargo, es apenas un punto de partida; falta reflexionar sobre la segunda posibilidad antes mencionada, aquella que considera al héroe específicamente como personaje central de la obra literaria.

1.1 EL HÉROE COMO MODELO

No existe confusión alguna en el momento de hacer alusión al héroe de la narración o a los héroes de algún autor en particular; *convencionalmente* comprendemos que el término se refiere al personaje protagonista, y aunque dicha afirmación no forme parte, literalmente, del amplio conglomerado de las categorías del análisis literario, el uso es explícito. Por ejemplo, en la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp⁴, un texto dedicado a estudiar la estructura del cuento *maravilloso*, se hace uso del término héroe ligado al de protagonista; en este caso se refiere a situaciones particulares dentro del texto, lo que denomina *Funciones*, donde varios motivos se cruzan y hay un tema: La transgresión sobre el héroe, Reacción del héroe, Desplazamiento del héroe, etc.; reconoce treinta y una *Funciones* que se repiten entre siete *actantes* (personajes), de los cuales el sexto es el héroe.

Otro ejemplo significativo, donde aparece el término héroe dentro de un estudio teórico literario, es el libro de György Lukács, *Teoría de la novela*.⁵ En este estudio, el crítico húngaro describe la novela como el género histórico por excelencia y plantea el choque de una civilización cerrada frente a una civilización problemática, en la que un héroe moderno se enfrenta a una sociedad fragmentaria.

Siguiendo a Lukács, éste dice que

El individuo épico, el héroe de la novela, es producto de la extrañeza con el mundo exterior. Cuando el mundo es internamente homogéneo, los hombres no difieren cualitativamente unos de otros; existen, por supuesto, héroes y villanos, piadosos y canallas, pero ni el más grandioso de los héroes se halla muy por encima de sus semejantes y también el necio escucha las palabras del sabio. La autonomía de la vida interior es posible y necesaria sólo cuando

⁴ Vladimir Propp. *Morfología del cuento*, tr. F. Díez del Corral, 4ª reimpr., Akal, Madrid, 2009.

⁵ György Lukács. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, tr. Micaella Ortelli, Ediciones Godot, Buenos aires, 2010.

las distinciones entre los hombres han creado un abismo insalvable; cuando los dioses se han vuelto silenciosos, y ni los sacrificios ni el exultante talento del habla pueden resolver el enigma; cuando el mundo de los hechos se separa del hombre y como resultado de esa independencia se vuelve vacío e incapaz de absorber el verdadero significado de los hechos en sí mismos, incapaz de convertirse en símbolo a través de los hechos y de fundir a éstos a su vez en símbolos; cuando la interioridad y la aventura se divorcian para siempre.⁶

En esta larga cita, del texto de Lukács, se marca otro aspecto importante: el contexto en el que se mueven los héroes de las novelas determina en gran medida la configuración de estos personajes; siguiendo esta lógica, sería válido afirmar que el héroe de la novela bizantina, por ejemplo, difiere en sus características y en sus acciones del héroe moderno (la cuestión de la evolución histórica del héroe la abordaré en forma detallada más adelante).

Estos ejemplos me sirven para comenzar a mostrar las diferencias que habré de remarcar entre la figura heroica, la cual en este trabajo se entenderá como arquetipo, y el héroe literario, que es la entidad conocida como personaje central dentro de los textos literarios.

¿Qué es el héroe? Ser héroe no es una condición natural, es en algunos casos una construcción social y en otros una categoría del análisis literario. Las preguntas más simplistas que es necesario responder antes de entrar en la descripción de las diferentes maneras de ser y de concebir al héroe, son: ¿Qué es un héroe, qué lo hace héroe y dónde se convierte en héroe? Dentro del análisis literario ¿cuándo un personaje se denomina héroe y cuáles son las características que así lo conforman?

Al emprender la investigación sobre el tema surgen de manera inmediata tres cuestiones que es necesario aclarar: 1. El héroe como tipo, es decir, como modelo

⁶ *Ibid.*, pp.60-61.

ideal que reúne los caracteres esenciales de todos los seres de igual naturaleza y que funciona como figura social, 2. El héroe como personaje protagonista de una narración, como categoría del análisis literario, y 3. El antihéroe, que no es equivalente a villano, sino un personaje de una obra de ficción que desempeña un papel de la misma importancia y protagonismo que el héroe tradicional, pero que carece de sus características de perfección por tener las virtudes y defectos de una persona normal. Una de las complicaciones que los críticos distinguen, es el uso banalizado del vocablo héroe. José Luis González Escribano señala:

Ni qué decir tiene que tales categorías de uso cotidiano son pre-teóricas por definición y en consecuencia no pueden ser precisas a menos que se las someta a un proceso de depuración, aunque sólo sea porque sus significaciones, tal como vienen decodificadas en el Diccionario, son múltiples.⁷

En el *Diccionario de la Real Academia Española* se define la palabra héroe como:

Varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes. ||2.Hombre que lleva a cabo una acción heroica. ||3. Personaje principal de un poema o un relato en que se presenta una acción, y especialmente del épico. ||4.Personaje elevado dentro de la epopeya. ||5. En la mitología antigua, el nacido de un dios o una diosa y de una persona humana, por lo cual le reputa más que hombre y menos que dios; como Hércules, Aquiles, Eneas, etc.⁸

Esta definición ya enmarca una serie de dificultades acerca del uso del término, pues las dos primeras acepciones se refieren específicamente a personas: varón, hombre, y después pasa a definir al héroe como personaje de poemas y relatos, al final, la figura que describe está asociada a los dioses, y es precisamente esta asociación con los dioses la que proclama el origen del héroe: del héroe mítico.

⁷ José Luis González Escribano, "Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la literatura", *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, Oviedo, núm. 31-32, 1981-1982, p.369

⁸ *Diccionario de la Real Academia Española*, tomo II, 22ed., Espasa Calpe, Madrid, 2002. *Sub voce*: "héroe"

1.1.1 EL HÉROE MÍTICO

La historia de la actividad del hombre, de la elaboración cultural de su querer, es, ante todo, algo que él cuenta y se cuenta: un mito.

Fernando Savater

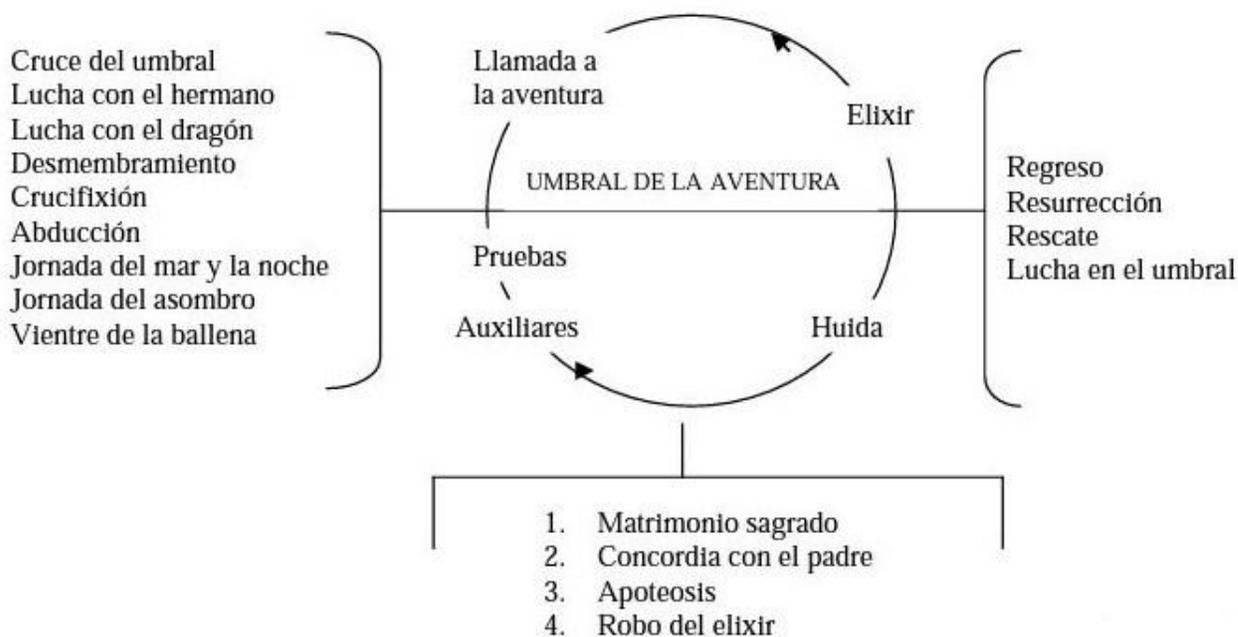
Si seguimos el pensamiento del investigador estadounidense Joseph Campbell, el nacimiento del héroe es de carácter mítico, y encierra la idea de un hombre cuya esencia surge de la cultura, la religión y la filosofía. De la intención del hombre por explicar el mundo surgen los mitos, pero los mitos están inspirados en una mezcla de acciones humanas y acciones divinas.

Lo primero que asociamos con la palabra héroe es la aventura, y la aventura implica destino, suerte, contacto con lo sagrado; en la aventura están contenidos los enfrentamientos del héroe, cada una de sus hazañas; la aventura es un tiempo lleno, frente al tiempo vacío de la rutina.

Para Campbell, el héroe “[...] por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales.”⁹ En su obra, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, el autor realiza una exhaustiva comparación entre una gran diversidad de mitos pertenecientes a distintas tradiciones en el mundo y ofrece la dinámica del arquetipo del héroe en un patrón

⁹ Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, tr. Luisa Josefina Hernández, 2ª ed., FCE, México, 2014, pp. 30, 35.

narrativo que designó: “El camino del héroe”; este camino es un viaje circular: *separación-iniciación-retorno*, triada que Campbell denomina como “unidad nuclear del monomito”, la cual contiene la totalidad de la trayectoria recorrida por el héroe, y se desglosa en diferentes etapas representadas en la siguiente figura:



El esquema muestra la salida del héroe, éste abandona su zona de estabilidad y accede a un mundo desconocido, salvaje y simbólico, donde deberá superar determinadas pruebas, por ejemplo, enfrentamientos con monstruos, dragones, brujos, entre otros; cabe mencionar que el héroe siempre contará con auxilio divino y con poderes especiales. Finalmente el héroe triunfará en su búsqueda y retornará, cerrando así el viaje circular.

El estudio de Campbell propone una forma muy detallada para comprender el origen del héroe. El investigador se remonta hacia la antigüedad y coloca la figura del héroe dentro de los ámbitos del mito, y los mitos son la matriz de la cual emerge

la literatura, pero el discurso mítico es a la vez producto de la historia y, por lo tanto, cambia dependiendo de la época. Bajo esta perspectiva, es natural que el término héroe haya sufrido alteraciones con el paso del tiempo, si su uso depende tanto del contexto histórico social, obtendremos como resultado un concepto mudable, de ahí la importancia de justificar su función.

1.1.2 EL HÉROE ARQUETÍPICO

La mera indagación en torno al héroe rebasa los linderos del mito, funciona como punto de arranque para explicar el origen de dicha figura, para ubicarlo espacialmente y para comenzar a relacionarlo con otras disciplinas, como la literatura; pero el dinamismo del término exige un análisis para el cual la Historia no es suficiente. Además, uno de los puntos claves dentro de la polémica del concepto, es aquel que admite el hecho de llamar héroes a los personajes literarios de la modernidad, lo cual está relacionado con la comparación directa entre los héroes míticos y los héroes de la modernidad.

Retomando el tema de la figura del héroe, Luis Gil comenta:

La figura del héroe como la del santo, más que mitos son arquetipos culturales heredados de un pasado remoto en los que la realidad histórica y los embellecimientos de la imaginación se han imbricado inextricablemente. Como tales arquetipos, sirven de ideas-motrices desde el momento en que una sociedad los toma como modelos de conducta. Con todo, en la dialéctica entre las virtudes competitivas, como la valentía y la fortaleza, y las cooperativas, como la piedad y la solidaridad, por mucho énfasis que la evolución del pensamiento ético haya venido poniendo, desde Sócrates hasta nuestros días, en

estas últimas, el fiel de la balanza no ha cesado de inclinarse hacia las primeras.¹⁰

Tanto la definición de Campbell como la de Luis Gil, sitúan al héroe en las entrañas de lo social, la idea de éste (del héroe) se comparte como una realidad colectiva, nace con los mitos y se transforma con el paso del tiempo en arquetipo, es decir, en modelo; recordemos la cita de Prada Oropeza¹¹ que destaca el desgaste de dichos términos.

Situarlo en los ámbitos de lo social pareciera que lo aleja de la literatura, que lo transforma en una figura más tangible, real, a fin de cuentas; sin embargo, la cuestión es que el término conservará una relación de interdependencia entre la historia y la literatura, porque cuando la historia se proponga tratar temas relacionados con héroes, muy difícilmente dejará de lado el hecho de que esas figuras se encuentran en narraciones de orden literarios; y a la inversa, la literatura, al hacer uso del término, se verá orillada a referirse a aquellos aspectos históricos que revelan la esencia de sus características.

Entonces, si decimos que el concepto se transforma en un arquetipo, es porque se acepta y se reproduce culturalmente. El término *arquetipo* proviene de fuentes clásicas como Cicerón y Plinio, y es retomado por el psicólogo Carl Jung para referirse a motivos que se repiten en la cultura:

Pero así como no existe un individuo a tal punto diferenciado que presente un estado en absoluto singular, tampoco hay creaciones individuales de índole absolutamente única. Así como los sueños — y muy en alto grado— están hechos con material colectivo, así en la mitología y en el folklore de diversos pueblos repítense ciertos motivos en forma casi idéntica. A estos

¹⁰ Luis Gil, "Presentación" en Hugo Francisco Bauzá, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, 3ª reimpr., FCE, Buenos Aires, 2007, p. XI.

¹¹ Ver nota 3 en este trabajo.

motivos los he llamado 'arquetipos': designación con la que significo formas e imágenes de naturaleza colectiva, que se dan casi universalmente como constituyentes de los mitos y, al propio tiempo, como productos individuales autóctonos de origen inconsciente. Los motivos arquetípicos provienen, verosímilmente, de aquellas creaciones del espíritu humano transmisibles no sólo por tradición y migración sino también por herencia.¹²

Esta definición refuerza la idea de que lo heroico tiene una fuerte impronta de lo social, porque es precisamente de la sociedad que surgen las figuras heroicas, es precisamente la sociedad quien las mantiene en funcionamiento, quien posibilita que sus rasgos se mantengan o no vigentes.

Estas figuras arquetípicas, a menudo encarnadas por personajes de ficción, reconocidas y aceptadas por los lectores, deben estar artísticamente logradas; es decir, el personaje tipo debe reflejar situaciones individuales, convincentes, que permanezcan en la memoria de los lectores. Umberto Eco, en su libro *Apocalípticos e integrados*¹³, afirma que:

[...] un personaje artístico es significativo y típico «cuando el autor consigue revelar los múltiples nexos que unen los rasgos individuales de sus héroes con los problemas generales de su época; cuando el personaje vive, ante nosotros, los problemas de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos, y que tienen para él una importancia vital» [...] El personaje logrado es una fórmula imaginaria que posee más individualidad y frescor que todas las experiencias auténticas que resume y emblemiza. Una fórmula *disfrutable* y *creíble* a un tiempo [...] Esta *credibilidad*, que actúa dentro de la *disfrutabilidad*, nos dice que, realizándose como término de un proceso artístico y consignándose al lector únicamente al final de una evaluación estética, el tipo perdura en la memoria del lector y puede proponerse de nuevo como experiencia moral. Efecto de un proceso estético, funciona en la vida cotidiana como *modelo de comportamiento o fórmula de conocimiento intelectual*, metáfora individual sustitutiva, en suma, de una categoría.¹⁴

¹² Carl Jung. *Psicología y religión*, tr. Ilse T.M. de Brugger, Paidós, Barcelona, 2011, p. 64.

¹³ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, tr. Andrés Boglar, 3ª ed., Tusquets, México, 1997.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 201-206.

Una figura que ilustra este personaje tipo es la del detective, el cual funciona como elemento clave dentro del texto policiaco, y el cual se distingue por una serie de rasgos como: dotes intelectuales, personalidad excéntrica, un héroe portador de valores colectivos, entre otros, y cuya personalidad, señala Julian Symons: “permite al lector colocarse con mayor facilidad en el lugar del detective, pues es el único que de vez en cuando puede burlar la ley y hacer cosas que para otro, menos privilegiado, hubieran sido punibles.”¹⁵

El héroe, como un arquetipo, es una entidad que reúne las características que la colectividad en su conjunto ha reconocido a través de un determinado paradigma; de acuerdo a su momento histórico pueden variar sus características, puede ser un personaje de ficción o no; ésta es una de las razones principales que los críticos de la literatura han establecido acerca de la banalización del concepto. El término héroe es de uso común, cualquier individuo posee una idea propia del significado de esta palabra.

Esta brevísima alusión al término *arquetipo* sirve únicamente para mostrar la compleja relación existente entre lo social y la estética, la forma en que algunos personajes literarios se transforman en un conjunto de características que los miembros de la sociedad reconocen, se apropian, reproducen y desgastan, para al final dejarlos en el olvido.

¹⁵ Julian Symons, *Historia del relato policial*, tr. Roser Verdaguer, Bruguera, Barcelona, 1982, p.21.

1.2 EL HÉROE LITERARIO

Cuando nos referimos al héroe en la novela, sobre todo si la obra pertenece a la modernidad, no estamos aludiendo a la figura mítica que emprende una aventura para restituir el orden, enfrentar peligros y al final retornar triunfal a su punto de partida; sin embargo, esta figura es la antecesora del héroe al que apuntamos, sus fuertes ecos resuenan en un término cuyo camino recorrido es largo, cualquier héroe moderno quedará supeditado al ser superior que realizó la gesta en el tiempo primordial.

El término héroe literario apunta a una categoría que podemos encontrar en los textos de la literatura, se refiere específicamente a la noción de personaje protagonista, pero al ser denominado bajo el epíteto de héroe resulta imposible no asociarlo al héroe mítico.

Pedro Salinas, en su texto “El «héroe literario» y la novela picaresca española (Semántica e historia literaria)”¹⁶, recurriendo a la definición de héroe del *Diccionario de Oxford*, llega a una conclusión simple pero práctica. Nos dice:

[...] el héroe es el individuo que ocupa la posición central de la obra, y nada más.

¿Valiente o pusilánime? ¿Alma noble o vulgar? Nada de eso va implicado en el último concepto de héroe, el único requisito es que esté plantado por la voluntad del autor en el centro de la escena [...] Marca la separación entre dos mundos, entre dos climas humanos. En el uno [primera acepción del *Diccionario de Oxford*], la preeminencia de la persona respondía al hecho de ser poseedor de ciertas cualidades altamente estimadas o hasta veneradas;

¹⁶ Pedro Salinas. *Ensayos completos*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 38-50. En adelante al citar esta obra sólo colocaré el número de páginas entre paréntesis.

esa preeminencia se la ganaba, por así decirlo, el personaje. Pero en la segunda [acepción del *Diccionario de Oxford*] se logra la preeminencia en la novela o el drama, simplemente porque al autor se le ha antojado situar al personaje en el centro de la atención, concediéndole este puesto por razones suyas, no por méritos que correspondan a un orden general de valoraciones. (p.39)

Salinas marca la diferencia entre las partes de la definición que aluden a juicios de valor, y aquella que se refiere específicamente a la cuestión estética.

Reproduzco la definición:

1)Nombre que se da, como en Homero, al varón de fuerza sobrehumana, de extraordinario valor o capacidad, favorecido por dioses [...] 2)Hombre que descuella por su excepcional bravura y hazañas marciales; el ejecutor de actos valerosos y nobles [...] 3) El hombre que en el curso de cualquier empresa o en la realización de algún acto da muestras de extraordinaria firmeza, fortaleza o grandeza de alma; admirado o venerado por sus nobles cualidades y logros [...] 4) La persona que sirve de tema a un poema épico; el personaje varón principal o protagonista de un poema, una obra dramática o una narración, aquél en quien se centra el interés del argumento o del relato. (p.38)

El crítico apoya sin titubeos la idea de que el segundo héroe, al que define el punto 4 del diccionario, se refiere a una instancia literaria, y señala: “[...] el segundo es héroe tan sólo cuando el autor le sitúa en el centro de la acción, es un favorito o un valido de su señor y rey, el autor, que le inventa y le confiere merecido o inmerecido honor.” (p. 39) Lo anterior nos hace caer en la cuenta de que es conveniente repensar la transformación de los héroes y reflexionar en cómo sus rasgos, debido a la metamorfosis natural del paso del tiempo y la mudanza de las civilizaciones, continúan viviendo, aunque transfigurados, en los héroes de los tiempos modernos.

“Se ha abierto un abismo entre la significación antigua y la concepción nueva” (p.45), afirma Salinas, y recurre a la historia del término (héroe) para revelar el momento en que, desde su perspectiva, se da el gran cambio significativo, aquel

que muestra la diferencia entre la concepción tradicional y la concepción moderna del concepto en cuestión. Este gran cambio lo ubica entre los siglos XVI y XVII, sobre todo en la novela española; señala el crítico: “Mi tesis es que en este período ocurre una verdadera revolución en el concepto de héroe literario: que en el torbellino de acciones, conflictos, errores y triunfos de esa época, toma forma una nueva idea de héroe literario, iniciando su triunfal carrera hacia lo que iba a ser el héroe literario de nuestro tiempo.” (p.43) Para mostrar la degeneración de los héroes, cita el texto de Boileau, *Le héros du roman* (1665), donde el autor emplea la palabra héroe en el sentido de protagonista; para Salinas, Boileau destaca la contradicción entre los héroes de las novelas y los héroes clásicos: “estos personajes se entretienen «en hacer todo lo que parece más opuesto al carácter y a la gravedad heroica de aquellos primeros romanos».” (p. 43) Lo que revela el fragmento de Boileau, en parte, es la decadencia del héroe; también, la nueva forma de utilizar el término. Salinas aprovecha la propuesta de Boileau para destacar que en estos siglos los personajes se habían vuelto comunes. Nos dice:

Todos los héroes y heroínas que habitan los Campos Elíseos son, conforme a Boileau, las gentes más necias del mundo [...] Sin duda significa que los nuevos tiempos han adulterado por completo la personalidad de los héroes [...] convirtiéndolos en gentes vulgares, en vecinos de su barrio, arrebatándoles esa virtud esencial del héroe, la lejanía de todo lo común.

Exponer la decadencia del héroe le sirve a Salinas como antesala para vislumbrar al nuevo héroe, el personaje que conservará el honor de ser el centro de la acción en la obra. El personaje que representa a la perfección este héroe literario, como lo denomina Salinas, es el Pícaro; este nuevo héroe, mezcla de vagabundo, criado y ladrón, movido generalmente por el hambre, en tanto “es el estímulo vital del pícaro, ella le espolea a la acción material, la aventura, a la actitud mental, el

enredo, la traza [...] Ella es su musa, la que inspira esas grotescas construcciones de embustes y engaños.” (p. 47) Resulta brutal el contraste entre un héroe clásico y un héroe como el pícaro: el primero, siempre auspiciado por los dioses, dotado de virtudes y destacado por su fuerza y su valentía, siguiendo además la trayectoria de un destino preestablecido; pero lo que a Pedro Salinas le interesa discutir no es el carácter social de estos personajes, está interesado en mostrar cómo estos personajes desangelados y provenientes de los bajos fondos están colocados por los autores en el centro de la narración.

Por lo tanto, el objetivo central en el ensayo de Salinas, más allá de mostrar el cambio en la significación del concepto héroe, reside en la exaltación de los “infrahombres, el hombre como tema literario”, el ascenso de figuras inferiores dentro de la novela de los siglos XVI y XVII, como él mismo lo denomina: “[...] la proclamación de los derechos de un hombre cualquiera a ser héroe literario.” (p. 49)

El ensayo de Pedro Salinas propone una salida práctica y congruente al problema del héroe como categoría dentro de los estudios literarios, en tanto permite incluir a aquellos personajes carentes de virtud, fuerza y excelencia, pero colocados como figuras protagonistas en la narración.

A mi juicio, falta una reflexión acerca de la naturaleza ética del héroe, en tanto ésta representa uno de los aspectos más destacados y por el cual el imaginario popular los ha encumbrado como héroes; esta característica que funciona casi como un común denominador en las figuras heroicas es justamente la que encierra aquellos aspectos relacionados con la personalidad y las características de este personaje, las cuales están consideradas por los críticos

como parte de aquellos elementos de orden extraliterario, como señala Javier del Prado en su ensayo “Del héroe ético y del héroe estético”¹⁷: “Si consideramos la naturaleza del héroe como problema ontológico, deberíamos referirnos al modo de ser héroe en sí: qué es lo que hace que un personaje sea considerado héroe; qué elementos lo constituyen, qué elementos los fundamentan, y cuál es [...] la naturaleza de dichos elementos.” (p.18) Entonces, cuando nos situamos en un terreno ético y consideramos la virtud adjudicada a su ejecutante ejemplar, en este caso el héroe, tropezamos con el problema de que no hay libertad y, por lo tanto, no hay elección por parte del personaje, es decir, el héroe carece de dimensión ética porque, argumenta Fernando Savater: “El héroe representa una reinención personalizada de la norma.”¹⁸ Este razonamiento nos lleva a reconocer que una naturaleza ética del héroe encuentra su fundamento en el triunfo de la virtud, y esto necesariamente supone una utopía, un deseo individual o colectivo, por lo tanto, el héroe no existe en la realidad histórica, es siempre producto de la ficción, como señala Javier del Prado:

De este modo, el gesto del héroe es siempre primero, es siempre invención, y nace de una carencia [...] la acción heroica que ya se ha realizado en los tiempos primordiales, aunque pueda ser repetida por otras personas, reales o de ficción; esta repetición es siempre segunda, cualquier héroe «moderno» queda así supeditado al ser superior que realizó la gesta en tiempo primordial [...] la victoria o la derrota es un dato que ya se sabe [...] Si hay condena al fracaso, si hay condena al triunfo, si no existe la posibilidad de elección, no existe libertad y entonces nos preguntamos si el triunfo ejemplar de la virtud puede considerarse una acción ética.(pp.21-22)

¹⁷ Javier del Prado, “Del héroe ético y del héroe estético”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, núm. 15, 2000, pp. 15-41. En adelante al citar este ensayo sólo colocaré después de la cita el número de página. <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL0000110015A/33607>

¹⁸ Fernando Savater. *La tarea del héroe*, Destino, Barcelona, 2004, p. 168.

Por lo tanto, las figuras heroicas más arquetípicas estarán regidas *a priori* por un orden superior a ellas, desde su origen estarán condenadas a un destino preestablecido por los dioses; entonces, es válido afirmar que sus acciones y sus cualidades están mediadas, se trata de figuras míticas o de ficción; por lo que un sujeto mitad dios-mitad mortal sería prácticamente inaceptable en la modernidad como sujeto histórico, como modelo a imitar. El crítico Mijaíl Bajtín en “La Épica y la novela”¹⁹, concebía a la epopeya o al drama como géneros concluidos, pues éstos encuentran su objeto en el pasado, y por lo tanto están determinados, cerrados; para abordar a los héroes de la novela, un género que el crítico considera en proceso de formación, propone el término *héroe inacabado*, libre de la perfección épica y en clara y directa oposición al héroe clásico, una figura puesta en un universo completo y determinado.²⁰

Las figuras heroicas clásicas se encuentran capturadas en una especie de determinismo, desde que nacen carecen de libertad y por lo tanto de dimensión ética; por eso mismo es que el filósofo Fernando Savater observa que la virtud se presenta como algo añadido: “A fin de cuentas, la virtud es tal porque expresa la fuerza del héroe, mientras que no puede decirse que el héroe sea tal por atenerse a la prescripción virtuosa; lo valioso de la virtud reside en su ejemplar, el héroe, y no al revés.”²¹

¹⁹ Mijaíl Bajtín. *Problemas literarios y estéticos*, tr. Alfredo Caballero, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, pp. 513-554. En adelante al citar esta obra sólo colocaré después de la cita el número de páginas y el año de publicación entre paréntesis.

²⁰ No profundizo en este asunto porque del héroe inacabado se tratará directamente en el segundo capítulo de este trabajo.

²¹ Fernando Savater, *op. cit.*, p. 168.

Para librar este determinismo, Juan del Prado propone la síntesis de la ética y la estética, en un resultado que él denomina: el *héroe textual*. Y sugiere:

La fusión de ambas instancias heroicas es posible, tal vez, en el espacio de la textualidad, si le damos a ésta su acepción más moderna [...] De este modo, el yo heroico ético, imposible en la historia social—no olvidemos que el héroe que responde a la ejemplaridad mítica, en el caso de existir, sí sería aceptado por la estructura social—, se fundamenta ontológicamente en su devenir textual: nace en terminología de Proust, *otro yo*. El texto es la auténtica *bajada a los infiernos*, al sepulcro, pero también es la subida al Tabor. En la creación de ese *otro yo* estriba, aunque sólo sea en ficción, el único posible gesto de heroísmo, ético [...] El problema del heroísmo se convierte así, tanto ética como estéticamente, en un problema textual: en un problema de escritura y en un problema de lectura. El «heroísmo novelístico» es el lugar privilegiado de la escritura en el que el yo— y la sociedad— se sueña otro, diferente, olvidando sus coordenadas espaciotemporales; es en definitiva, el lugar privilegiado de la utopía existencial—de la inmanencia ontológica moderna [...] (p. 30)

Justamente, el máximo problema dentro de los estudios sobre el término héroe, se ubica entre los juicios de valor y los aspectos estéticos; pero lo que Del Prado formula, no deja de representar una entre múltiples posibilidades interpretativas, y dentro de este trabajo, simplemente ha facilitado la delimitación del problema, en tanto marca esas zonas de confusión al momento de trabajar con el término héroe, que tanto asusta a los historiadores en su intento por ofrecer lo verdadero o lo real en su disciplina; para éstos, los héroes no existen, son el producto de una construcción ficticia, literaria.

1.2.1 EL ANTIHÉROE

Contar largas historias acerca de cómo, por ejemplo, estragué mi vida pudriéndome moralmente en un rincón, por falta de medios suficientes, perdiendo la costumbre de vivir y alimentando mi rencor en el subsuelo... eso, francamente, carece de interés; una novela necesita de un héroe, y aquí parece que se han recogido de propósito todos los rasgos de un antihéroe y, lo que es más importante, todo ello produce una impresión desagradable, porque todos nosotros estamos divorciados de la vida, todos estamos lisiados, quien más, quien menos. Tan divorciados estamos que a veces sentimos una especie de repugnancia ante la "vida real" y por ello no toleramos que nos la recuerden. A decir verdad, hemos llegado al extremo de considerar la 'vida real' como una carga pesada, casi como una servidumbre, y todos estamos íntimamente de acuerdo en que la vida resulta mucho mejor en los libros.

Fedor Dostoievski. *Memorias del subsuelo*

De la degradación de los personajes es que surge el término antihéroe, éste se utiliza para designar a aquellos personajes que carecen de los rasgos positivos que conforman al héroe; siguiendo este razonamiento nos veríamos orillados a sostener que antihéroe es la negación de héroe, lo opuesto, y no es del todo exacto, en tanto que lo que se niega, esencialmente, es lo que corresponde a la acepción ética del concepto (héroe). Es válido afirmar que hay una parte que se niega, y eso hace al término inestable y no del todo concreto; por ejemplo, cuando Juan Villegas apunta: "Preferimos entender al antihéroe en la misma línea que hemos bosquejado el héroe. Por lo tanto, como el portador de los valores no recomendados, negativos, en el contexto de la novela."²², parecería, de manera muy simplista, que lo que Villegas está diciendo es que el antihéroe es el malo y el héroe el bueno. El

²² Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Planeta, Barcelona, 1968, p. 67.

antihéroe no es el villano o el antagonista de la narración, según nos aclara Mieke

Bal:

Héroe es, en general, función y cualidad del personaje; es decir, el protagonista elevado que lleva la acción de la historia, pero también es el ejecutor de las funciones signadas como heroicas. La confusión surge cuando se presenta el término *antihéroe*, que si bien se asocia con la figura del antagonista (el villano, quien se opone a lo pactado como heroico), también designa al personaje que cumple la función heroica protagonista, aun cuando difiera en apariencia y valores.²³

Esta definición declara que el antihéroe también disfruta de la posibilidad de ocupar el centro de una obra literaria, de lo cual se sigue que el antihéroe no puede ser protagonista y antagonista al mismo tiempo, porque en este caso estas categorías sí son opuestas. José Luis González Escribano marca esta diferencia:

El antihéroe puede mostrar comportamientos plenamente heroicos porque no es una mera «negatividad», sino una «positividad» de contenido distinto, que en lo absoluto es equivalente a contrario [...] El *héroe* encarna sin duda unos valores y el *antihéroe* no, luego es técnicamente un *no-héroe* con relación a tales valores patrón, pero en lo absoluto lo convierte esa circunstancia en un malvado o un bufón despreciable sino tan solo en un ser que se rige por valores alternativos que el escritor puede asumir e incluso tratar de inculcar a sus lectores.²⁴

Lo anterior bosqueja la figura del antihéroe, asimismo, presenta algunas de sus complicaciones; no me interesa problematizar en este momento el tema, sólo lo menciono como una de las posibilidades del personaje protagonista de la obra literaria. En el apartado 1.2 El héroe literario, se abordó el tema a través de los postulados que hace Pedro Salinas sobre el pícaro, el cual es un perfecto ejemplo de antihéroe como personaje colocado en el centro de la obra.

²³ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, tr. Javier Franco, Cátedra, Madrid, 1999, p. 27.

²⁴ José Luis González Escribano, *op. cit.*, pp.376-377.

1.2.2 EL HÉROE MODERNO

La modernidad nos enseñó que el viaje del nuevo héroe no necesitaba de desplazamientos a lugares lejanos para consumir sus hazañas, que en el corazón de las calles pisadas todos los días esperaban también aventuras que merecía la pena explorar.

Eduardo Becerra

El héroe es el verdadero sujeto de la modernidad

Walter Benjamin

En la modernidad los conflictos han superado al hombre y, dentro de este contexto, el héroe no está obligado a nada; en este momento se desarrolla como una entidad que se inscribe en el mundo sin el amparo de una autoridad superior a él.

La gloria, las hazañas, la perfección y el universo cerrado donde se movían los personajes han quedado en la memoria como un antecedente. El héroe clásico da paso al nuevo héroe, una figura libre de un destino preestablecido y afortunado, justo como Antonia Birbaum lo presenta:

En la modernidad, el héroe se ha vuelto a la vez más ligero y sobrio: se le ha despojado de sus atributos, ha abandonado el oropel de la gloria para revestir el hábito urbano y sombrío, multiusos [...] se pierde en el laberinto de la ciudad: se ha convertido en un hombre de la muchedumbre. Puede cruzársele en cualquier parte y en ninguna; el héroe es, además, un jornalero, un “endeble atleta de la vida”, un dandy, un “Hércules desempleado”. Es “todos y nadie”.²⁵

²⁵ Antonia Birnbaum. *Nietzsche. Las aventuras del heroísmo*, FCE, México, 2004, p. 11.

Los nuevos héroes han dejado de ser figuras determinadas, sin embargo, sufren la angustia de la escisión, lo que significa que el hombre se encuentra ahora separado de la centralidad universal, se presenta en su absoluta individualidad y soledad, sumido en un universo en el que cada ideal, cada situación, cada fin, carece de un perfil definido; en este mundo el nuevo héroe no escucha el llamado que lo conducirá a la restitución del orden, mucho menos a la realización de grandes hazañas.

A partir de esta nueva forma de concebir al héroe es posible establecer algunos puntos de contacto con lo que el crítico Mijaíl Bajtín advertía sobre el tiempo del héroe y su desplazamiento a lo largo de determinados *topos*. En “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, el crítico sitúa al héroe antiguo y sus acciones, fuera del tiempo histórico, en tanto no corresponde a un tiempo humano. Para Bajtín:

[...]toda acción de la novela griega y todos los acontecimientos y aventuras que la colman no entran en ninguna de las series temporales: ni en la histórica, ni en la vital, ni en la biográfica, ni en la elementalmente biológico-etérea. [*sic.*] Yacen fuera de estas series y de las leyes y medidores humanos inherentes a las mismas. En este tiempo no cambia nada: el mundo sigue siendo el que fue; biográficamente la vida de los héroes tampoco varía, sus sentimientos se mantienen igualmente inmutables e incluso las personas no envejecen en dicho lapso. Este tiempo vacío en nada deja huella alguna, ningún indicio conservado, de su fluir. (277)

Este héroe acomodado en un tiempo y un mundo absolutamente determinados, quien además carece de iniciativa para la realización de las hazañas impuestas, estará siempre a la espera del cumplimiento de un *tykhe* (destino) para el que ha sido elegido incluso antes de su nacimiento.

Por lo tanto, si pensamos en el héroe de *La metamorfosis* de Franz Kafka, Gregorio Samsa, éste jamás recibe ayuda divina para la resolución de sus complicaciones, no era un personaje elegido para restaurar el orden del mundo, mucho menos fue transformado por cierto hechicero en un insecto, simplemente un día se despierta y se encuentra con que no es el mismo:

Aunque se empeñaba en permanecer sobre el lado derecho, forzosamente volvió a caer de espaldas. Mil veces intentó en vano esta operación; cerró los ojos para no tener que ver aquel rebullicio de las piernas, que no cesó hasta que un dolor leve y punzante al mismo tiempo, un dolor jamás sentido hasta aquel momento, comenzó a quejarse en el costado.²⁶

Se presenta a Gregorio Samsa enfrentando la primera complicación de un día como cualquier otro, en este caso, no poder levantarse de la cama para ir a trabajar. Desde la perspectiva de Luis Quintana Tejera: “Es la historia del hombre contemporáneo con toda la carga de amargura y desazón que deriva del hecho lamentable de no ser considerado como un ser humano sino tan solo como un objeto.”²⁷ El héroe de esta narración enfrenta un conflicto de índole individual que se extiende a la gran escala de lo social, porque los sujetos se desconocen entre sí, en tanto forman parte de la multitud, pero comparten las crisis de su tiempo.

Los héroes en la modernidad se han transformado en seres absolutamente ordinarios, la ciudad y la masa se tornan en sus lugares de acción, de más contacto. La modernidad supone entonces una nueva formación social donde los factores son el consumo, los medios masivos, entre otros; dentro de estas metrópolis masificadas los sujetos son extraños entre sí, es decir, las calles están atestadas

²⁶ Franz Kafka, *La metamorfosis*, tr. Antonio Hernández García, Alianza, Madrid, 2015, p.12.

²⁷ Luis Quintana Tejera, “Algunas consideraciones críticas sobre Kafka y *La metamorfosis*”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2000.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/metamorf.html>

de gente, pero en ellas el individuo está aislado dentro de la muchedumbre. Como observa Friedrich Engels:

Se apiñan como si no tuvieran nada en común, nada que ver uno con otro [...] La indiferencia brutal, el aislamiento insensible de cada uno en sus intereses privados se vuelven más repulsivos y ofensivos cuanto más se apiñan estos individuos dentro de un espacio limitado. Y, por más que uno sea consciente de que este aislamiento del individuo, el egoísmo estrecho es en todas partes el principio fundamental de nuestra sociedad, en ningún otro lado es tan vergonzosamente descarado, tan autoconsciente como aquí, en el apiñonamiento de la gran ciudad.²⁸

Estos personajes diluidos en la masa nos incitan a evocar aquella figura descrita por Baudelaire en algunos de sus poemas más populares, la cual recorre las calles de París y sumida en ese anonimato se siente protegida. El poeta se refiere al *flâneur* como “*l’homme des foules*”; este hombre de las multitudes recorre las calles, los cafés, y los almacenes de la metrópoli sin un objetivo concreto, y como destaca Walter Benjamin:

La multitud no es sólo el más reciente asilo del desterrado; es también el narcótico más reciente para el abandonado. Y es que el *flâneur* es un abandonado en la multitud, compartiendo por tanto la situación de la mercancía. Esta particularidad no le es consciente, mas no por ello influirá menos en él. Le penetra venturosamente al igual que un estupefaciente que sin duda le puede resarcir de humillaciones abundantes. Y esa ebriedad a que el *flâneur se entrega* es la misma de la mercancía que arrastra el curso de los compradores.²⁹

Estos personajes modernos se oponen a lo que Bajtín describió al referirse a los héroes antiguos, pues éstos no se movían en la cotidianidad, muy al contrario: “La vida cotidiana es la esfera inferior de la existencia, de la cual el héroe trata de

²⁸ Friedrich Engels. *La condición de la clase obrera en Inglaterra*, tr. Fina Warshaver, Akal, Madrid, 1976, pp. 61-62.

²⁹ Walter Benjamin, *Baudelaire*, tr. Alfredo Brotons Muñoz, Abada Editores, Madrid, 2014, p. 91.

librarse y con la cual nunca se fusiona internamente. Él tiene un camino vital infrecuente, extraordinario [...]” (313)

El presente apartado, considero, es suficiente para mostrar algunos de los cambios significativos de los héroes en la modernidad, aunque no profundizo en su complejidad; asimismo, prepara el terreno para continuar con el objetivo central de esta investigación: mostrar al héroe de la novela ubicado en el centro, como personaje protagonista, pero ya transformado en una figura de su tiempo, libre de los límites que circundaron a su antecesor clásico.

Capítulo 2. EL HÉROE EN SU UNIVERSO

La épica moderna ya no conoce dioses. El hombre está solo y tiene ante sí la naturaleza y la historia.

Italo Calvino, *Punto y aparte*

La novela *Aquí abajo* (1943)³⁰ se publica por primera vez bajo el sello de la editorial Antigua Librería Robredo, justo el mismo año de aparición de *La noche*, el libro de cuentos más renombrado del escritor mexicano Francisco Tario, el más citado, el más estudiado y por el cual, desde mi perspectiva, se le etiquetó como escritor de literatura fantástica. Según Geney Beltrán:

[...]el Tario de los años cuarenta no es siempre, no de forma cabal, un autor fantástico. Es decir, al lado de “La noche de *La Valse*” o “La noche de Margaret Rose”, que pueden recibir sin hesitaciones el rótulo clásico de *fantásticos*, conviven en “La noche” otros cuentos, tal vez más escalofriantes y logrados que, salvo por el narrador, son de vena casi realista.” La noche del féretro”, “La noche del loco”, “La noche del traje”, “La noche de la gallina”, narran historias en un entorno social reconocible como “realista”, aunque lo trastocan y lo representan bajo tonos casi amenazantes ya que el narrador o no es humano (es un féretro un traje, una gallina) o no es racional (es un loco). Esta perspectiva distorsionada, casi esperpéntica —y que, ya metidos en la tarea feliz de lanzar etiquetas, podríamos llamar irrealista—, tiene un nexo axiomático con una intención de condena moral de la sociedad, a la manera de las sátiras swiftianas, del Cervantes de *El licenciado vidriera* o El *doble* dostoiévskiano.³¹

Mas adelante volveré a la cuestión genérica, de momento me interesa presentar el texto y aludir a los dos ejes principales en la trama, los cuales, además, se orientan al objetivo de esta investigación. En primer lugar, Antonino, el personaje

³⁰ Francisco Tario, *Aquí abajo*, CONACULTA, México, 2011. En adelante al citar esta obra sólo colocaré después de la cita el número de páginas entre paréntesis.

³¹ Geney Beltrán, “Tario furioso” en Alejandro Toledo (comp.), *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*, CONACULTA, México, 2006, pp. 179-180.

puesto por el autor en el centro de la historia, es por lo tanto, el héroe, “un pobre diablo [...]padre de dos hijos pequeños, trabajador responsable, pero sin iniciativa”,³² lo describe Geney Beltrán, mas colocado por Francisco Tario en la posición privilegiada dentro la obra. Bajtín señala que en la conformación del personaje: “[...]el autor da la entonación a cada uno de los detalles de su héroe, de cada uno de sus rasgos, de cada suceso de su vida, de cada uno de sus actos, de sus sentimientos, pensamientos[...]”(p.22) La aparente paradoja que se pretende dilucidar es, entonces, aquella que presenta la tensión entre un personaje dotado de rasgos completamente anti-heroicos, desde una óptica tradicional, y la ocurrencia de que el autor le conceda el lugar principal a éste. En el prefacio de la novela *Los hermanos Karamazov*, Fiodor Dostoievski expresa esta cuestión como una preocupación:

Al dar comienzo a la biografía de mi héroe, Aleixéi Fiódorovich Karamázov, experimento cierta perplejidad. En efecto, aunque llamo a Aleixéi Fiódorovich mi héroe sé muy bien que no es, de ningún modo, un gran hombre, y preveo por ello inevitables preguntas poco o más o menos como estás: ¿Pero qué tiene de notable su Aleixéi Fiódorovich, para que lo haya elegido usted como héroe suyo? ¿Ha hecho algo extraordinario? ¿De quién y a santo de qué es conocido? ¿Por qué yo, como lector, he de perder el tiempo estudiando los hechos de su vida?³³

Lo que Dostoievski reconoce, sin hacerlo del todo explícito, sólo a manera de interpelación, es que un personaje sin los atributos de un héroe clásico puede protagonizar la narración.

En segundo lugar se encuentran todas aquellas referencias a la ciudad de México, el gran *topos* que contiene a los personajes, sus acciones y sus

³² *Ibíd.*, p. 181.

³³ Fiódor Dostoievski, *Los hermanos Karamázov*, tr. Natalia Ujanova, 10ª ed., Cátedra, Madrid, 2008, p. 69

desplazamientos. Subordinados a la Ciudad de México, como es lógico, encontramos otros espacios, y algunos de éstos funcionan como núcleos de tensión, como ejes dramáticos orientadores de sentido; el análisis de estos núcleos de significación completará el estudio de la figura del héroe, nos mostrará cómo es éste y dónde se mueve.

Entonces, este capítulo se dedicará al análisis de la figura del héroe, su desarrollo como personaje protagonista en una obra literaria, específicamente en la novela moderna, y tomando como modelo a Antonino, figura central en la novela *Aquí abajo*. Para el análisis me concentraré principalmente en dos obras de Mijaíl Bajtín: *Problemas literarios y estéticos*³⁴ y *Problemas de la poética de Dostoievski*³⁵, donde aparece tratado el tema del héroe en la novela como personaje *inacabado* en notorio contraste con el héroe en la epopeya, íntegramente consumado y sin posibilidades de modificación.

En segundo lugar, incluirá el estudio del espacio a través del concepto propuesto por Mijaíl Bajtín: el *cronotopo*, una noción tomada de la ciencia y la cual encierra las relaciones del espacio y del tiempo en la literatura, además de establecer la inseparabilidad de éstos; la realidad que se observa a través del *cronotopo* es una representación, una realidad interpretada, y no la realidad misma.

³⁴Ver nota 19 del capítulo 1. En adelante al citar esta obra sólo colocaré después de la cita el número de páginas, entre paréntesis, y el año de publicación.

³⁵ Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 1ª reimp., tr. Tatiana Bubnova, FCE, México, 2005. En adelante al referirme a esta obra sólo colocaré después de la cita el número de páginas entre paréntesis, y el año de publicación.

El problema del héroe en relación con el *cronotopo* es determinante, en tanto que el desarrollo del tiempo y del espacio modifican al personaje; es decir, un héroe transformado por el transcurso del tiempo, como es el caso del héroe *inacabado*, representará un *cronotopo* en clara oposición al que corresponde con el del héroe clásico, sobre el cual el tiempo de la aventura no deja rastros; por tal motivo he considerado necesaria la exploración de dichos núcleos de significación, en aras de mostrar no sólo los desplazamientos a través del espacio y el tiempo en la novela, sino también la evolución del héroe, que es precisamente la característica clave que lo diferencia de su antecesor clásico.

2.1 AQUÍ ABAJO

Arriba el cielo vigilante y profundo y, abajo la
tierra madre sin hombres; sin un solo hombre.
Francisco Tario

Aquí abajo narra las andanzas de Antonino por la ciudad de México y zonas aledañas, las alterna con escenas de su vida familiar y, en algunos momentos, refleja un viaje interior del personaje protagonista. La novela presenta a un ciudadano común, con una familia común, un empleo común, aunque instalado en un conformismo y una pasividad fuera de lo común.

En el año 2006 aparece un artículo de Geney Beltrán donde se menciona la novela: “*Aquí abajo* fue una de las creaciones con que Francisco Tario buscó avanzar en su estrategia de guerra contra las convenciones del mundo — familia, religión, patriotismo, piedad —; fracasó, por supuesto el libro sigue a la espera de sus lectores.”³⁶

Antonino desempeña una vida como la de cualquiera, no es un ser especial ni realiza acciones ejemplares, está lejos de encarnar un ideal paradigmático, pero es el centro de un universo, sale de su casa y emprende una serie de andanzas por las calles de la ciudad de México, “ya no es el héroe cartesiano, sino el hombre humanizado que sufre, fracasa, que tiene miedo al vacío.”³⁷

Vicente Francisco Torres cita los temas clave de la obra: “*Aquí abajo* es una buena novela porque muestra los peligros de la abulia, porque tiene un final abierto y por sus requisitorias al erotismo, la moral y la religión que tan difícil hacen la vida aquí abajo, en la tierra.”³⁸; estas líneas concentran justo los puntos de tensión dentro de la novela, donde se dan cita los conflictos más graves como el asesinato del sacerdote, el incesto de Elvira, el protagonista que busca sin encontrar a Dios.

Los aspectos más importantes a analizar en la novela, desde mi punto vista, son los personajes, la interacción entre ellos, y subordinado a éstos, pero no menos substancial, el espacio y el tiempo; los motivos pueden tratarse a partir del análisis de los caracteres y de los espacios donde se mueven, porque sus conductas están

³⁶ Geney Beltrán, *op. cit.*, p. 184.

³⁷ Olga Fernández. *Palabra, furia y razón. Sobre autores y personajes*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 2002, p. 158.

³⁸ Vicente Francisco Torres. *La otra literatura mexicana*, Gobierno del Estado de Veracruz, Jalapa, 2001, p.151.

definitivamente ligadas al momento histórico en que aparecen, asimismo los espacios, porque la ciudad de México en la década de 1940, no es la misma que en décadas posteriores.

2.1.1 EL NARRADOR

Uno de los aspectos importantes de la novela, en el desarrollo del personaje protagonista y en la estructura de los acontecimientos, es el narrador; éste focaliza casi siempre a Antonino, con excepción, como es comprensible, de los capítulos donde Elvira, su esposa, lo engaña con Lauro el manco, primo de ella y antiguo amor de juventud.

El narrador en tercera persona, omnisciente, no identificado con los personajes, conoce a detalle la historia, se encarga de narrarla; a través de su mirada conocemos la trama y la forma en que ha sido organizada, también nos muestra la conducta de los personajes y en ocasiones nos pone al tanto de su apariencia. Sus observaciones forman parte del mundo narrado, y aunque el narrador no participe en los sucesos, su intervención es indiscutiblemente activa.

Las acciones están ordenadas en diecisiete capítulos, los cuales, desde mi perspectiva y de forma tal vez arbitraria, pueden dividirse en tres partes. La primera parte conformada por los capítulos que van del I al VIII, marca lo que denominé “el antes” de la ruptura dentro de la obra, donde se expone a los personajes en el fluir de los sucesos cotidianos: la misa, los juegos en el bosque, el trabajo, por mencionar algunos. La segunda parte, en medio de los dos grandes bloques de capítulos, la conforma el capítulo IX, en el cual hay un cambio significativo en el

tiempo y en el personaje principal; aquí se narra la enfermedad de éste, cuyo impacto modificará el rumbo de los acontecimientos y los personajes. Finalmente, en la tercera parte, cuyo corpus incluye los capítulos que van del X al XVII, se presenta lo que corresponde al “después” de dicha ruptura, pues los personajes principales actúan movidos por la culpa (Elvira) y la enfermedad (Antonino). Han dejado de ser lo que eran en la primera parte, se modifica su forma de ser y su imagen ante el lector, lo cual además incidirá de forma directa en los sucesos por venir, pues en el capítulo XI se consolida y hace explícito el triángulo amoroso entre Antonino, Elvira y Lauro; en el capítulo XII se da la gran ruptura de la obra, detonada por el descubrimiento de la verdad, cuya revelación provocará extrañas conductas que dirigirán las acciones hacia un nuevo descontrol, hacia un nuevo orden.

El siguiente esquema muestra de forma clara la estructura que propongo:

<p>1^a.</p> <p>El “antes” I-VIII</p> <p>Los personajes se comportan de forma natural, sólo Antonino está en crisis.</p>	<p>2^a.</p> <p>La enfermedad</p> <p>IX</p>	<p>3^a.</p> <p>El “después” X-XVII</p> <p>Los personajes y los espacios se han modificado por la ruptura del equilibrio en su espacio de acción.</p>
--	--	---

El orden las acciones es de suma importancia para el sentido de la trama, y el narrador está comprometido con el funcionamiento de ésta, pues se encarga de ocultar información o revelarla en determinado momento; esto es evidente en momentos en los que es necesario que Elvira y su primo Lauro estén a solas, recordemos que uno de los motivos principales de la novela es la infidelidad, ésta determina en gran medida la transformación del espacio donde se mueven los personajes y sus conductas. Pese a que el narrador focaliza en todo momento a

Antonino, es necesario dar espacio al amorío entre los adúlteros; el lector puede sospechar cuando el narrador exclama: “Y cerró de golpe la puerta. Al cerrarla, nadie supo qué hizo y pensó Antonino aquella tarde. Pero lo más desagradable de todo sucedía en el circo.” (48) El lector desde los primeros capítulos conoce la omnisciencia del narrador y es partícipe de ella en tanto hay sucesos que desconocen los personajes entre sí. Se crea una llamada de atención por parte del narrador, pero ¿por qué tendría éste que remarcar que no se sabe lo que hizo y pensó el héroe? Es explícito el ocultamiento, es también necesario, en la medida en que los lectores comienzan a tener claro que se engaña al protagonista; de esa manera el narrador los hace cómplices de la traición.

Una característica importante del narrador es que manifiesta sus propios juicios; dicha característica encaja en la clasificación conocida como *función ideológica* en la terminología de Gerard Genette, quien señala:

[...]las intervenciones, directas o indirectas, del narrador respecto de la historia pueden adoptar también la forma más didáctica de un comentario autorizado de la acción: aquí se afirma lo que podríamos llamar *función ideológica* del narrador [...] esa forma de discurso explicativo y justificativo, vehículo de la motivación realista.³⁹

Por ejemplo, al comienzo de la novela, el narrador nos sitúa en el espacio donde se ubican los personajes involucrados en la historia y lo hace de esta manera:

A través de la ventana del comedor se veía una fábrica, y de una de sus chimeneas escapaba un humo gris, espeso, profunda y extrañamente melancólico. El cielo, también gris, muy bajo, se aclaraba en el horizonte iluminando el Peñón. Los rayos, perfectamente visibles aunque lejanos, hacían pensar en otra vida clara y fácil; en un espacio más amplio donde los hombres caminarían más libremente, sus voces resonarían transparentes, sin ningún estridor desagradable, y el agua se precipitaría desde alturas increíbles sobre campos tiernos y frescos. Pero era sólo una franja, una especie de jaula dorada en la inmensidad opaca y sucia: una ilusión. (15)

³⁹ Gerard Genette. *Figuras III*, tr. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, p. 310.

Este fragmento muestra la forma en que el narrador matiza el ambiente agregándole su valoración: “extrañamente melancólico”; además, se reconoce la posición en que se sitúa a modo de personaje cuando expresa: “visibles aunque lejanos”. A lo largo de la novela el narrador aparentará en todo momento ver las cosas desde dónde las ven los personajes; pese a su omnisciencia, se permite crear la duda cuando dice:

Para la mayoría de la gente Antonino debería parecer un loco. ¿Adónde iba, si no, por entre aquellas matas y a semejantes horas? ¿Se marchaba de México? ¿Tenía algún misterioso amigo por aquellos contornos? ¿Se había extraviado y convenía prestarle ayuda? O bien, ¿había bebido unas copas de más y no se atrevía a volver a su casa? Hubiera sido también conveniente que a cualquiera hora de aquella noche un hombre cruzara a su lado, para conocer sus propósitos. Tal vez llevara escondido un cuchillo. ¿Quién, quién sobre la tierra puede asegurar que nunca matará a un hombre? ¿Y si se matara él, en cambio? ¿Quién, quién sobre la tierra puede jurar asimismo que algún día no será un suicida? (155)

El lector sabe que el narrador conoce los pensamientos de Antonino, sin embargo, despliega una serie de preguntas que nos incitan a imaginar lo que se dispone a hacer el protagonista, es parte del misterio en torno al héroe.

El último ejemplo acerca de los juicios del narrador es bastante esclarecedor; en éste el narrador se muestra enérgico y cínico cuando nos presenta a Elvira: “¿Tratábase quizá de una impúdica, de una perversa, de una de esas abominables mujeres que con tanta frecuencia aparecen en los diarios? ¿De uno de esos depravados seres que con los mismos labios infectos contaminan al marido, a los hijos y al amante?” (62) El narrador despliega todas estas preguntas cargadas de sarcasmo que la enjuician y, por qué no, predisponen al lector.

En cuanto al lector, ya he mencionado el hecho de que el narrador conoce los sucesos que conforman la trama y los ordena de manera que el lector obtenga

información en determinado momento, ni antes ni después; un claro ejemplo lo encontramos en el capítulo XIV, donde el narrador cede la voz a Antonino y éste revela algo importante, fuerte a nivel de la trama: “Lloro porque así me apetece. No quiero confesión y les ruego que me dejen solo. Soy un criminal: he matado a un hombre.” (135) Sin embargo, Antonino no ha matado a ningún hombre todavía, lo que se expresa en la cita es lo que hará más adelante, no lo que hizo.

Si desde la perspectiva del narrador conocemos a los personajes a través de la información que aporta, el lector construye la imagen de éstos, de los espacios en los que se desenvuelven y las acciones que realizan, entonces es razonable afirmar que cada uno de sus juicios o comentarios al margen muy probablemente influirán al lector. En el capítulo X es muy fuerte la presencia de la voz narrativa cuando habla de México:

No hay en el mundo mañanas más bellas que estas mañanas de México.

Todo lo azul, y lo verde, y lo alegre, y lo diáfano, y lo espléndido de la vida libre y sana se nos mete dentro. Diríase que respiramos en una gran selva, dorada por la luz del sol, pero cargada aún de nocturnos efluvios; que a través de nuestras venas se despeña un agua fresca y tumultuosa [...] Un solo impulso nos domina: vivir, vivir apresurada y libremente, sin renuncias; no morir nunca para despertar al otro día y reanudar el placer interrumpido [...] (97)

Con la cita anterior el narrador comienza el capítulo, el lector recibe una imagen sumamente positiva del ambiente —situación que no se había presentado en toda la novela—, una falsa esperanza de que la vida de Antonino y Elvira pueda tomar un rumbo afortunado; en el capítulo inmediatamente anterior se narra lo que corresponde a la lucha del héroe con la enfermedad, su cercanía con la muerte, los

momentos en que estará más cerca de Elvira, por lo que parece lógico que la actitud del protagonista cambie, al menos es lo que el narrador trasmite a los lectores.

Si me he detenido en estas cuestiones acerca de la voz narrativa, es porque ésta juega un papel significativo en la conformación del personaje y los espacios donde se mueve, lo que cobrará más relevancia en el momento de describir al héroe y establecer los diferentes *cronotopos* por los que se desplaza.

2.1.2 LOS PERSONAJES

Es necesario hacer referencia a los personajes que habitan el universo de *Aquí abajo*, pues según Boris Tomashevski los personajes funcionan “como soportes que permiten agrupar y conectar entre sí diversos motivos”, además, “El personaje desempeña el papel de hilo conductor que permite orientarse en la maraña de motivos y funciona como recurso auxiliar destinado a clasificar y ordenar los motivos particulares.”⁴⁰ Por ejemplo, Antonio, Elvira y Lauro, entre sí, son personajes que sostienen una relación tanto familiar, como amorosa, y a partir de ésta, se desarrollan motivos como la infidelidad, el incesto, la familia; la infidelidad cómo uno de los detonantes clave para los cambios dentro de la historia.

El sacerdote y el director del periódico son personajes responsables del sometimiento sobre Antonino, otro de los motivos principales en el texto; ambas figuras de autoridad coadyuvan en la conformación de la figura del héroe, en tanto, no son éstos quienes lo controlan, sino que es él quien se somete frente a ellos.

⁴⁰ Boris Tomashevski, “Temática” en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, tr. Ana María Nethol, 11ª ed., Siglo XXI, México, 2007, p. 222.

Además, es justo apuntar que el sacerdote es un personaje que pasa de ser victimario a víctima, porque Antonino, luego de sentirse ofendido por el representante de Dios, asesinará a uno ellos, entonces el héroe, a la inversa, de ser víctima se transformará en victimario.

Estas entidades encargadas de realizar las acciones dentro del texto podríamos ordenarlas de acuerdo a su nivel de participación e importancia —de manera arbitraria y simplista— en dos grupos, los principales: Antonino, Elvira y Lauro, y los secundarios: Liborio y Carlota, Don Demetrio y Lucha (los tíos), el jefe, el policía y el sacerdote.

Antonino, el héroe de *Aquí abajo* y también figura central en esta investigación, será analizado de forma particular en un apartado⁴¹ dedicado a su condición de *héroe inacabado*, término acuñado por Mijaíl Bajtín para diferenciar a los héroes clásicos de los héroes modernos; de momento, simplemente aludo a él en su calidad de protagonista junto a los dos personajes principales dentro de la obra: Elvira, su esposa y Lauro “el manco”, primo de ésta.

Los personajes son presentados por el narrador conforme avanza el desarrollo de los sucesos, es decir, al narrar la historia de Antonino los personajes aparecen y dependiendo de la situación en que se encuentran, nos revela información sobre su apariencia, sus pensamientos o sus conductas; estas descripciones están regularmente establecidas en función del protagonista. Hay una escena en el capítulo XI donde Antonino y Lauro dialogan; por las intervenciones del narrador, los lectores sabemos cuáles son las verdaderas

⁴¹ Ver apartado 2.2 de este trabajo.

intenciones del manco, pero la forma en que se presenta a los dos personajes es mediante una confrontación entre éstos, producto de la intención del narrador, quien al momento de referirse al protagonista advierte: “Antonino cruzó las piernas, dejando ver sus tobillos azules y flacos, sin un vello.” (106); mientras que a Lauro lo presenta: “vestido con una zamarra muy clara y unos pantalones de pana azul. Traía las botas perfectamente lustrosas y un habano en la boca. Se había dejado crecer el bigote [...] y lo abrazó sonriendo largamente, mostrando sus dientes hermosos y fuertes, complaciéndose en golpear aquella débil espalda con el único puño que tenía.” (105) El encuentro entre ellos se da en los terrenos de Antonino, en su casa y envuelto en ropa de cama; el objeto en disputa es Elvira, la cual socialmente pertenece al marido, aunque físicamente corresponde a Lauro; pero Antonino a estas alturas de la narración lo ignora, lo sabemos los lectores y Lauro.

Otra forma de conocer a los personajes es a través de otro personaje, por ejemplo, sabemos que Elvira “era muy bonita, muy joven y flexible [...] Toda ella era débil, de color excesivamente moreno, con una piel fina y muy limpia y los cabellos sedosos. Tenía blancos los dientes, cuadrados, fuertes; los labios muy bien delineados; el cuerpo ágil y esbelto y unos ojos pensativos, luminosos, algo tristes.” (17) Y más adelante: “[...] vio que era delgada, ligera, elástica, y tan morena que su piel se translucía por debajo de la camisa [...]” (58), siempre a través de la mirada de Antonino.

Lauro aparecerá siempre ligado a Elvira, en primer lugar, porque es su primo, y en segundo, porque comparten una historia de amor secreta e inconclusa: “Su adolescencia pertenecía a su primo. Habían vivido y jugado juntos; habían paseado juntos ininidad de veces; habían reñido, se habían besado e, incluso, habían

cometido por entre los matorrales alguna alegre y perdonable diablura. Fue el despertar de su amor.” (43) Con la llegada de los familiares de Elvira en su habitual visita a la ciudad de México, con la recuperación de sus recuerdos, llega Lauro:

[...] Lauro había crecido —era poco menos que un gigante— y había perdido un brazo bajo las ruedas de un tren [...] Le llamaban “el cadete” y en la actualidad era simplemente un mocetón atlético, de facciones no muy agradables, que escondía sin ningún pudor la manga vacía de su zamarra en un bolsillo y casi nunca se peinaba. Quedaban su voz ronca, sus grandes ojos castaños y unos movimientos fuertes, un poco brutales, que habrían podido resultar hasta bellos, de no tratar de disimularlos. (43-44)

Luego de tres encuentros, el primero en el circo, donde se gesta la futura traición; el segundo, narrado en el capítulo VI en los ámbitos de un café, donde se produce la mayor tensión entre los amantes y Elvira fallidamente intenta no ceder, tanto a sí misma, como a la exigencia de Lauro; al final, el narrador deja a la imaginación del lector lo sucedido, porque no hay nada explícito: “— ¿Vamos?... ¿Y a dónde? [...] ¡Eso ya lo verás muy pronto! Fueron, fueron hasta muy lejos [...] Fueron, y cuando Elvira regresó a su casa, salió a recibirla Liborio.” (72)

El tercer encuentro, en el hotel, comienza como parte de una artimaña fraguada por Lauro; éste se presentaría en la casa de Elvira para invitarlos a los toros, aprovechando que Antonino había estado muy enfermo y muy probablemente se negaría a ir, por lo que, de alguna manera, la convencería a ella de acompañarlo; nadie, ni siquiera el lector, esperaba que Antonino presionara a su esposa hasta orillarla a ir con su primo: “Así estaba escrito”. (105) Como es lógico, los amantes no van a los toros, el narrador da un salto abrupto y de la casa de Antonino pasa a narrar las acciones en el hotel:

—Iré.
Estaba escrito.

Portábase, bajo los besos de Lauro, como una bestezuela salvaje y hambrienta.
Le centellaban los ojos, mostraba muy bellamente los dientes, su cuerpo era ágil e impúdico, y su voz tenía algo de agresivo, inhumano e implacable.
(113)

Es importante exhibir la forma y el momento en qué los personajes cambian, marcar dichos cambios ligados a espacios específicos dentro de la novela; en el apartado 2.1.1 de este trabajo⁴², se tratan algunos aspectos clave referentes a la estructura de la obra, incluso, incluyo un esquema donde se bosqueja la gran metamorfosis de los personajes, lo que denominé: “el antes y el después” de la ruptura dentro de trama, lo cual corresponde a la revelación de la infidelidad por parte de Elvira. A partir del descubrimiento de la traición, los personajes, los sucesos y el universo de *Aquí abajo* funcionarán de un modo distinto.

A los personajes secundarios los he reagrupado en dos bloques, uno donde coloco a los personajes arquetípicos de la sociedad —no es casualidad que éstos representen figuras de poder—, aquellos que cumplen una función de control sobre el individuo: el jefe, el policía, el sacerdote, y Don Demetrio (tío de Elvira), jefe de familia, con recursos; y un segundo bloque donde entran aquellos personajes como Liborio y Carlota, o la tía Lucha, los cuales no inciden de manera drástica en la trama, y su actuación es más pasiva.

En los primeros ocho capítulos de la historia todos los personajes actúan bajo roles sociales bien definidos y sin grandes matices, pero llaman significativamente la atención el jefe, director del periódico donde labora el protagonista, y el policía, con el cual tiene un enfrentamiento; ambos son personajes arquetípicos en

⁴² Ver página 39.

cualquier sociedad, pero dentro de la novela *Aquí abajo* funcionan de manera inversa, además, a través de éstos es posible formarnos una idea más completa acerca del héroe, pues sus acciones detonan actitudes en el protagonista.

La novela comienza con el pesimismo del héroe: “No, no me subirán el sueldo [...] — No me subirán el sueldo— dijo—. En el periódico no le suben el sueldo a nadie.” (15, 16). A lo largo de este primer capítulo se refiere en repetidas ocasiones al aumento de sueldo, incluso utiliza palabras como “suplicarle” y “exigirle”, esto hace pensar al lector que el director del periódico es una autoridad difícil, un ser intratable, como suele ordinariamente concebirse a la figura del jefe en el imaginario popular; sin embargo, el personaje es todo lo contrario.

El director, nos dice el narrador:

[...] era un hombre maduro, pequeño, obeso, totalmente calvo, con una sonrisa muy amplia y una mirada atrayente y franca. Vestía muy correctamente, de ordinario en colores claros, y con frecuencia se llevaba el pañuelo a la frente, que aun en el propio invierno, y de noche, retiraba empapado en sudor. (31)

La descripción del director es la más detallada, no sólo está centrada en su apariencia, abunda en aspectos sobre su conducta y su posición social, el narrador nos comparte datos sobre éste en interacción con otros personajes:

Nadie tenía memoria, ni en la oficina ni en los talleres, de que este hombre amable y recto, lleno de caridad y de barros, hubiera cometido alguna vez un acto feo o deshonroso. Por el contrario, distinguíase por su cordialidad con todo el mundo, por su modestia, por su fina y pronta comprensión, por su bondadosa manera de mirar a la gente y un magnífico buen humor [...] Invariablemente saludaba a sus subordinados —no importaba de la categoría o edad que fuesen— con un familiar golpecito en el hombro y aquella sonrisa estereotipada, pero justa, saludable. La palabra “compañero” brincaba en sus labios como una dulce y terca mariposa [...] Todos los respetaban, casi casi lo amaban, y nadie, desde luego, lo temía. (31, 32)

Además, nos informa de manera un tanto irónica acerca de su estatus: “Poseía un automóvil de los más caros, una casa con jardín, estufa y terraza, y una respetable colección de hijos y de trajes [...] lo cual, según es lógico suponer, sonaba en extremo agradable a aquellos cuya ropa era lustrosa, y viajaban en camión o en tranvía y no vivían en las Lomas u otro rumbo por el estilo.” (31,32)

Estos datos colocan a Antonino en contraste con su jefe, lo ubican en una posición inferior, más abajo, no sólo socialmente, también a nivel personal, porque la inseguridad del protagonista, frente a la soltura del director, está explícita en el texto; por ejemplo, cuando Antonino recibe el anuncio de que el director desea verlo, reacciona así:

[...] enrojeció inesperadamente y el corazón empezó a latirle con gran fuerza [...] Él comprendía de sobra que el director no podía tener queja alguna respecto a su moral o conducta, puesto que su trabajo, como de costumbre, había sido puntual y eficiente [...] Mas la simple idea de tener que penetrar en su despacho. Enfrentarse con él cara a cara y sostener un diálogo más o menos largo, llenábalo de zozobra. Por si fuera poco, el director hablaba siempre en voz alta, reía con toda la boca abierta y miraba impertinentemente a los ojos de sus interlocutores. Esto último era lo que más inquietaba a Antonino. (31,32)

Esta cita nos revela más acerca del carácter de Antonino, que de la gran seguridad de su jefe, en tanto, pone al descubierto una fuerte inseguridad y hasta cierto temor por parte del protagonista, a quien el jefe desea entrevistar para premiarlo económicamente por su impecable desempeño laboral; líneas más adelante, el narrador agregará que en todas partes a éste le disgusta exponerse a la mirada de los otros, a un extremo que: “Se le llenaban los ojos de lágrimas y apartaba la mirada hacia cualquier sitio; su conciencia se nublaba y escasamente comprendía lo que se le estaba diciendo.”(32) Sin embargo, la descripción del

director que aporta el narrador va en contra del estereotipo, no justifica el temor de Antonino, ni siquiera se trata de un hombre imponente físicamente.

El director del periódico, como figura de autoridad dentro de un ámbito social, aparece absolutamente fraterno, por lo que el lector podrá deducir que no hay por qué temer al hecho de proponerle el aumento de sueldo. Esta breve exploración sobre el jefe, delimita aún más la posición de Antonino dentro de la novela, su carácter y la manera en que enfrenta las situaciones más cotidianas; será en la interacción con otros personajes donde el lector podrá ir construyendo la imagen del protagonista.

Otro personaje que ilustra la aparición de figuras de autoridad es el policía, en el capítulo VIII, donde el protagonista, luego de embriagarse y quedarse dormido en la vía pública, es despertado por un oficial: “Lo sacudió alguien por un hombro y abrió los ojos [...] ante él se hallaba un hombrecito vestido con un traje oscuro y una gorra calada hasta las cejas [...] Antonino pudo notar que llevaba una pistola al cinto y que vestía un uniforme con botones dorados.” (85)

El episodio es un tanto ridículo porque ambos hombres están ebrios, caminan y hablan con esfuerzo, pero lo verdaderamente ridículo es que el policía, en su estado, intente remitir a Antonino a la comisaría; ambos hombres han infringido la ley, además, uno miente y el otro roba, pero el débil carácter del protagonista será el que defina dicho altercado.

El narrador, muy hábil, nos dibuja al policía en su forma más grotesca: “[...] sonrió cínicamente y eructó algo ácido y caliente. La mugre de su uniforme no tenía nada que ver con semejante hedor: parecía que se había abierto de pronto una fosa o un retrete.” (88) Líneas más adelante despojará a Antonino de su reloj y del poco

dinero que tenía para volver a su casa. Y éste ¿qué hace? Se pone a llorar y a lamentarse.

Otra vez el narrador, a través de un personaje nos muestra las acciones del protagonista, la manera como resuelve cada situación. La figura del policía supone cierto sometimiento por parte del ciudadano común; no está por encima de éste, pero si regula su conducta. En este encuentro ambos personajes se hayan debilitados por el alcohol, ambos faltan a reglas estipuladas socialmente, pero el policía ni siquiera hace uso de la violencia, no es agresivo, mientras que Antonino voluntariamente se coloca en desventaja.

Otra figura de autoridad, importante en el desarrollo de los sucesos en *Aquí abajo*, es el sacerdote. En la historia aparecen varios, pero significan lo mismo, cumplen la misma función, se desarrollan todos dentro de los ámbitos del templo; aunque uno de ellos es el más importante y está ligado a uno de los *leitmotiv* determinantes dentro de la trama: “Hermano, ¿quieres confesión?” (134)

La figura del sacerdote es socialmente reconocida como la de un representante de Dios, es aquel que brinda consuelo y perdona las culpas, por lo tanto, puede concebirse como una especie de juez; pero en la novela su participación es parte del dominio del que Antonino se siente víctima cada vez que se confiesa, además, lo hace para complacer a su mujer. Esto lo manifiesta al referirse a los veinte años que lleva haciéndolo y volviendo a caer en las mismas culpas: “¿Y qué iba a ocurrir ahora? ¿Qué había ocurrido después de las doscientas o trescientas confesiones de su vida?” (126). Está atrapado en una especie de ciclo que no termina, en el que el individuo se pierde en una masa de desconsolados pecadores:

Había rezado el Señor mío, Jesucristo, había cumplido la penitencia, se había sentido un poco sofocado en la iglesia y había ido al Bosque o a otra parte; había dormido por la noche, se había levantado al día siguiente y había andado como un loco de un lado para otro; luego se había hecho de noche, se había vuelto a acostar, había cerrado los ojos y se había dormido. A la mañana siguiente se había puesto en pie. Así siempre, siempre, mientras no se muriera.

—Di tus pecados, hijo mío. (126)

Ni la confesión, ni los templos, ni los sacerdotes le ayudan a Antonino a encontrar a Dios, todo lo contrario, son espacios y presencias que le hacen sentirse asfixiado y, en un determinado momento, humillado; nuevamente el héroe experimenta, por la posición de uno de los personajes, su inferioridad, el pequeño lugar que ocupa dentro de un gran todo.

El narrador describe dos de los tantos sacerdotes con que Antonino se encuentra a lo largo de sus andanzas, en esa fallida búsqueda de un Dios que no atiende a sus llamados, en cambio, como argumenta el narrador a través de los pensamientos de éste: “Que Dios hubiera permanecido incommovible y ausente y no hubiera hallado modo de comunicarse con él [...] que aquel sacerdote y unas cuantas personas más se hubieran mofado de él ignominiosamente, lo consideró indigno, repugnante, de todo punto inhumano.” (135)

El primero de los sacerdotes que son descritos, aparece así: “Allá estaba el sacerdote, a un extremo del altar, y su figura inspiraba confianza: era muy viejo, menudo, con una piel blanca, algo sonrosada, y unos ojos azules nebulosos.” (128) Este sacerdote figura como cualquiera de los otros; mientras que el segundo es el sacerdote que aparece preguntándole: “Hermano, ¿quieres confesión?” (134); esto sucede luego de que Elvira le cuenta todo lo ocurrido con Lauro, por lo que Antonino

se encuentra atravesando uno de los grandes dramas de la novela, que lo llevará a sentirse profundamente agredido y que detonará el crimen.

El narrador anuncia: “Ya venía el sacerdote, caminando a pequeños pasos, contoneándose un poco hacia ambos lados. Era alto, delgado, con unos ojillos vibrantes y una nariz aquilina, sensual. Había algo cruel, repelente, y a la vez persuasivo en su rostro.” (171) Éste es el representante de Dios al que Antonino asesina golpeándolo con una guitarra, en él descarga toda la tensión acumulada a lo largo de su vida, ya sea por su fuerte sentimiento de inferioridad ante los otros, ya sea porque su mujer comete incesto con un tipo grotesco y mutilado, o quizá porque tiene que confesarse aunque no encuentre a Dios, o porque se ve obligado a buscar otra fuente de ingresos para comprar una casa con jardín para sus hijos, no por iniciativa propia, sino porque así está establecido socialmente.

Por último, Don Demetrio, el tío de Elvira, otra figura de autoridad reconocida dentro de la sociedad, representa al jefe de familia, proveedor, despreocupado, dueño de su propio negocio. Conforme a los recuerdos de Elvira, era un hombre importante, “[...]parecía mucho más viejo que ahora [...]”, y le recordaba a su madre, a diferencia de Lucha, su esposa.

Don Demetrio viene desde el pueblo de Iztapalapa, acompañado de su familia, y puede ligarse a un modo de ser tradicional, pues aparece en las fechas en que se celebran las fiestas nacionales: “15 y 16 de septiembre, 20 de noviembre, 5 de mayo, 5 de febrero...” (41) El narrador lo describe como:

el que mayor furia imprimía a sus palabras, retorciéndose constantemente los bigotes y tosiendo y riendo hasta que se le llenaban los ojos de lágrimas. Tenía una tienda de abarrotes en el pueblo, un soberbio reloj de plata y un cuello tan grueso y sólido como el de un toro. Su vida era apacible, insulsa, desahogada, sin mayores preocupaciones económicas [...] (41)

Sólo participa activamente en el capítulo IV, donde se rehace la historia personal de Elvira y se van todos, menos Antonino, al circo; posteriormente aparece mencionado en el capítulo XV, cuando se ha descubierto el incesto entre Elvira y Lauro, y él funge como intermediario:

En cuanto a Lauro, [...] Antonino] había tenido una plática con Don Demetrio, le había revelado el enojoso asunto a medias, y le había previsto, bajo toda suerte de amenazas y consideraciones, que aquel hombre —Lauro— no debería por ningún motivo volver a importunarlos. Don Demetrio, que ejercía una relativa influencia sobre el manco, se lo había prometido del modo más serio. (146)

La familia como célula importante de la sociedad, como uno de los valores por excelencia, tuvo, durante la primera mitad del siglo XX en México, un peso determinante, al grado de que se condenaba a las familias disfuncionales o excluía a los hijos de padres divorciados; como consecuencia, la familia se instituye como un estereotipo, por ende, una línea de cómo vivir, un patrón a seguir, lo cual determina a los sujetos a amoldarse a dicho patrón o a sufrir la exclusión.

El personaje Don Demetrio, nos sirve una vez más como contraste frente al protagonista, ya que está ubicado dentro de la estructura fuertemente conservadora del México de la década del cuarenta.

Lo interesante en la novela *Aquí abajo*, es que su protagonista es un jefe de familia, con un empleo que le permite tener un departamento propio en Peralvillo, con una esposa atractiva y dos hijos; es decir, está perfectamente acoplado al estereotipo, por lo que su conflicto es de otra índole.

2.2 EL HÉROE INACABADO: ANTONINO

La novela es la epopeya de un mundo sin dioses;
la naturaleza del héroe novelesco es demoniaca.

György Lukács

Mijaíl Bajtín es un teórico que se ha distinguido por enfatizar la importancia del *otro*, las relaciones entre el *yo* y el *otro*, así como los procesos o medios que involucran a éstos en el acto de la comunicación. Tatiana Bubnova está de acuerdo con que la alteridad es uno de los ejes primordiales del pensamiento de Bajtín, lo comenta en el prólogo del libro *Yo también soy*: “[...]la óptica del otro y los conceptos de la filosofía del acto son el trasfondo de absolutamente todos los textos bajtinianos. En Bajtín, el *otro* es la primera realidad dada con la que nos encontramos en el mundo, cuyo centro, naturalmente, es el *yo*, y todos los demás son otros para mí.”⁴³

De tal manera, el héroe como categoría literaria es un *yo* conformado por otro, es decir, por el autor; lo cual no es posible extraliterariamente, en tanto que la realidad no registra personas que existan estéticamente. Este matiz es lo que diferencia al héroe estético de las figuras heroicas que se erigen socialmente; con esto no quiero decir que un héroe estético no pueda convertirse en un estereotipo social, pero sí hay una gran distancia entre ellos.

Cuando Mijaíl Bajtín, en “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)” (513-554:1986), aborda el estudio de la novela, parte

⁴³ Mijaíl Bajtín. *Yo también soy otro*, tr. Tatiana Bubnova, EGodot, Buenos aires, 2015, pp.10-11.

de una dificultad que la distingue de otros géneros literarios como la epopeya o el drama, los cuales no están en evolución. Para Bajtín, la novela: “Es el único género en formación entre géneros hace tiempo terminados y en parte ya muertos. Es el único género engendrado y nutrido por la nueva época de la historia mundial [...]” (514); entonces la novela queda fuera del grupo de géneros armónicos, precisos y acabados; además, puede excluir o incluir ciertos géneros en su estructura. Afirmar que la novela está en proceso de formación significa que refleja el proceso de formación de la realidad misma, en tanto posee la capacidad de expresar los conflictos sustanciales de nuestro tiempo.

Bajtín, en aras de proponer unos rasgos “estables” que funcionen para describir el carácter variable de la novela, la compara con la epopeya, argumenta que ésta busca su objeto en el pasado “absoluto”, el pasado épico nacional, su fuente es la leyenda nacional y no una experiencia individual; entonces la epopeya es un poema sobre el pasado, su autor nos habla acerca de un pasado para él inaccesible, entre él y el oyente está de por medio la tradición nacional. Nos dice Bajtín: “Representar a un hecho en un mismo nivel de valor y tiempo consigo mismo y con sus contemporáneos (y por ende, también sobre la base de la experiencia y la invención individual), significa realizar un viraje radical, pasar del mundo épico al novelístico.” (525:1986)

Con respecto a la comparación establecida por Bajtín entre epopeya y novela, en *Teoría de la novela* de Lukács localizo lo siguiente:

La epopeya le da forma a una totalidad de la existencia ya de por sí completa; la novela, en el proceso de configuración, busca descubrir y construir la totalidad de la vida oculta [...] los personajes de la novela son buscadores. El simple hecho de buscar implica que ni los objetivos

ni el camino que conduce a los mismos pueden ser directamente determinados [...]»⁴⁴

De tal manera, el universo de la epopeya está acabado, es intocable en su estructura, alejado del presente en proceso de producción, imperfecto por tal razón y susceptible a reinterpretaciones y revaluaciones, como señala Bajtín. “El mundo épico es íntegramente terminado no sólo como un hecho real de un pasado alejado, sino también en su sentido y en su valor: no se le puede ni cambiar, ni reapreciar ni reevaluar. Es acabado e invariable como hecho real, como sentido y como valor.” (528-529:1986)

La novela, por lo tanto, en claro contraste con lo dicho sobre la epopeya, narra el presente transitorio y fluctuante, por lo que es imperfecto, y se ocupa de retratar una realidad inferior. En palabras de Bajtín: “La realidad contemporánea, lo variable y lo perecedero, lo «bajo», en fin, el presente —esa «vida sin principio y sin final» — ha sido objeto de representación solamente en los géneros bajos.” (532:1986) La novela como género en proceso de formación en su evolución fue heredera de géneros serio-cómicos, y lo que se debe destacar de esta particularidad, es que la distancia que separa a la novela de los géneros serios se va reduciendo gracias al elemento cómico. Aclara Bajtín, “La risa destruye el miedo y el respeto ante el objeto y ante el mundo, lo hace un objeto de contacto familiar y con esto prepara una investigación absolutamente libre de él.” (535:1986)

Siguiendo a Bajtín, destruida la distancia épica es posible abordar la obra desde otras perspectivas, hay libertad para interpretarla porque ha sido

⁴⁴ György Lukács, *op. cit.*, p 54.

desmitificada: “el héroe se convierte en bufón” (536-537:1986). En este sentido, el personaje de la novela no es heroico, ni inmutable, aparece en evolución, ahora ubicado en una posición más cómoda, más libre. “El novelista tiende a todo lo que todavía no está terminado. Él puede aparecer en el campo de la representación en cualquier pose autoral, puede representar momentos reales de su vida o hacer alusiones a ellos, puede inmiscuirse en la conversación de los héroes, puede polemizar abiertamente con sus enemigos literarios, etcétera.” (539:1986).

A partir de esto, autor y personaje están situados en las mismas coordenadas valorativas y temporales, entonces cualquier objeto de representación artística visto a través de la estela de la contemporaneidad pierde la perfección épica, se introduce en lo que Bajtín denomina “ [...] el proceso inconcluso de la formación del mundo [...] En este contexto inacabado se pierde la invariabilidad semántica del objeto: su sentido y su significación se renuevan y crecen a medida del desarrollo ulterior del contexto. En la estructura de la imagen artística esto conduce a cambios radicales.” (542-543:1986)

Ya presentado el nuevo escenario donde el héroe novelesco se desarrollará, Bajtín reconoce que la destrucción de la distancia épica produjo un cambio drástico en la imagen del hombre en la novela, reconoce que “En la imagen del hombre fue introducida una dinámica importante, la dinámica de no coincidencia y la divergencia entre los distintos momentos de esta imagen; el hombre dejó de coincidir consigo mismo y, por ende, también el argumento dejó de agotar totalmente al hombre.” (548-549:1986) Que el hombre no coincida consigo mismo implica la no coincidencia con su entorno, lo que deriva en una confrontación con su realidad.

Bajtín, refiriéndose al héroe en *Problemas de la poética de Dostoievski*, puntualiza: “[...] No estamos viendo quién es el héroe, sino cómo se reconoce, y nuestra visión artística ya no se enfrenta a su realidad, sino a la pura función de este reconocimiento por él.” (74-75: 2005)

A través de los rasgos del mundo épico, en contraposición a éstos, podemos forjarnos una idea clara del héroe novelesco, el cual se presenta *inacabado* y ni siquiera en el desarrollo de la novela logra su conclusión. El héroe en la novela es entonces, bajo esta perspectiva, una entidad sujeta a transformación debido a las circunstancias que lo enmarcan, y se irá construyendo a sí mismo en el transcurrir del tiempo, en el presente, a diferencia del héroe épico, circunscrito al pasado, a la tradición.

Los héroes de la novela, por lo tanto, son entidades mudables, imperfectas, que toman sus propias decisiones y que actúan liberados de una tradición que los determina. Son hombres que se critican entre sí y juzgan lo que les rodea. El universo del héroe novelesco ya no responde a leyes superiores, ya no está regido por un orden perfecto, ya no está acabado. Los protagonistas bien pueden ser hombres comunes y corrientes, en constante construcción; negarles este devenir equivale a negarles su condición de hombres.

ANTONINO

“¡Así es la vida!”, pensó Antonino con fastidio; se encogió de hombros mientras ascendía, paso a paso, por una escalera de granito, estrecha y fría, allá en el barrio comercial de la metrópoli.

Francisco Tario

La primera voz que reconoce el lector en *Aquí abajo*, a través del narrador, es la de Antonino; la acción de la novela comienza con la negación del protagonista, el cual fracasa incluso antes de fracasar: “No, no me subirán el sueldo [...]Por fortuna no me importa demasiado...” (15) Esta negación se repetirá a lo largo de la narración y reafirmará la fuerte inseguridad que caracteriza al héroe, sus preocupaciones inmediatas girarán en torno a situaciones aparentemente ordinarias.

Antonino es el héroe que se encuentra en una etapa de su vida que se nos comparte a través de un tercero, el narrador, encargado de contar desde afuera de la historia los acontecimientos, pero que no deja de darnos la impresión de una *quasi* conciencia del héroe. Durante la lectura nos parece que el narrador toma partido en determinadas ocasiones, a través de comentarios o juicios.

Antonino, no únicamente está solo y busca la soledad; el protagonista es un personaje aislado intencionalmente, en tanto, el narrador no nos informa absolutamente nada acerca de su pasado, su familia directa, ni siquiera cómo conoce a Elvira; sabemos más de Elvira que de Antonino, pues el narrador la describe en diferentes situaciones, no sólo físicamente, y también narra partes de su historia: su origen, su familia, un pasado que le otorga una identidad, en contraste

con el personaje central de la novela. En cambio el protagonista se nos presenta a través de sus acciones, de sus aspiraciones, incluso de sus deseos.

El narrador muestra a Antonino conforme a aquello que le toca vivir, no lo describe a través de un perfil dado de una vez, no nos dice Antonino es un hombre de tal edad, de ojos color marrón, cabello oscuro, con un empleo de periodista que no le da para tener un jardín propio, el cual se convierte en asesino; el narrador deja que el personaje actúe, y a través de dichas acciones y por medio de otros personajes es que se desarrolla y los lectores se forman una figura de él. Por ejemplo, en el capítulo XI, cuando Lauro se presenta en su casa para invitarlos a los toros y Antonino presiona a Elvira para que vaya, el narrador reacciona de inmediato:

Para desgracia suya, era la primera vez en su vida, la única, que se ponía enérgico. La primera vez que exigía y alzaba la voz. La primera que se sentía poderoso y no tenía vergüenza de que otras personas lo miraran a los ojos. No podría explicar muy bien los motivos —imponderables, desde luego— por los cuales insistía con tanto ardor en que su mujer fuera a los toros. Ni Lauro le resultaba simpático, ni sospechaba que a Elvira le interesara gran cosa el espectáculo, ni experimentaba el menor deseo de quedarse solo en casa, pero allí estaba pronunciando unas palabras terribles, definitivas, espantosas, en las que iba de por medio su suerte. (111)

La cita anterior nos revela todo aquello que Antonino no es y cómo su actitud surge de la necesidad de reafirmarse, de mostrar que es alguien, sobre todo por la presencia del manco. El protagonista representa una escena donde hace todo lo que nos ha enumerado el narrador, incluso sentirse poderoso; entonces, a través de la manera de actuar de Antonino, aunada a la presencia de otros personajes, los lectores construyen su figura.

En otro momento de la novela el narrador, en vez de contar a los lectores acerca del fuerte sentimiento de inferioridad que distingue al héroe en relación con su entorno, nos presenta a Antonino expresándolo:

Antonino caminó unas calles y penetró en una cantina. Allí pidió una cerveza bien fría y se acomodó en el rincón más apartado [...] Pagó el consumo, apuró de un sorbo el residuo de su vaso y volvió a la calle [...] Realmente él no era más feo, ni más débil, ni más pobre, ni más desdichado que todos aquellos seres que contemplaba ahora y, sin embargo, tenía la convicción absoluta de que todos eran más ricos, más afortunados, más dignos y decididos que él. (35-36)

Esta cita muestra la inferioridad del héroe, manifiesta tanto en el discurso como en la acción del personaje; acción y lenguaje revelan la conformación del personaje.

Es evidente que Antonino se construye en y durante el desarrollo de la narración. Si nos propusiéramos conformar un perfil de éste, las características serían datos muy generales, aspectos en los que cabe cualquier persona; por ejemplo, es periodista, padre de dos hijos, Liborio y Carlota, esposo de Elvira, su nombre es Antonino Domínguez, viste de traje, le gusta vagar por la ciudad después del trabajo y beber alcohol, desea un aumento de sueldo para poder tener un jardín para sus hijos. Aun así, Antonino es una figura que se pierde en la multitud de la modernidad, dista mucho de la perfección y la virtud que se describe en la epopeya; parafraseando a Bajtín, es un hombre *inacabado* que irá adoptando actitudes en la medida en que las circunstancias se lo exijan, un hombre común, un hombre, al fin.

Italo Calvino, en su libro *Punto y aparte...*, indaga sobre la naturaleza de la novela y comenta:

En la antigüedad, desde los orígenes de la poesía, el poema épico había sido la primera consagración del hacer humano. Para propiciar el éxito en sus empresas, los hombres exaltaron al primer vencedor de las dificultades: el héroe. No a un dios sino a un hombre aunque en ocasiones estuviera emparentado con los dioses. Hombre en cuanto a que su destino está en la Tierra y es un camino terrestre lleno de obstáculos.⁴⁵

La cita anterior nos orienta hacia lo que Bajtín dice acerca del universo de la epopeya y cómo se concibe al héroe de ésta. Calvino, al hacer referencia al héroe épico, destaca tres aspectos: primero, lo designa como el vencedor de las dificultades; segundo, lo relaciona consanguíneamente con los dioses, aunque no en sentido estricto; y tercero, lo ubica en el corazón de las dificultades. Podemos partir de esta idea para hablar de Antonino como héroe *inacabado*, en contraste con las características que destacamos en la cita de Calvino.

Sin embargo, la característica trascendente de Antonino es de orden estético, es decir, refiere al lugar en el que lo coloca el autor; el personaje, al ocupar la posición central dentro de la novela, es tradicionalmente conocido como protagonista. Boris Tomashevski lo define de la siguiente manera:

El personaje que recibe la carga emocional más intensa se llama protagonista y es a quién el lector sigue con mayor atención. El protagonista provoca compasión, simpatía, alegría y pena. La actitud emocional con el protagonista surge en la novela. El autor puede atraer la simpatía hacia un personaje cuyo carácter, en la vida real, provocaría un sentimiento de rechazo. La relación emocional con el protagonista surge de la construcción estética, pues solamente en las formas primitivas él coincide necesariamente con el código tradicional de la moral y de la vida social.⁴⁶

⁴⁵ Italo Calvino. *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, tr. Gabriela Sánchez Ferlosio, Siruela, España, 2013, pp. 30-31.

⁴⁶ Boris Tomashevski, *op. cit.*, p. 223.

La definición de Tomashevski establece la diferencia entre los personajes protagonistas tradicionales y los protagonistas modernos, al marcar la falta de coincidencia entre el héroe y los códigos de la vida social de su época.

Retomando la idea de este hacerse del personaje a lo largo del discurso, el narrador le permite actuar, incluso permite al lector formular sus propias conclusiones acerca del personaje. Como argumentó Bajtín, no es una unidad cerrada y perfecta como el héroe de la epopeya; irse conformando en cada una de sus acciones e incluso el hecho de transformarse, lo hace un héroe *inacabado* y no le está permitido ser *absolutamente*, como era obligatorio en los héroes antiguos: absolutos en tanto estaban configurados y determinados *a priori* de la conformación de la obra.

El héroe de la novela, en tanto está sujeto al devenir de los acontecimientos, se transforma, es una conjunción de matices; la novela nunca se mostrará como un todo unitario, sino en constante movimiento, por lo que sus personajes mostrarán una evolución, no estarán determinados como los héroes épicos. Para Bajtín, la libertad es una de las características esenciales del héroe *inacabado*, pues no depende de un destino preestablecido para él, es un ser contingente y falible.

Una de las transformaciones más contundentes que le suceden a Antonino se da casi a la mitad de la novela, en el capítulo X, cuando luego de conducirse como un hombre cualquiera, que se emborracha, que se siente inferior, atrapado en un orden superior, que además habla y piensa instalado en el discurso del narrador, entra en una crisis y se enferma de pulmonía; a partir de este suceso no sólo cambiará como persona, también el narrador le cederá la palabra, la voz de

Antonino se hará manifiesta a la par de un carácter que no había mostrado, en una especie de resurrección: “— Y te tengo, y sé que eres mía, y que la vida en estas nuevas regiones ha de transcurrir de muy distinta manera que hasta la fecha. No me siento solo. Me siento muy a gusto.” (100) Y más adelante, cuando el primo de Elvira quiere llevarse a ésta a los toros y ella se niega, el narrador destaca la manera en que Antonino controla la situación: “Entonces sucedió lo que nunca se esperaba. — Sí vas, sí vas, yo quiero que vayas. — ¡Basta! ¡Basta! No veo la razón para que te niegues. ¡Irás!” (111). Lauro es el primo de Elvira, un manco con quien ella terminará engañando a Antonino; resulta irónico que este cambio del héroe, este empoderamiento, sea precisamente el que rompa la estabilidad del universo en que se mueven Elvira y Antonino, al lado de sus hijos, el que modifique la trama, el espacio y, por lo tanto, a los personajes. El narrador marca esta fisura cuando dice:

Para desgracia suya [se refiere a Elvira], era la primera vez en su vida, la única, que se ponía enérgico. La primera vez que exigía y alzaba la voz. La primera que se sentía poderoso y no tenía vergüenza de que otras personas lo miraran fijamente a los ojos. No podía explicar muy bien los motivos [...] pero allí estaba pronunciando unas palabras terribles, definitivas, espantosas, en las que iba de por medio su suerte. (111-112)

Antonino se nos va manifestando en cada capítulo de la novela como un hombre inseguro y triste, a veces como un loco, una figura gris que se mueve por la ciudad de México en caminatas sin sentido y visitas a lugares con árboles y plantas; estas caminatas por la metrópoli representan un escape para el personaje, el cual siempre termina en dificultades: no el tipo de enfrentamientos y duelos propios del héroe épico, de los que éste naturalmente sale airoso y glorificado, sino altercados con policías y curas de iglesia. Advierte Maurice Blanchot: “El héroe lucha y

conquista”⁴⁷, refiriéndose al héroe de la epopeya; pero Antonino es un ente pasivo, no lucha, no conquista nada, cuando se ve en dificultades reacciona de la siguiente manera:

Tenía apretadas las monedas contra el muslo y estaba a punto de llorar [...] Temblaba como una criatura y tenía los pantalones adheridos a la piel [...] Pero Antonino no se movió y vio como aquel hombre se marchaba con su reloj y su dinero. Sintió deseos de agacharse y comenzar a arrojarle piedras; de perseguirlo y romperle el cráneo; pero lo dejó irse. [...]

— ¡Así es la vida! (88-89)

Este comportamiento en lo absoluto describe acciones propias del héroe épico, el cual enfrentaba monstruos marinos, tormentas, brujas, entre muchas otras adversidades, en las que por lo regular era socorrido por algún dios o por algún ser mágico; el gran peligro al que se enfrenta Antonino es un policía, y lo más cerca que está de Dios ocurre en las iglesias de la ciudad.

Ahora que entramos en el tema de la acción del héroe, es factible abordar las cuestiones relacionadas con el movimiento y a la vez el tiempo y el espacio donde acontecen dichas acciones —aunque esto se trate de manera más profunda en el siguiente apartado sobre el *cronotopo*—; de momento, y para comenzar a adentrarnos en el tema del tiempo, basta decir que Antonino es un fiel representante del tipo de héroe *inacabado* que dejó ver Bajtín, y dicho inacabamiento se puede entrever en su imperfección, en la forma en que se asemeja a la vida ordinaria, por lo que el argumento de la novela *Aquí abajo* corresponde al desarrollo del héroe.

⁴⁷ Maurice Blanchot. *El diálogo inconcluso. Ensayo*, tr. Pierre de Place, Monte Ávila Editores, Caracas, 1970, p. 570.

Cuando Bajtín establece la distinción entre epopeya y novela reconoce que el tiempo que enmarca al héroe de la épica es el tiempo pasado —aunque se narre en presente—, el de la evocación, porque las acciones están inspiradas en héroes antiguos y sus hazañas; mientras que el de la novela, el tiempo del héroe *inacabado*, es el tiempo presente, un tiempo que en todo momento está afectando al sujeto que lo vive, no hay distancia entre el sujeto enunciador del discurso y los hechos que está narrando; por lo tanto, hablar del personaje de una novela implica pensar al hombre en su dimensión espacial y temporal.

La novela *Aquí abajo* se desarrolla en el presente, no hay lugar para la evocación en sentido estricto, sólo para las acciones que habrán de conformar al héroe; el presente, señala Blanchot, “[...]es algo pasajero, inestable, una eterna continuación sin comienzo ni fin; carece de auténtica perfección y, por lo tanto, de sustancia.”⁴⁸ Bajtín, en su estudio sobre la obra de Dostoievski, se refiere a sus héroes argumentando que “no recuerdan nada, no tienen biografía en el sentido de algo pasado y totalmente agotado. Recuerdan de su pasado sólo aquello que no deja de ser para ellos el presente y que se vive por ellos como tal [...] Cada acto del héroe se encuentra completamente en el presente y en este sentido no está predeterminado; se piensa y se representa por el autor como un acto libre.” (49-50:2005)

La cita anterior sobre los héroes de Dostoievski retrata a la perfección la condición de Antonino en la novela, pues ignoramos todo acerca de su origen, de su pasado y de su familia. La historia que se recupera en el capítulo IV es la de

⁴⁸ *Ibid.*, p. 465.

Elvira, sabemos que proviene de Iztapalapa, conocemos a algunos de sus familiares, sobre todo a su primo Lauro, el manco, con quien se enreda sexualmente; de ella se recuperan algunos de sus recuerdos:

Habían llegado de Iztapalapa unos parientes de Elvira [...] Sus recuerdos a este respecto, como todo recuerdo lejano, eran melancólicos y fantásticos. Guardaba, por ejemplo, la visión de un patio enorme [...] Y recordaba a su madre [...] Y se recordaba a sí misma apenas con diez u once años [...] Su adolescencia pertenecía a su primo. Habían vivido y jugado juntos [...] se habían besado e, incluso, habían cometido entre los matorrales alguna alegre e imperdonable diablura [...] Ahora Lauro había crecido [...] había perdido un brazo bajo las ruedas de un tren. (42-43)

Es importante mencionar la parte donde se recupera la historia de Elvira y Lauro, pues sus aventuras sexuales tendrán una repercusión en las transformaciones de los personajes, sobre todo en Antonino.

Siguiendo esta línea del tiempo y el espacio, circunscritos al presente, Antonino sale constantemente a vagabundear por la ciudad, en las que se podrían considerar las andanzas del héroe en la novela, sus aventuras, mejor denominadas como desventuras, porque se emborracha y asesina a un cura dentro de una iglesia, entre otras calamidades. En la última de sus salidas, casi al final de la novela, se hospeda en un hotelucho, mientras su hijo Liborio muere y su mujer, al lado de su hija Carlota, regresa a vivir a Iztapalapa:

[...] Tenía los pies hinchados, las manos lívidas de tanto llevarlas al frío [...]

Tal vez había continuado caminando horas y horas, y hasta días, sin sentirse más grave de lo que estaba [...] buscó dónde meterse y dormir. ¡Ni hablar de volver a su casa! Su casa no existía y no pensaba en ella ni por asomos. Su casa se había desplomado y habían perecido todos sus habitantes [...]

Halló un hotel por las calles de Mosqueta. (160-161)

El universo estable se desmorona cada vez que Antonino sale en busca de liberación; sus acciones distan mucho de ser ejemplares, pero el personaje es el centro de dicho universo. El héroe se mantiene activo, la acción presupone un ser que actúa; Blanchot apunta: “El héroe sólo es acción, la acción lo hace heroico, pero ese hacer heroico no es nada sin el ser.”⁴⁹ Si la acción es predeterminada se refiere al héroe épico, pero el actuar de Antonino sólo refiere las acciones de un hombre que explícitamente vagabundea, se emborracha e incluso golpea a su esposa. Al final de la novela, luego de comprobar la muerte de su hijo, que anteriormente había soñado, y enterarse de que su esposa y su hija lo han dejado, se mantiene inalterado por la noticia: “[...] la portera le refirió todo. Había muerto Liborio, y Elvira y Carlota se habían ido a vivir a Iztapalapa. Antonino se encogió de hombros [...] Y se alejó caminando muy despacio, por donde daba el sol, con las dos manos en los bolsillos.” (174) No pesa sobre el protagonista ninguna culpa, no está obligado a salvar a nadie, no tiene que representar acciones nobles, en el retorno a su Ítaca no tiene por qué ser restituido el orden, todo lo contrario, su único *locus* estable ya no existe.

Es así como Antonino encarna la figura del héroe *inacabado* que propone Bajtín; de principio a fin es un representante digno de su imperfección, protagonista de su historia a nivel estético, porque ha sido construido y puesto en el centro de los acontecimientos, pero es un antihéroe a nivel ético y social, debido a sus actos poco ejemplares, porque después de cometer un crimen, se encuentra totalmente tranquilo. Nos informa el narrador: “A la mañana siguiente se limpió muy bien los

⁴⁹ *Ibid.*, 570.

pantalones, fue a la peluquería a afeitarse, se quitó el barro de los zapatos y cayó por su casa a eso de las once.” (174) Esto nos muestra la conciencia y el actuar de un hombre falible, nos presenta un conflicto de corte individual, nada tiene que ver la tradición nacional con las andanzas de este héroe.

Este ejercicio más comparativo que interpretativo, nos va mostrando los rasgos que Bajtín señaló acerca de la novela, y que en este trabajo ayudan a dar forma a la figura de un héroe que ha dejado de ser paradigmático. La novela *Aquí abajo* finaliza y Antonino continúa en la inconclusión, lo cual significa que no resolvió de manera definitiva cuestión alguna. En la época contemporánea, hombres de carne y hueso protagonizan sus historias y dejan finales abiertos e indefinidos, a diferencia de los protagonistas de la picaresca, colocados en el centro de la narración, pero con un pasado, un progreso y, en algunos casos, una reinserción en la vida ejemplar.

Cierro esta reflexión citando las palabras de Bajtín: “No estamos viendo quién es el héroe, sino cómo se reconoce” (75); ésta es la esencia del héroe de la novela, su condición de *inacabado*.

2.3 EL HÉROE Y SUS DESPLAZAMIENTOS

El cronotopo puede representarse como un camino que integra perfectamente el tiempo y el espacio en una sola línea continua. El camino implica un recorrido, y ese recorrido es tan lineal como él mismo: se parte de un extremo del camino, para llegar a otro.

Mijail Bajtín

Este apartado pretende exponer algunas de las cuestiones relevantes sobre el tiempo y el espacio en la novela *Aquí abajo*, sin perder de vista la figura del héroe, pues se considera que construir una imagen integral de éste, es fundamental para esclarecer su interacción con los demás elementos que componen el texto.

Para este análisis tomaré el concepto *cronotopo* propuesto por Mijaíl Bajtín, como ya había anunciado líneas atrás. Este concepto está fundado en la “indivisibilidad del espacio y del tiempo” (269:1986) y, por lo tanto, funciona al observar el recorrido que emprende el héroe a lo largo de los diferentes espacios. José María Fernández Cardo, en su artículo “El héroe como categoría de la trascendencia textual”⁵⁰, señala que el héroe está condicionado por el tiempo y el espacio, por la historia y la geografía, entonces sus acciones quedan circunscritas al espacio en que se desarrolla y, al mismo tiempo, el héroe es capaz de influir sobre el mismo espacio; por lo que al analizar el recorrido del héroe por los diferentes

⁵⁰ José María Fernández Cardo, “El héroe como categoría de la trascendencia textual”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, núm. 15, 2000, pp. 69-77.
<https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/download/.../33619>

espacios, es necesario tener en cuenta que las acciones de éste son capaces de modificar dichos espacios, como se verá en el *cronotopo* de la casa en el apartado 2.3.3.1 de esta investigación.

2.3.1 EL TIEMPO Y EL ESPACIO DEL HÉROE

Aquí abajo es una novela de corte realista que no narra la vida completa de Antonino, sino un periodo, el cual abarca apenas unos meses. La primera referencia espacial aparece en el título de la obra ¿El lector recibe acaso una llamada de atención? ¿Representa esta ubicación una primera pista de una voz que sitúa al héroe y sus acciones abajo? Si atendemos a las afirmaciones de Gerard Genette sobre los títulos, el teórico señala que el título es una instancia de comunicación dirigida a “mucha más gente, que de un modo u otro lo reciben y lo transmiten y participan por ello en su circulación. Porque si el texto es un objeto de lectura, el título, como el nombre del autor, es un objeto de circulación —o si se prefiere, un tema de conversación.”⁵¹ En el caso de *Aquí abajo*, el título hace alusión a perspectiva desde donde se miran los acontecimientos. A lo largo de la novela aparecerán referencias al *abajo*⁵² y al *arriba* como referencias topológicas en

⁵¹ Gérard Genette, *Umbrales*, tr. Susana Lage, Siglo XXI, México, 2001, p. 68.

⁵² Como dato al margen y como resonancia anterior del título, recuerdo la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela (1920), la cual se escribe también en la primera mitad del siglo XX en México. Narradas tanto la de Tario como la de Azuela en tercera persona, presentan un protagonista sumido en un conflicto existencial; la diferencia es que Azuela inserta a su personaje dentro de los sucesos históricos del momento, por lo que su novela se coloca dentro las novelas mexicanas más importantes, mientras que la de Tario no es ni mencionada en las historias de la literatura.

diferentes situaciones, de momento lo menciono como una referencia espacial que más adelante retomaré.

El narrador desde los primeros fragmentos nos sitúa en un espacio privado, íntimo, absolutamente cotidiano. Antonino, desde el comedor de su casa comienza a revelarnos su drama existencial, la postura que asume frente al mundo, frente a la vida, por lo que el recorrido de este héroe es vital.

2.3.1.1 EL TIEMPO

El tiempo es una categoría imprescindible para analizar el desarrollo de los acontecimientos dentro de la novela, del orden que adopten éstos dependerá el suspenso, el clímax, entre otros aspectos, dentro de la narración. En *Aquí abajo*, el tiempo tiene una dimensión fluida que se proyecta hacia adelante; la acción comienza en un momento determinado y culmina unos meses después; el tiempo se registra, básicamente, en la medida de las vivencias humanas, y aunque evolucione objetivamente, esta evolución no coincide con la subjetividad de los personajes.

La trama nos muestra un fragmento de la vida de Antonino, el tiempo de los acontecimientos es el presente, el cual transcurre, en apariencia, cronológicamente; dentro de la trama se dan algunos ciclos debido a los cambios en los personajes.

La gran ruptura dentro de la historia se da en el capítulo IV, cuando se narra la historia del Elvira y ésta recuerda sucesos de su pasado, por ejemplo, a su primo Lauro; pero, en general, lo que se presenta es a Antonino, su entorno familiar en el

momento presente, algunas escenas de su vida laboral, es decir, la cotidianidad y su espantosa rutina. Todo cambiará a partir del encuentro entre Elvira y Lauro el manco; pero dicho suceso representa uno más en la extensa cadena de desventurados acontecimientos que enfrentará Antonino; no es el engaño de Elvira lo que lo lleva a cometer un crimen, sino la angustia que le provoca sentirse atrapado, un determinismo que le impide ser libre:

Había aceptado hace tiempo [...] que el orden de su casa, y el del mundo entero, y el de todos los mundos posibles, obedecía a una fuerza extraña, imposible de burlar. Una mano gigantesca, todopoderosa, inmisericorde, calzada con un grueso guante de cuero, impulsaba la palanca: billones de billones de hilos recibían esta descarga y se movían; billones y billones de hombres encendían un cigarrillo, se ataban una bufanda al cuello, se morían. Todo ello era horrible, espantoso, desolador, y, sin embargo, no iba él a trastornar este orden. Los principios que rigen el sistema planetario, por ejemplo, no habrían de venirse a tierra porque así lo dispusiera un periodista cualquiera en su habitación de la calle de Peralvillo. (17-18)

El narrador se encarga de introducir marcas temporales que nos ofrecen si no una idea concreta de cuánto tiempo transcurre, si una aproximación; abundan las marcas temporales como “había anochecido”, “son cerca de las ocho”, “Hoy era 5 de febrero”, entre otras; esta última es la que nos permite calcular que pasaron algunos meses desde que comienza la historia hasta su desenlace.

En el capítulo IV el narrador señala: “Hoy era 5 de febrero y se proponían ir al circo” (41). En esta parte del texto el narrador, en una extensa anacronía, nos pone al tanto de algunas situaciones del pasado de Elvira, por ejemplo, que ésta es originaria de Iztapalapa, un pueblo próximo a la ciudad, y que de la casa natal recuerda el patio, a su madre y a Lauro, un primo con el cual tuvo una historia amorosa, y quien más tarde perderá un brazo en un accidente de tren. apenas dos días después de la visita de sus parientes y de la turbadora ida al circo, el 7 de

febrero, Elvira volverá a encontrarse con su primo Lauro: “[...] era apenas el 7 de febrero. Siete de febrero, y Elvira arrancó la hoja del calendario. Luego, con ella entre los dedos, se quedó mirando largo rato al cromo: representaba un charro y una china, sentados en el brocal de un pozo. Detrás había unos arcos. Bajo los arcos, un caballo listo. ¿Listo para qué?” (63) En esta cita el lector advierte una señal de lo que está por venir.

Un segundo ejemplo acerca de la conciencia reflexiva del narrador, aparece en el capítulo XII, cuando Antonino se entera de que su mujer lo ha engañado con Lauro:

Si Antonino no hubiera llegado a enterarse nunca de aquello —que tenía que enterarse—, su vida no habría sido más venturosa, ni más envidiable, ni más llevadera. A lo sumo, habría dormido de un modo bien tranquilo aquella noche o habría pensado en cosas distintas, tal vez menos desagradables y tristes. Pero se enteró, en virtud de que Elvira parecía haber perdido el juicio aquel domingo y en virtud, principalmente, de que así estaba escrito. (117)

La cita anterior muestra que el narrador conoce, de antemano, el desenlace trágico de la novela, y vuelve a situar al personaje dentro de ese determinismo al que ya se había aludido en este trabajo, porque su vida, desde la mirada del narrador, aparece sin giros afortunados, todo lo contrario.

Hay otras marcas temporales que nos aportan datos relevantes acerca de Antonino y Elvira, enunciados que mencionan grandes fracciones de tiempo que encierran el transcurrir del tiempo de los personajes. En el capítulo V, después de la pesadilla de Elvira, Antonino la mira, y a través del narrador se dice: “Antonino la vio salir, y vio asimismo de qué forma tan dulce se mecía su pecho, más bello que

desnudo; vio que era delgada, ligera, elástica, y también que los cabellos le caían alegremente sobre los hombros. *Llevaba nueve años* viendo semejantes cosas y jamás las había advertido con tanta precisión como ahora.” (58) Este enunciado nos revela que Antonino y Elvira llevan casados nueve años; si rescatamos la parte en que Elvira duda acerca de asistir al encuentro que le ha propuesto Lauro, nos queda claro que ella salió de la casa de su madre para casarse e ir a vivir con Antonino:

Sí, sí, ella amaba a todos: a su marido, a Liborio, a Carlota; amaba aun aquella ruinoso calle de Peralvillo; amaba su retrato de bodas; amaba el linóleo de la mesa, los muebles, los cuadros, la escalera retorcida y gris de su casa, el patio. Allí había vivido siempre, desde que había dejado de ser soltera; siempre, desde que había salido de Iztapalapa. (62)

Otro enunciado importante que concentra una gran cantidad de años lo encontramos en el capítulo II, cuando Antonino y su familia van a misa: “—Di tus pecados, hijo mío. Los había dicho sin ningún escrúpulo durante veinte años, y durante veinte años también los había vuelto a cometer.” (23)

El tiempo que localizamos en la novela no es el tiempo cíclico impuesto por la naturaleza, no es el tiempo de los héroes clásicos, sino el tiempo de la vida cotidiana, en el que se mueven héroes individuales y privados. Para Mijaíl Bajtín: “En este torbellino de la vida privada, el tiempo está privado de unidad e integridad. Se encuentra fraccionado en diversos cortes que abarcan a episodios singulares de la existencia cotidiana.” (320:1986)

No encontramos eventos excepcionales, sino la trayectoria vital del hombre, hechos particulares de personas aisladas; es decir, no es un hombre de aventuras, tampoco hay casualidades que cambien el destino de los personajes.

2.3.1.2 EL ESPACIO

El espacio, de manera simplista, puede considerarse como un mero soporte de la acción, un lugar físico donde se sitúan objetos y personajes. El espacio literario, por lo tanto, existe sólo en el texto, es un espacio verbal; es diferente el espacio de la historia del espacio del discurso, y la función primordial de este último consiste en la organización del material narrativo, ligada a su capacidad expositiva de las relaciones ideológicas y psicológicas. Como apunta Yuri Lotman:

Los modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio, se convierten en la base organizadora para la construcción de una "imagen del mundo", un modelo ideológico global [...] tras la representación de las cosas y objetos en cuyo ambiente actúan los personajes del texto surge un sistema de relaciones, la estructura del *topos*. Además de ser un principio de organización y de distribución de los personajes en el continuum, la estructura del *topos* se presenta en calidad de lenguaje para la expresión de otras relaciones, no espaciales, del texto.⁵³

Antonino se mueve principalmente en dos grandes espacios que se oponen entre sí: la casa, espacio cerrado, íntimo y personal, frente al espacio público, la ciudad, que concentra diferentes espacios, como la calle, la iglesia, entre otros. Hay además una clara oposición entre ciudad y pueblo, entre arriba y abajo; estas ambivalencias se explicarán más adelante en el momento de desarrollar los *cronotopos* de la novela.

Una diferencia importante respecto al funcionamiento de los espacios públicos, es que éstos están pensados para desarrollar actividades de índole social, pero dentro de *Aquí abajo*, dichas actividades operan como telón de fondo de las

⁵³ Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Victoriano Imbert, Istmo, Madrid, 1973, pp. 272,283.

acciones de los personajes; esto sucede en el circo, Elvira y su familia asisten al espectáculo, pero lo que se desarrolla en primer plano es el flirteo entre Elvira y el manco, de vez en cuando esta acción es interrumpida por sucesos relativos a la función del circo:

Elvira tomó el paquete que apresaba Liborio entre sus piernas y se lo ofreció a Lauro. Fue éste a elegir el dulce, aunque prefirió anticipadamente sujetarle la mano, y así habría permanecido no sé cuánto tiempo a no ser por Don Demetrio, quien retorciéndose sobre el asiento, apuntaba hacia un artista. [...]

Preguntó Liborio:

— ¿Si se cae, se mata?

Su madre no debió oírle.

— ¿Si se cae, se mata, mamá?

Una mujer se lanzó al aire y la recibió en brazos su compañero. Así, en un frenético y deliberado abrazo continuaron meciéndose arriba de los espectadores, más que como dos seres humanos como dos blancas e inofensivas gaviotas. Elvira se sentía incómoda y miró a su primo. La mirada de éste la sobrecogió. No eran bromas aquello.

— ¡A poco es que ya no me quieres! (51-52)

Lo mismo sucede con la iglesia; en ésta el protagonista, cuando actúa conforme al funcionamiento del templo, se siente asfixiado, se confiesa por complacer a su mujer, no encuentra a Dios, entonces se resigna y se fusiona con los fieles para sentirse tranquilo. Son espacios que éste procura vacíos para estar solo, funcionan como lugares de evasión y reflexión para el protagonista. Regularmente los espacios cerrados, aunque sean públicos, provocan en Antonino una sensación de control, eso se nota cuando éste comienza a mirar por las ventanas, desde su casa o en su empleo; mirar hacia *afuera* es un indicio de que el héroe buscará escape y recorrerá las calles de la ciudad, otro espacio de evasión.

La casa es otro de los espacios primordiales; primero, porque representa el espacio familiar por excelencia, es la zona íntima de resguardo, y, segundo, porque justamente dentro de la casa sucede la ruptura que cambia el rumbo de los

acontecimientos y las conductas de Antonino y Elvira. Este rompimiento se nota claramente en el capítulo X, cuando Antonino ha superado la pulmonía y es presa de un extraño ánimo que hace a Elvira suponer que se ha enterado del asunto con Lauro:

— Aquella noche en que aullaron los perros hubiera ansiado tenerte más cerca de mí que nunca. ¡Si supieras cómo te necesitaba! [...]
Pero ¿qué había bebido Antonino que se expresaba de semejante modo? [...]
¿Qué era lo que le ocurría? [...]
Elvira sintió miedo. [...]
Ni él mismo se reconocía [...]
Tuvo ella un presentimiento angustioso: Antonino sabía algo. A eso se debía se debía que el que le hablara como lo estaba haciendo. [...]
Antonino continuaba hablando, aunque ella no comprendía bien lo que oía. Sólo aguardaba esto:
“Ya sé que te fuiste con Lauro.” (98-102)

Tanto Elvira como Antonino cambian después de la enfermedad, que se presentó cual antesala de la muerte; mientras Antonino era azotado por la fiebre, Elvira “pensaba: en el circo, en Lauro, en Antonino, que al amanecer estaría muerto. Y todo lo que no quería ver, veía: el entierro de su marido, la cicatriz honda y negra de Lauro, cierta lámpara color de rosa.” (95)

Los sentimientos de Elvira se instalan en la culpa y en la pasión que siente hacia su primo, al grado de visualizar el entierro de su marido. Por otro lado, Antonino, al vencer la enfermedad, cobra ánimos para enfrentar la vida, sin imaginar que su mujer cambiará nuevamente sus destinos al revelarles su terrible secreto.

La ciudad es uno de los espacios predominantes en la novela, junto a la casa, son los dos ámbitos donde el personaje realizará la mayor parte de sus acciones, donde se localizan las claves de la obra. Según el punto de vista de Michel de

Certeau, es posible concebir la ciudad de dos formas: una desde la distancia, como un mapa, una experiencia donde se toma distancia de la experiencia vivida, es decir: “[...] separarse del dominio de la ciudad [...] Al estar sobre estás aguas, Ícaro puede ignorar las astucias de Dédalo en móviles laberintos sin termino. Su elevación lo transforma en mirón.”⁵⁴ ; y otra desde adentro, como caminante:

Es “abajo” al contrario, a partir del punto donde termina la visibilidad, donde viven los practicantes ordinarios de la ciudad. Como forma elemental de estas experiencias, son caminantes, *Wandersmänner*, cuyo cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los finos de un texto urbano que escriben sin poder leerlo [...] Las redes de estas escrituras que avanzan y se cruzan componen una historia múltiple, sin autor ni espectador, formada por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios: en relación con las representaciones, esta historia sigue siendo diferente, cada día, sin fin.⁵⁵

Si entendemos la ciudad de acuerdo a la cita de De Certeau, entonces la ciudad es una práctica construida a partir de acciones cotidianas, experiencias vividas por sus caminantes, entes urbanos cuyos recorridos determinan lo que la ciudad es.

Al pensar en la ciudad de México en la novela *Aquí abajo*, no es cualquier imagen de ésta, necesariamente tenemos que pensarla adosada a su héroe; por lo tanto, es la ciudad de México de Antonino Domínguez, la que éste construye a lo largo de cada uno de sus recorridos.

En cuanto a la estructura, la obra está dividida en diecisiete capítulos, de los cuales algunos pueden leerse de forma independiente, éstos se reconocen debido a la ruptura que se da al final, un salto que pasa a otro espacio, a otros

⁵⁴ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano, 1. Artes de hacer*, tr. Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana, 1996, p. 104.

⁵⁵ *Ibid*, p. 105.

acontecimientos; por ejemplo, los capítulos I, II y III, tratan asuntos particulares, se desarrollan en espacios diferentes: la casa, la iglesia, el Periódico, pero los capítulos XI, XII, en los cuales se narran los sucesos relacionados al adulterio entre Elvira y Lauro, están encadenados, se continúa narrando acerca de este asunto o sobre cuestiones relacionadas con él.

2.3.2 EL CRONOTOPO

Mijaíl Bajtín define “el cronotopo como una categoría formal y de contenido de la literatura [...] donde tiene lugar una fusión de indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto.” (269:1986) Este concepto reúne los argumentos principales de la novela, fija el terreno para exponer y representar los hechos. Además, cada motivo posee su propio *cronotopo*, y éste, a su vez, puede incluir *cronotopos* más pequeños, como se describe en el texto: “Los cronotopos pueden incluirse unos en otros, coexistir, entrelazarse, sustituirse, compararse, contraponerse en interrelaciones más complejas.” (462:1986)

Estudiar el *cronotopo* en la novela nos permite situar al héroe en su espacio de acción, reconocerlo en su interacción con otros elementos del texto, en tanto el espacio no se plasma por sí mismo, necesita ser habitado, transitado, para hacer surgir su relevancia. Al respecto hay un señalamiento de Ricardo Gullón que

reafirma esta idea: “Son las gentes quienes refuerzan el ‘carácter’ del espacio, y éste quien contribuye decisivamente a configurarles.”⁵⁶

Las acciones se desarrollan a medida que se van produciendo desplazamientos espaciales, señala Bajtín: “[el *cronotopo*] sirve como punto referencial para desarrollar las «escenas» en la novela.” (260:1986) Por lo que explorar los diferentes *cronotopos* nos permite también observar como los diferentes espacios no funcionan como mundos aislados dentro de la obra, debido a las relaciones que se dan dentro de los *cronotopos* y entre los *cronotopos* mismos. Dos *cronotopos* íntimamente ligados en la novela *Aquí abajo* son, por ejemplo: la ciudad y el camino, uno contiene al otro, Antonino no sólo vive y trabaja en la ciudad, también emprende un sinfín de recorridos a través de ésta, de esa forma la construye y la delimita.

2.3.3 LOS CRONOTOPOS EN AQUÍ ABAJO

La novela *Aquí abajo* constituye un *cronotopo* que en su totalidad presenta unos cuantos meses de la vida de Antonino. El lector intuye que el protagonista tiene un pasado, pero el narrador no lo muestra, no sabemos nada acerca de su origen, tampoco conocemos datos acerca de su familia, no hay un sólo recuerdo de Antonino, es el presente en su fluir vital y cargado de estoicismo el que se recrea; por momentos los lectores podríamos interpretarlo como una especie de

⁵⁶ Ricardo Gullón. *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 55.

conformismo en donde el protagonista se instala por lo que en repetidas ocasiones afirma que “¡Así es la vida!, Mas debía ser así (73), Así estaba escrito.” (105, 116, 117) Los únicos datos que apuntan hacia el pasado de Antonino son los nueve años de matrimonio y los veinte años de confesiones en la Iglesia, pero nada que nos revele cómo fue antes el personaje.

El narrador no expone el pasado de Antonino porque lo que importa es mostrar la crisis del presente; el proceso por el que los personajes han llegado al momento en que se narran los sucesos no lo conocemos los lectores, éstos se le presentan los personajes ya inmersos en un estancamiento producto de la rutina, de la cotidianidad de su vida.

El *cronotopo* dominante de la novela es la crisis, cuyos sucesos están enmarcados en la Ciudad de México, aproximadamente en la década de los años cuarenta, cuando todavía circulaba el tranvía⁵⁷, la calle Peralvillo⁵⁸ se consideraba el límite norte de la ciudad e Iztapalapa era todavía un pueblo.

Dentro de este ininterrumpido hastío suceden dos situaciones clave, responsables de los cambios en los personajes. Primero, la aparición de Lauro y, sumado a esto, el renacer de la pasión entre él y Elvira, porque los parientes de ella la visitaban con frecuencia: “Habían llegado de Iztapalapa unos parientes de Elvira. Eran éstos una tía suya —hermana de su madre, difunta—, su marido, un sobrino de aquella y tres chiquillos. Venían cinco o seis veces al año, generalmente durante

⁵⁷ A partir de 1900, el tranvía eléctrico comenzó a dar servicio en la ciudad de México, entre los Barrios de Chapultepec y Tacubaya. En 1979, los tranvías dejan de funcionar definitivamente. Ver Allen Morrison: <http://www.tramz.com/mx/mc/mc75.html>

⁵⁸ Ver Manuel Rivera Cambas. *México pintoresco artístico y monumental*, Tomo II, Alicante, México, 1967.

las fiestas nacionales: 15 y 16 de septiembre, 20 de noviembre, 5 de mayo, 5 de febrero..." (41). Por lo tanto, Lauro y Elvira se conocen con anterioridad, no se trata de un encuentro casual como los descritos por Bajtín en la novela griega; el crítico la llama: "la casualidad de iniciativa propia [...] En las series temporales humanas más reales, a los momentos de casualidad de tipo griego les corresponden los momentos de los errores, los crímenes, las vacilaciones y la elección de los hombres, así como las decisiones humanas de iniciativa." (284:1986) Entonces, el tiempo de la aventura está regido por la fuerza de la casualidad, pero esto no sucede en la novela *Aquí abajo*, las acciones de los personajes están mediadas por la voluntad, por más titubeos y dudas que se les presenten, éstos están conscientes de las acciones que emprenden.

La segunda situación clave es la confesión en la Iglesia, ésta mantiene a Antonino presa de la repetición, se ha convertido para él en un acto automatizado, por lo que no sólo se siente vulnerado, sino también reconoce lo improductivo de dicho ejercicio; el protagonista en diferentes momentos de la novela buscará a Dios, y éste sólo aparecerá en forma de Sacerdote, quien le ofrece como vía de liberación la confesión, aberrante círculo vicioso en el que está atorado el protagonista. La frase: "Hermano, ¿Quieres confesión?" (134) se convertirá en una clave dentro de la novela, en esto ahondaré en el momento de construir el *cronotopo* de la Ciudad.

De esta manera, la línea argumental se desarrolla sobre un fondo geográfico bien delimitado en el espacio-tiempo, la ciudad de México de los años cuarenta, y dentro de este fondo ubicamos la crisis existencial de Antonino. Hacia los capítulos finales, el protagonista rompe esta unidad, con su huida y declive abandona este

topos para finalmente llevar a cabo su acto liberador: asesinar al sacerdote: “Hijo, ¿Quieres confesión?”

En un apartado anterior de este trabajo, ya se había aludido a la división radical en la que se oponen los espacios públicos y privados en la novela, dicha división puede representarse en dos series: 1. Espacios privados, en el cual hay un predominio de la casa, que será el primer *cronotopo* a desarrollar, y 2. Espacios públicos, en éstos hay cuatro principales *topos*: la iglesia, la calle, la plaza y el circo, todos espacios sociales, enmarcados en el gran *cronotopo* de la ciudad. También se debe tomar en cuenta un tercer punto, el de los espacios simbólicos, a los que Bajtín denomina “el cronotopo del umbral”; en éste se dan cita, por ejemplo, encuentros, obstáculos, y el lugar no es propiamente lo significativo, sino el sentido de dichos encuentros, obstáculos, decisiones, etc. Entonces, para retomar lo dicho sobre el *cronotopo*, éste concentra los momentos argumentales de la novela, pero me concentraré en tres de ellos y no analizaré todos los *cronotopos* presentes, aunque es viable que para otros análisis convenga tomar ejemplos diferentes; particularmente, encuentro que las partes que articulan el sentido en la novela son las que a continuación presento, acompañadas de sus motivos principales.

2.3.3.1 EL ESPACIO PRIVADO: LA CASA, LA ENFERMEDAD, LA RUPTURA

Las acciones de la novela no sólo se concentran en los espacios habitacionales de la vida privada, familiar, algunas transcurren a cielo abierto; movimientos que incluyen caminatas por calles y lugares públicos, como el Zócalo, que serán determinantes para el desenlace de la obra. Sin embargo, el espacio privado tiene mucha relevancia.

LA CASA

Antonino y su familia viven en un departamento de la calle Peralvillo, así comienza la novela, instalado el héroe en el comedor de su casa, enfrentando asuntos cotidianos, como que no recibirá el aumento de sueldo y que el hombre está atrapado y condenado a repetir acciones dentro de la masa.

Precisamente Bajtín destaca que “La vida cotidiana es la esfera inferior de la existencia, de la cual el héroe trata de liberarse y con la cual nunca se fusiona internamente.” (313:1986) Antonino no es un héroe que se mueva en el espacio de la aventura, por lo tanto, no está obligado a emprender acciones trascendentes, no al menos a nivel social. El protagonista de *Aquí abajo* está bien ubicado al intentar conseguir un jardín para sus hijos, al realizar una acción a nivel individual, completamente privada, pero que, sin embargo, lo emparenta con miles de personas en ese mismo intento. No es un ser especial.

La casa es el espacio privado y de resguardo por excelencia. El adentro está representado por la casa y el afuera por la ciudad, estas instancias establecen una

relación de asfixia-libertad. Sobre la casa comenta Gastón Bachelard: “Porque la casa es nuestro rincón del mundo [...] Es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos.”⁵⁹ Pero esta casa no es la casa natal de Antonino, tampoco es un lugar donde se sienta cómodo, incluso una de las principales pruebas de su vida la enfrenta en dicho espacio; entonces, el espacio privado e íntimo de la casa no es el lugar de resguardo a que alude Bachelard, sino el lugar donde se da la ruptura familiar, la destrucción del universo familiar del héroe, el cual lo mantenía anclado en su funcionamiento como persona perteneciente a una sociedad.

Para Antonino, la libertad está fuera de la casa, en sus andanzas por la ciudad; sin embargo, la ciudad también es un espacio regido por las convenciones sociales, por los roles que cumple el sujeto. Por lo tanto, el espacio de lo público, de la evasión, le resultará igualmente asfixiante, eso lo podemos advertir en su encuentro con el policía y con el sacerdote, con quienes vive situaciones adversas.

La casa se convierte en un lugar adverso porque lo aprisiona y empuja hacia el exterior, lo mantiene en una constante búsqueda de la libertad. Primero, porque su vida familiar está determinada por la tradición; segundo, porque en ella vive Elvira, la mujer que lo ha engañado con su primo y ha roto definitivamente la estabilidad de su único pretexto para pertenecer al mundo social. Pierde sentido compartir la alcoba con una mujer atractiva, conseguir un empleo para comprar una casa con jardín para sus hijos, y cuando acude a Dios buscando consuelo y sólo encuentra la burla.

⁵⁹ Gastón Bachelard. La poética del espacio, tr. Ernestina de Champourcín, F.C.E., Buenos aires, 2000, p.28.

LA ENFERMEDAD

Después de vagar y emborracharse, Antonino pasa la noche a la intemperie y coge un frío que termina en pulmonía; dicho estado lo mantiene seis días entre la vida y la muerte, y los sufre en la alcoba de su casa, bajo los cuidados de Elvira. Estos acontecimientos se desarrollan en el capítulo IX: “Al sexto día de enfermedad se llegó a temer por la vida de Antonino. Él se sentía muy grave [...] Llevaba seis días llorando y no podía llorar más [...] La noche era tibia, clara, muy hermosa, una buena noche de primavera [...]” (92,93). Espacio y tiempo quedan determinados al ritmo de la enfermedad, el tiempo cambia drásticamente durante el transcurso de ésta, la narración se vuelve lenta, reina una sensación de que se vive fuera del tiempo, además, esta enfermedad es clave a nivel estructural, porque provoca un cambio significativo en el protagonista y en su esposa.

Rafael Courtoisie apunta acerca de la enfermedad:

La enfermedad es embajadora, mensajera, anunciante de aquella completud que se tiende al pie del misterio, fuera del tiempo. [...] El hombre en su estadio más elemental es tan sólo tiempo. La mácula creciente y cancerosa de la enfermedad en medio del cuerpo ilusorio de la salud es lo que hace brotar un incipiente fenómeno, apenas un tropismo espiritual que se da en llamar conciencia. La ilusión prolongada de salud hace olvidar el declive, la condición irredenta del plano inclinado. La enfermedad, la lenta caída, el lento deslizarse hacia el abismo recuerda la contingencia, y al recordarla la torna esencial.

La sensación de contingencia que produce desde dentro del evento carnal, del precario —por definición— sistema orgánico, la enfermedad; logra patentizar, o al menos atisbar, una ilusión de orden ontológico diferente: la trascendencia.⁶⁰

⁶⁰ Rafael Courtoisie, “Desde una razón poética. Salud, enfermedad y tiempo”, *Alforja. Revista de Poesía. Poética del cuerpo enfermo*, México, núm. XXXI, invierno 2004, pp. 55-56.

Esta cita alude a la conciencia que todo enfermo experimenta al atravesar una enfermedad, un lapso fuera del tiempo donde las personas recuerdan que son seres frágiles y temporales; es justo lo que le sucede a Antonino, éste al sentirse al borde de la muerte, experimenta un estado de lucidez al salir de dicho atolladero.

La pareja se une, se da una especie de despertar en Antonino, quien se alegra de no morir y va a su empleo con una actitud diferente; este cambio afecta severamente a Elvira, quien comienza a sospechar que él sabe de su aventura con Lauro. Esta nueva postura de los personajes frente al cambio sólo durará hasta que Elvira confiese su infidelidad, la cual cambiará la vida de Antonino y su espacio familiar de forma irreversible.

LA RUPTURA

El momento en que se fractura la estabilidad de Antonino y su familia se da también dentro de la casa. En dos ocasiones Elvira le ha sido infiel con su primo Lauro, la primera, después de la visita al circo, en el capítulo VI, y la segunda, luego de la enfermedad de Antonino, cuando éste se encuentra reponiéndose y ya fuera de peligro. En su primer arrebatado de carácter Antonino la presiona para que salga con su primo; Elvira decide irse con Lauro a un hotel.

En el espacio de aparente resguardo del protagonista, su esposa le confiesa que lo ha engañado con Lauro, por lo que este detalle influirá en dicho ámbito, y el ánimo que Antonino había cobrado tras superar la enfermedad se va disolviendo. Tanto él como Elvira han cambiado a estas alturas del relato; de la buena mujer que

cuidó de él durante su enfermedad queda una mujer irracional, infiel e incestuosa —el narrador no toca el tema del incesto, pero los lectores seguramente reparan en él—⁶¹; Antonino se percibe, a partir de aquí, otra vez como un ser estoico, perdona a su mujer, asiste al trabajo, pero la ruptura ha cambiado el espacio: “Sonó el reloj y Antonino contó las campanadas: eran las nueve. Sin embargo, parecía que era ya otro año, otro mundo, otra vida.” (121) Luego de la confesión de Elvira, él se muestra como un hombre que enfrenta las adversidades, por eso los sucesos transcurren en una aparente normalidad hasta la aparición de la frase: “Hermano, ¿Quieres confesión?”

La casa como *cronotopo*, por tanto, concentra dos situaciones estructurales al nivel de la trama: la enfermedad, trance a nivel personal del protagonista y detonante de cambios que determinarán el curso de los sucesos; y la ruptura, situación que desencadenará la pérdida de la estabilidad familiar como pilar del héroe.

⁶¹ Francisco Tario en su segunda novela, *Jardín secreto* (1993), también presenta este motivo del incesto, pero lo eleva al grado de la locura.

2.3.3.2 EI ESPACIO PÚBLICO: LA CIUDAD, LA IGLESIA, EL CIRCO, EL HOTEL

La modernidad nos enseñó que el viaje del nuevo héroe no necesitaba de desplazamientos a lugares lejanos para consumir sus hazañas, que en el corazón de las calles pisadas todos los días esperaban también aventuras que merecía la pena explorar.

Ciudades posibles, Eduardo Becerra

En líneas anteriores ya había determinado como *cronotopo* dominante la crisis, el cual a su vez contiene dos grandes *cronotopos*: la casa y la ciudad; es importante aclarar que la casa también se ubica dentro de la ciudad, pero en esta división, para facilitar el análisis, separé los espacios en públicos y privados.

LA CIUDAD

La ciudad como se recrea en la novela *Aquí abajo* implica un tiempo de la modernidad, en el que el ciclo natural queda abolido para transformarse en el tiempo del progreso. Estos tiempos se ordenan subordinados a las jornadas laborales, al paso de los transportes urbanos, como el tranvía, al tránsito de grandes multitudes que recorren las plazas, las avenidas principales; todas ellas dinámicas liberadas de los ritos ancestrales. Como señala Vicente Quirate:

La ciudad se fundó para resolver la nomadía. Al concentrar el poderío y los avances de una comunidad para beneficio de sus habitantes, fue creando sus hitos, sus modos de relación, sus signos de identidad. Sus necesarias y peligrosas rutinas, A medida que la ciudad creció cualitativa y cuantitativamente, sus usuarios se acostumbraron tanto a ella, que terminaron por vivirla y dejarse vivir sin sorpresa ni sobresaltos. Es entonces que aparece esa categoría de ciudadano marginal, expulsado o autoexpulsado de la *polis*, anarquista espiritual, opositor de la familia y de otras instituciones [como el *dandy*] no el elegante superficial, sino el que heroicamente se opone a la norma, el que se atreve a desafiar las reglas rígidas que su pacata tribu quiere imponerle. Cuando sale a la calle, el *dandy* se pone un hábito particular, el de *flâneur*. El diccionario *Petite Robert* lo define como “callejero, vagabundo”. Se trata de vago con oficio y, como ha estudiado Walter Benjamin, un lector profesional de la ciudad.⁶²

En la novela la ciudad funciona como escenario, principalmente para los recorridos del héroe, no es un muestrario arquitectónico, tampoco se dan sucesos de índole histórica, incluso el narrador alude a los lugares de manera muy general, por ejemplo, dice Bosque, no se refiere a este *locus* como de ordinario se suele hacer referencia él: Bosque de Chapultepec.

Los hechos que se narran dentro de los espacios públicos son asuntos particulares de personas aisladas; en esta intersección de los héroes y los espacios donde se desarrollan, hay cambios, ya no es el mundo del héroe griego mediado por los dioses y el destino, donde los personajes estaban terminados y después de las peripecias se mantenían estáticos: las aventuras no habían dejado huellas en ellos.

El argumento de la novela *Aquí abajo* no requiere una gran extensión de espacio como sucedía en las novelas griegas, en las cuales la aventura exigía desplazamientos a otros países; la extensión espacial de la novela de Tario queda

⁶² Vicente Quirate, *Amor de ciudad grande*, 1ª reimp., FCE, México D.F., 2013, pp. 194-195.

fija en la ciudad de México, con sus puntos clave como: Peralvillo, San Ángel, el Zócalo, Chapultepec y algunos límites.

A lo largo de estos espacios Antonino se mueve con más libertad, a excepción de la Iglesia; acepta su destino de hombre común y camina, se embriaga, se le puede encontrar tomando el tranvía o recorriendo Madero, eso lo asimila a la multitud. Ya no se trata del mundo social que se recreaba en las novelas antiguas, donde la Plaza pública tenía una importancia capital, donde el hombre es un ser público, en palabras de Bajtín: “El hombre público vive y actúa siempre con la gente, y cada momento de su vida en esencia y en principio admite la publicación. La vida y el hombre públicos son, por naturaleza, *abiertos, visibles audibles* [...] A diferencia de la vida pública, esa vida estrictamente privada que entró en la novela, es por su naturaleza, *cerrada*.” (314, 315:1986) Antonino se mueve por espacios públicos, sociales; paradójicamente, su vida se desarrolla en espacios abiertos, poblados de personas como él, mientras se encuentra aislado de esa muchedumbre. Está solo.

LA IGLESIA

Los templos son un espacio de suma importancia argumental en la obra, aparece como un *topos* recurrente desde el principio de la novela hasta su desenlace, son diferentes todas las Iglesias en las que entra el personaje, sin embargo representan una sola, significan lo mismo. En todas ellas se concentran los mismos motivos: la confesión, la represión, la burla, el sacerdote, la ausencia de Dios, incluso el crimen,

ya sea cometido por Antonino, ya sea cometido por los fieles contra Jesús: “¡Por amargura te crucificaríamos de nuevo!” (168)

La primera iglesia aparece en el capítulo II, con Antonino confesándose, acompañado de su familia y de las mismas interrogantes: “¿Creía en Dios? Al menos aguardaba algo [...] ¿Y qué iba a ocurrir ahora? ¿Qué había ocurrido después de las doscientas o trescientas confesiones de su vida?” (23,126)

La segunda Iglesia es aquella donde, como un criminal, Antonino abandona el vestido amarillo que le ha comprado a Elvira con el dinero que su jefe le ha regalado: “No quiero que se burle. No quiero que me compadezca. Depositó el paquete bajo una banca y se puso en pie. Temblaba, estaba pálido como si acabara de cometer un crimen.” (40)

El héroe va de iglesia en iglesia procurando liberación, una paz que la confesión no ha podido darle. La iglesia que tiene un peso mayor aparece en el capítulo XIV, a ésta el protagonista accederá dos veces; el narrador se toma tiempo para describirla, es la iglesia donde Antonino se convertirá en asesino, lo cual representará un gran cambio en el personaje:

Penetró y se sentó en la última banca, junto a una gran pila bautismal [...] Había un poco de humedad y frío y le pareció escuchar que en alguna parte goteaba agua. Todo estaba cubierto de polvo, estático, hermoso, muy lejos de los hombres: así lo necesitaba él [...] Lloraba tan desesperadamente, con la boca tan abierta y produciendo tanto escándalo, que alguien a gran distancia suspendió sus rezos para mirarlo [...] y continuó con aquellos sollozos impresionantes [...] Sintió una mano que le golpeaba el hombro y se sobresaltó. [...] El sacerdote decía algo:
—Hermano, ¿quieres confesión? [...]
Había otras personas ante él [...] Todos lo miraban desconfiadamente. [...] Consideró que lo humillaban. (131-135)

En el capítulo final Antonino volverá a este templo y le quitará la vida al sacerdote, después retornará a su casa tranquilo, lo cual contrasta con la agitación que le provocó el hecho de abandonar el vestido.

El héroe de la novela sí cambia, su esposa también; algunos sucesos han dejado huella en ellos y les resulta imposible restablecer el orden que reinaba al principio, como sí ocurre en la novela griega donde “todo regresa a su inicio, todo retorna a su lugar” (296) y el héroe triunfa.

EL CIRCO

El circo es un espacio que reúne a la multitud, se instaura como una de las actividades artísticas de la cultura humana más antiguas que data desde el 390 a.C. hasta la actualidad. Javier Sainz lo describe como: “un lugar o punto de encuentro cultural, físico-psíquico, mágico- poético, para la personalidad, la libertad, el entretenimiento, la deportividad, el capricho, la imaginación, el ilusionismo y, en definitiva, la diversión colectiva y solidaria.”⁶³ Esta actividad está ligada al teatro y al anfiteatro antiguos, se implementa como un medio de entretenimiento para el pueblo; es una práctica que reúne a la comunidad en general.

En *Aquí abajo*, el circo como espacio no aparece propiamente dibujado, pero como *cronotopo* sí, porque el espacio se resignifica, sirve de escenario para los sucesos que aparecerán en primer plano; la familia de Elvira arriba el 5 de febrero a su casa y posterior a la convivencia se dirigen al circo. Se menciona a los artistas

⁶³ Javier Sainz. *Once ensayos sobre el circo*, Javier Sáinz Ediciones, Madrid, 2011, p. 86.

a partir de Elvira, no se describe el recinto; las gradas, la pista, la cortina que señala el límite con el exterior, son las partes del circo a que se alude dentro de la narración.

Hay un salto abrupto por parte del narrador, éste lleva a los personajes ubicados en el departamento de la calle Peralvillo directamente a las acciones que se desarrollan en el circo, y Antonino, convenientemente, no va: “Y cerró de golpe la puerta. Al cerrarla, nadie supo qué hizo y pensó Antonino aquella tarde. Pero lo más desagradable de todo sucedía en el circo. A Elvira se le había subido un poco la cerveza [...] en el circo, sentíase mecida en una linda barca adornada con flores [...] bajo un cielo tachonado de estrellas.” (48-49) Esta cita muestra la resignificación del espacio, y prepara la atmósfera para lo que está por venir, por eso a Elvira:

No conseguía hacerla reír el payaso: el payaso estaba abajo, en la pista, y ella tan alto que no lo veía. [...] No le importaban los acróbatas, [...] la emoción que ella sentía tenía orígenes distintos. Ni las fieras amaestradas, ni el domador vestido de verde, ni los contorsionistas con sus mallas blancas, ni aquel pequeño monstruo que saltaba sobre un barril, lograban conmovérsela en absoluto; pero se sentía contenta, con un vivísimo deseo de que la función no terminara. La alegraban los gritos de júbilo de la gente, las risas alocadas de los niños, el singular e indefinible olor del circo y unos dulces de menta que mascaba. También la excitaba profundamente la voz de su primo cuando le hablaba. (49)

En esta parte del texto, el discurso hace explícito el espectáculo y sus actores, pero a través del filtro que es Elvira, a partir de su sentir y sus intenciones; en la cita se muestra una de las ocasiones excepcionales en que uno de los personajes es ubicado arriba, mientras algo sucede abajo, esto está relacionado directamente con la distancia que toma Elvira de la función del circo, porque lo verdaderamente importante, en ese momento, es Lauro. También se ubica abajo a Don Demetrio con su familia: “dos filas más abajo”, y se aprovecha para dar una mirada más

amplia: “Las graderías se hallaban repletas y, afuera, empezaba a caer la lluvia.”

(49) La mirada del narrador marca el límite del ámbito del circo, al decir: “Cuando alguien recorría las cortinas para dar paso a un nuevo artista, penetraba en el recinto un aire fresco, muy húmedo, oloroso a goma, estiércol y aserrín.” (49)

En las entrañas de este espacio, el narrador está centrado en Elvira y en Lauro; la actitud de ella da pie a que su primo, quien “la había cortejado demasiado tiempo”, (50) se dedique a la evocación; dicha rememoración provoca un corte, en el que el narrador sigue a Lauro hacia sus días de juventud con Elvira:

[...] cuando emboscados tras los matorrales, o un muro, o un tronco, o una puerta, la tomaba por la cintura y se la llevaba como una pluma a los labios; o cuando salían de paseo, silenciosos, muy juntos, sin lograr despegar sus manos, [...] En aquella época él tenía los dos brazos para estrecharla, y ahora solamente uno. Tal cosa lo conmovió. Podría decirse que lo conmovió tan vivamente, que nunca antes había echado en falta aquel miembro. (50)

Tanto la recuperación del pasado, como la eventual euforia de Elvira, se unen para reavivar la vieja pasión entre los primos, para hacer vigente todo aquello que se había quedado pendiente entre ellos; el narrador reafirma la situación cuando nos revela los pensamientos de Lauro: “Jamás mujer alguna se le había presentado más bella y seductora, más próxima y deseable. A él tampoco le importaban los acróbatas.” (50)

Al nivel de la trama, el circo deja de representar un lugar de recreación familiar; al reunir a los primos, libres de la presencia de Antonino, no sólo se reaviva la pasión entre éstos, también se proyecta hacia un futuro encuentro. Todo lo relativo al circo, incluso Don Demetrio, su familia, Carlota y Liborio, aparecen como

elementos añadidos o que interrumpen los sucesos entre Elvira y el manco; por eso es tan importante este espacio, resignificado, donde se desarrollan acciones que más adelante afectarán a los personajes y a los acontecimientos.

EL HOTEL

Hablar sobre hoteles implica pensar, obligadamente, en su carácter transitorio. No son lugares para vivir, son regularmente lugares de paso; por lo tanto, y como es sabido popularmente, los hoteles son espacios que pueden tener un estigma, una mala reputación, debido a que concurren amantes, prostitutas, infieles, entre muchos otros.

En *Aquí abajo* el hotel se configura de dos formas, primero, de una manera un tanto difusa, aparece el hotel donde Elvira y el manco se entregan a la pasión; segundo, se presenta de manera más tangible el hotel donde Antonino se hospeda en los capítulos finales de la novela, donde sueña la muerte de Liborio y se prepara para el crimen que va a cometer.

Es interesante que, en los dos encuentros carnales entre los primos, los espacios donde tienen lugar, o están sugeridos o no están descritos a profundidad; la participación del lector es transcendental a partir de los indicios que nos aporta el narrador, pues en el primer encuentro, envuelto en la total indeterminación, se narra toda la trayectoria del café a un lugar que ni Lauro ni el narrador especifican; lo único que tenemos es la respuesta del manco: “Eso ya lo verás muy pronto!” (71)

El narrador da un salto del episodio que se desarrolla en el departamento de la calle Peralvillo, donde el héroe experimenta un acceso de valor, voluntad y hasta coraje, en una especie de reafirmación dentro de su casa y frente a un hombre fuerte, a las acciones entre los amantes, lo que corresponde al segundo encuentro: “Prorrumpió, de cara a Antonino, y Lauro tuvo miedo de aquella voz: — Está bien. Iré. [...] Portábase, bajo los besos de Lauro, como una bestezuela salvaje y hambrienta.” (112-113) El narrador hace una pregunta que instala de lleno a Elvira en otro espacio: “¿Por qué se hallaba en aquel cuarto [...]?” (113). Es curioso que mientras Elvira vive su pasión con Lauro, el lugar no está definido, esto sucede en el siguiente capítulo, cuando le confiesa la verdad a Antonino y rehace los acontecimientos, cuando ha tomado distancia de dichas acciones. Elvira describe el cuarto de la siguiente manera:

El cuarto era horrible, sombrío, tenebroso, como se lo había imaginado Antonino. Tenía una cama de hierro, con cuatro bolas de latón, un tapete con flecos y una colcha amarilla; bajo de la cama había una bacinica y sobre botellón de agua. El agua estaba sucia, era muy espesa, y nadie se habría a beberla. También había un armario, dos sillas de rejilla y una puerta que daba al baño. En el baño había únicamente esto: el inodoro, una regadera oxidada, dos toallas y un rollo de papel higiénico. Faltaba el espejo, pero quedaba el clavo. (120)

Denominar el cuarto de hotel como un *cronotopo*, tiene que ver con la transformación de Elvira dentro de éste. A nivel de la trama, ella se había comportado de una manera uniforme y de acuerdo con su rol de esposa de Antonino y madre de dos hijos; podemos recordarla rezando en la iglesia, o consolando a Liborio en el bosque. Luego de la presión de Antonino, Elvira se muestra muy molesta y hasta vengativa, por lo que en su segundo encuentro sexual con Lauro, el narrador la describe casi como un animal:

Allá estaba, con las sábanas revueltas, boca arriba, agitándose como en un cólico. [...] Nada la asustaba ni le estaba prohibido. De nada se arrepentía. Su placer no era puramente sexual, y en cuanto a esto podría aventurarse que casi sufría. Su placer era más hondo, más lóbrego, más grave [...] Experimentaba todos los transportes y los espasmos de la locura. Estando así, desnuda, ardiente, terrible, bajo las garras del hombre, blasfemaba, hurtaba, mataba; ningún crimen ni ninguna culpa le eran extraños, ninguna violación, ningún frenesí o exceso le parecían suficientes [...] después de aquello sólo le restaba morir e irse a dormir con el diablo [...] Jadeaba, se revolvía, agitaba la cabeza de un lado para otro, hinchaba el vientre, lo aflojaba, juntaba o separaba las rodillas, se ponía rígida, violácea, gemía se dejaba caer exhausta. (113-116)

Esta transformación en Elvira es importante, su conducta la lleva a confesar la infidelidad, por lo que su relación con Antonino se modificará, así como la alcoba compartida por ellos; el espacio familiar sufre una ruptura, así lo expresa el narrador: “Su casa no existía y no pensaba en ella ni por asomos. Su casa se había desplomado y habían perecido todos sus habitantes; nadie, nadie podría rescatarlos.” (161) La estabilidad de dicho espacio detonará en un intento de separación entre Antonino y Elvira, y, peor aún, en el descontrol del héroe, quien busca fallidamente a Dios y termina cometiendo un crimen.

Por segunda caso donde aparece un hotel en el capítulo XVII, cuando Antonino, luego de haber caminado horas y horas:

Halló un hotel por la calle Mosqueta.
Empujó la puerta de resorte y entró. El piso era de mosaico, la luz muy triste y verdosa, todo estaba sumido en penumbra, y vio cerca de él un mostrador. Se aproximó. Detrás estaba un hombre calvo, en mangas de camisa. No le vio el rostro, ni quiso vérselo. Dijo simplemente:

- Quiero una habitación.
- ¿Para usted solo?
- Sí.
- Son tres pesos [...]
- ¡Al siete!

Primero cruzaron el vestíbulo, que era estrecho y largo, y luego tomaron por una escalera muy empinada, cuyos peldaños estaban cubiertos de esputos. El

empleado llevaba en la mano un manojo de llaves que oscilaban y producían un rumor insoportable. Esto, unido al olor a orines que se percibía en el aire, trastornó a Antonino. Ya en la planta alta, siguieron por un pasillo más oscuro que el vestíbulo, interminable, al fondo del cual pendía una luz. En algún cuarto sonaban reír y gritar; eran dos voces: una de mujer y otra de hombre. Más adelante, otras dos voces —también de mujer y hombre— reían y gritaban. El muchacho se detuvo ante una puerta [...] Abrió, al fin, y Antonino se halló en un cuarto cuadrado, con el techo muy alto y un balcón que daba a la calle. (161-162)

Esta larga cita colmada de detalles acerca del hotel contrasta fuertemente con el ejemplo anterior, donde se aborda el hotel al que van Lauro y Elvira. El tiempo que se toma el narrador, desde que Antonino pide el cuarto hasta que consigue entrar en él, es sumamente lento, incluso narra lo que oye Antonino proveniente de otros cuartos, lo que huele. El hotel es importante como antesala del crimen, es un momento intermedio antes de que él asesine al sacerdote; además, es el lugar donde sueña la muerte de Liborio.

Resulta muy significativa la imagen del hotel como *cronotopo*, como espacios de transición hacia los abismos en la novela; pues genera, la revelación de la infidelidad que detona la ruptura de la estabilidad del héroe, y también se convierte en la antesala del asesinato.

2.3.3.3 EL ESPACIO SIMBÓLICO: EL UMBRAL, EL SUEÑO, EL CAMINO

Para cerrar esta reflexión, presentaré el *cronotopo* del umbral, el cual marca la separación entre dos mundos, entre dos ideas, quizá, entre dos situaciones, es decir, surge en aquellas encrucijadas de los personajes. El *cronotopo* del umbral se registra, regularmente, en los momentos de crisis o ruptura en la vida de los

personajes, por lo que se ubicará en los principales lugares de acción, de dificultades, de toma de decisiones que cambien el curso de los acontecimientos.

EL UMBRAL

Bajtín marca como *cronotopo* definidor en algunas situaciones de la novela: el umbral, el cual define como espacio simbólico en tanto encierra situaciones que se pueden fijar en un espacio pero que la sustancia se concentra en su significado, por ejemplo, el encuentro. En palabras del teórico: “En la literatura el cronotopo del umbral siempre es metafórico y simbólico, y aparece a veces en forma abierta, pero más frecuentemente en forma implícita.” (458); por lo tanto, el *cronotopo* del umbral presenta los lugares de acción trascendente, donde se dan crisis, donde se toman decisiones, etc.

En la novela *Aquí abajo*, dicho *cronotopo* se ubica en el café, como antesala del encuentro sexual entre los primos. El café es otro espacio resignificado, pues los personajes acuden, piden dos cafés, pero sus comportamientos son acartonados, con esto me refiero a que ir a un café y hablar, como en algún momento señala Lauro, no es el verdadero propósito de los personajes en ese lugar. Esto podemos ejemplificarlo a través de Elvira: “Sentía miedo y tristeza, y angustia, y unos deseos locos de que Lauro dejara de hablar tantas cosas fastidiosas e inútiles y la abrazara. Deseos de estrecharse contra él hasta perder el sentido [...] Deseos de olvidarlo todo, todo cuanto existía en el mundo, a excepción de ella misma, desnuda, joven y fresca.” (67-68)

El narrador se da tiempo de describir el lugar, lo cual genera la sensación de que el tiempo corre más lento, lo que incrementa la tensión en los personajes dentro de este *locus*; además, es explícita la prisa de Lauro, pese a que él afirme lo contrario:

Pagó con un billete de que traía en la mano y penetraron en un café. El establecimiento estaba solo, tenía no más de seis mesitas, y alguien por entre las bancas — no se podía aventurar si mujer u hombre — fregaba el piso. Al fondo había una lámpara encendida, cubierta con un papel color de rosa. Sonaba lejos, por la calle, un radio.
— ¡Dos cafés! — pidió el hombre. Y se quedaron quietos, ensimismados, como esperando algo muy grave, con las rodillas juntas bajo la mesa. Así permanecieron un buen rato, hasta que llegó el camarero con las tazas y los platos y los fue distribuyendo perezosamente. El café no humeaba y olía a mariscos. Ninguno de los dos, por lo pronto, hizo además de beberlo. Comenzó él, en cambio, a golpear la mesa con los dedos. (66-67)

Este fragmento muestra detalles de pronto muy generales, como la disposición del lugar, y en ocasiones muy específicos como la lámpara color de rosa, la cual aparecerá más adelante como un recuerdo significativo para Elvira, como una señal de lo sucedido aquel día; también reina una atmósfera desagradable; el café oliendo mal y la tensión entre los primos. A partir de este punto de contacto surgirán otros encuentros, cada vez más problemáticos y cada vez más grotescos; estos encuentros sí tienen un peso dentro del argumento, porque al ser revelado el adulterio, tanto Antonino como Elvira, y también el departamento en la calle Peralvillo, se modificarán. La actitud de los personajes dotará al espacio de otra atmósfera.

El segundo café aparece en el capítulo XVI, y contrasta con el que acabamos de delinear. El café “La Luciérnaga” está ubicado fuera de la ciudad, y en éste se presenta al héroe en una situación de confort, pese a que huele a carnicería y en

ese momento está cerrado. El narrador lo presenta desde afuera y se alcanza a ver al encargado en labores previas; Antonino quiere acceder a él, lo necesita para reponerse de la larga caminata, entonces se describe la escena:

[...] se abrió el café y asomó un hombre rechoncho, grasiento, color chocolate, con los bigotes muy ralos, caídos sobre los labios. Husmeó a un lado y otro y, al descubrir a Antonino, silbó, apretando los dientes. Antonino se levantó, tardó un buen rato en decidirse y penetró por fin al establecimiento.

Ya Estaba bebiendo un café muy caliente, que despedía un humo sumamente agradable. De cuando en cuando se inclinaba sobre la taza y permanecía de esta forma largo rato, dejando que el vapor le calentara el rostro. No había ningún parroquiano. Ante él, únicamente, había un plato con bizcochos cubiertos de harina y azúcar, de los cuales no probó ninguno. Pidió, en cambio, otro café y se lo sirvió esta vez con leche. Fumó después un cigarrillo.

Entonces rompió a cantar alguien y a tocar una guitarra. (157)

Es clara la diferencia con el café al que asisten apresurados Elvira y Lauro, donde el café no humea huele mal, ni siquiera lo beben, y Lauro termina derramándolo por de su desesperación; en cambio, como vemos en la cita anterior, Antonino disfruta el calor del café, y es tan agradable que pide otro.

Aludir a este café como *cronotopo* de un umbral es porque representa la antesala del crimen, el tiempo se va haciendo lento en la narración, el héroe se repone de su recorrido y ahora varado como un loco, enfoca su objetivo: el sacerdote que lo ha humillado. También dentro de este local aparece un objeto clave: la guitarra, con la que Antonino golpeará al sacerdote.

Otro elemento importante que representa un umbral es la ventana, Antonino constantemente mira a través de alguna ventana, tanto desde el trabajo como de

su casa; las ventanas aparecen siempre que el protagonista reflexiona, representan su acceso al exterior, la huida, implican el afuera y se ligan al camino.

En el circo, mientras el manco cita a su prima en la puerta de Santa Ana, ésta piensa en Antonino: “Se le ocurrió pensar que aquel hombre tan puro y limpio, que era su marido, estaría ahora en la ventana de su casa, mirando sin mirar nada, como lo hacía casi siempre, de frente a la chimenea de la fábrica, bajo la lluvia que caía.” (53) Otro momento en el que Antonino mira por la ventana, aparece justo después del segundo episodio en el Bosque, donde experimenta una reminiscencia: “Hermano, ¿quieres confesión?” (150); entonces: “Antonino no pudo resistir más, y al cabo de veinte días ya estaba mirando por la ventana hacia la última luz del sol que moría. Lo que miraba ahora era un trozo de cielo muy pálido, remoto [...] El cielo era ya una triste sombra invisible y él continuaba mirando. [...] Luego se fue caminando, no sabía por qué rumbo, siempre en línea recta, [...]” (152-153)

Es significativo que cada vez que el héroe mira hacia el exterior a través de una ventana, después salga a caminar y su recorrido frecuentemente tienda a alejarlo de su casa, de su empleo, de su vida instalada en el estancamiento.

EL SUEÑO

La palabra sueño es ambivalente, porque funciona, a nivel fisiológico, para referirse al deseo o acto de dormir, y a nivel psicológico sirve para nombrar aquellas visiones a las que se accede mientras se está dormido. Rosa Elizabeth Camacho dice que: “El sueño sobreviene cuando el individuo en estado de letargo pierde todo afán de

conciencia, es decir, cuando no ejecuta ningún acto voluntario. El sueño se manifiesta a través de imágenes de carácter simbólico que representan para cada soñante cosas distintas, pero no ajenas del universo simbólico general.”⁶⁴

Si estamos de acuerdo en que el material onírico tiene sustento en lo simbólico, las leyes que rigen su espacio también lo tienen. En *Aquí abajo*, se registran tres sueños, dos que corresponden a Elvira en el capítulo V, y el tercero, en el capítulo XVII, donde Antonino sueña la muerte de Liborio; estos sueños no serán analizados a nivel de su significación universal, lo que se rescatará es su significado simbólico dentro de la trama.

En el caso de Elvira, ésta sueña un circo, justo después de la visita con su familia al recinto; pero el circo que visita Elvira, no es el circo que recrea a partir de su experiencia inconsciente. En el sueño aparece Lauro encarnando el papel de un payaso que: “[...] hacía contorsiones y se desnudaba” (54), lo cual asusta al público que por eso huye; se queda Elvira con sus hijos, en el ámbito de su circo, y con Lauro, quien es representado por el inconsciente de Elvira como un orangután sin un brazo, de quien además, intenta escapar. En este momento del sueño sucede algo importante: “Pretendió también ella escapar con sus hijos, mas, al volverse a mirarlos, notó que la cabeza de Liborio había crecido desmesuradamente, hasta el punto de que apenas si lograba sostenerla sobre los hombros. La cabeza crecía, crecía lo mismo que un globo al que se da aire, y como un globo estalló. El circo se llenó de humo y su hijo cayó muerto.” (54)

⁶⁴ Rosa Elizabeth Camacho, *Del sueño a la creación poética en Borges*, Tesis de Licenciatura, UAM-I, México D.F., 2001, p. 5.

Si revisamos en perspectiva un acontecimiento posterior a este sueño, durante el domingo en que Elvira y Lauro se encuentran en el cuarto de hotel, ella lo ve de cierta manera: “Lo miró así, desnudo, sin un brazo, con las trazas de un orangután.” (114) Además, llama la atención que: “Por la ventana cerrada filtrábase una luz anaranjada y densa y se oía el viento. Toda la habitación estaba llena de humo, aunque nadie había fumado.” (115) De alguna manera estos acontecimientos están relacionados con el material del sueño: la imagen del orangután se le volverá a aparecer a Elvira, al igual que la inexplicable presencia del humo, pero como elementos que forman parte de su mundo onírico; no hay que olvidar que Elvira es la responsable de la elaboración del sueño, por lo que la aparición del humo y la figura del orangután, no se consideran sueños proféticos, sino simplemente elementos que Elvira ha advertido con anterioridad.

Un sueño premonitorio puede ser el segundo sueño de Elvira, en el que recibe el vestido amarillo. Si recordamos, Antonino le compra un vestido de ese color y lo abandona en una iglesia; el suceso le será contado a Elvira después de la enfermedad de Antonino, aunque posterior al momento de la elaboración de la visión. Soñar la muerte de Liborio sí podría representar también un sueño premonitorio, en tanto nos ofrece una situación que se dará en el futuro de manera real. Es lógico que tanto Elvira como Antonino sueñen con la muerte de su hijo pequeño, pues ellos comparten un vínculo fuerte y directo con Liborio, no hay nada que interpretar en este caso; los acontecimientos ocurridos en los sueños proféticos pueden ser idénticos o no a lo vivido fuera de ellos, pero siempre habrá una pista que nos permita asociar lo real y lo soñado. En el momento del sueño, el lector

desconoce que Liborio efectivamente morirá, faltan varios capítulos para que esto ocurra, por lo pronto queda como un mal augurio. Podemos verificar la muerte, paralelamente al sueño del héroe, en el último capítulo de la novela:

Se dejó caer simplemente en la colcha y se durmió [...]

Ocurrió que aquella misma noche murió Liborio. Pero un poco antes de morir quiso ver a su padre y lo buscó por todas partes. Es claro, tardó en hallarlo; pero lo consiguió. Y verlo dormido de aquella forma, no se atrevió a despertarlo. Se le acercó cuidadosamente, le tocó en un hombro con un dedo y murmuró a su oído:

— Me voy.

Entonces se fue caminando por aquel maldito pasillo, y Antonino advirtió cómo la luz se volvía roja, y oyó cómo tronaba el piso y cómo sonaba el manojito de llaves, y cómo subía por entre los esputos un huésped recién llegado. Antonino — o en sueños o en realidad — se asomó al balcón y vio que su mujer aguardaba en la acera de enfrente. Tenía los ojos hinchados de tanto llorar. Cuando cruzaba Liborio la calle, pasó un auto y lo mató. (163-164)

Si he reproducido gran parte del sueño, es porque contiene varios aspectos importantes. En primer lugar, el narrador crea una gran confusión en el momento de contar el sueño, pues el lector no tiene claro si Antonino está dormido o despierto; además, el sueño se desarrolla en su cuarto de hotel, mirando desde el balcón. En segundo lugar, el narrador mezcla la muerte real de Liborio con el sueño de Antonino, e inmediatamente después, aclara: “Pero Liborio había muerto; sí lo había matado un coche; sí había querido ver a su padre; *lo había visto*, en efecto, y aquel mismo día lo enterraban. Ya tenían la caja lista, pequeña y blanca como una caja de bombones [...]” (164) Es importante, y he colocado en letra cursiva, el hecho de que el narrador confirme que Liborio ha visto a su padre ¿cómo puede haberlo visto si está muerto? Esto queda como un cabo suelto, desde mi perspectiva, en tanto representa un aspecto sobrenatural, pero ligado a la voz narrativa, no a algún personaje.

Otro dato que vale la pena mencionar, relacionado con el sueño y con el narrador, es un fragmento que aparece antes del sueño de Antonino; en éste, el narrador reflexiona de manera muy subjetiva acerca del acto de soñar, cito solamente unas líneas: “Cuando un hombre se duerme, jamás sabe si volverá a despertar, si seguirá durmiendo por una buena cantidad de años o si, cuando despierte, no será más el que era. [...] Pueden los muebles del cuarto iniciar una danza o arañarlo; [...] Todo el mundo piensa en dormir y no sabe qué riesgo corre. (162-163)

Estos espacios oníricos, entendidos como *cronotopos*, funcionan como enlaces con sucesos que están por acontecer dentro de la trama en momentos específicos, cargados de sus posibles sentidos, como llamadas de atención al lector.

EL CAMINO

A mí me gusta perderme así entre la muchedumbre, correr, detenerme, apresurar el paso sin saber por qué, caminar sin dirección, y esto que viene a ser lo que se llama *flâneur* es sin duda el mejor modo de pasear.

Francisco Zarco

De forma rutinaria se camina. Cristóbal Acevedo,⁶⁵ citando a Michel de Certeau, dirá que “[...] el acto de caminar es en el sistema urbano lo que el acto de hablar es al lenguaje, entendiendo al espacio urbano como un escenario de conflicto y

⁶⁵ Cristóbal Acevedo, <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/10/01/caminar-para-interpretar-de-la-literatura-al-espacio-publico/>

relaciones de poder que se nos presentan en el cotidiano.” El andar ligado a la costumbre, a la intención de dirigirse a, es decir, tener un destino fijo, no es lo mismo que caminar hacia ninguna parte. Vagar sin rumbo es la materialización de la libertad, y en esos recorridos, el caminante abre la posibilidad de reconstruir el espacio, de resignificarlo.

En la novela *Aquí abajo*, el último de los *cronotopos* a explorar corresponde al camino. Como advierte Bajtín:

La importancia del cronotopo del camino es enorme en la literatura: es rara la obra que pase por alto las variaciones del motivo del camino o viaje, y muchas obras están construidas directamente sobre la base del cronotopo del camino y de encuentros y aventuras ocurridas en los caminos o viajes [...] Para la novela es ante todo característica la fusión de la trayectoria vital del hombre (en sus momentos cruciales más importantes) con su camino-avance real por el espacio [...] (286,311:1986)

El *cronotopo* del camino es el lugar de la experiencia vital, de la búsqueda del sentido de la vida; por un lado, el hombre en su desplazamiento por un espacio público se aleja del espacio privado que lo ciñe, y por otro, dicho camino representa un recorrido lineal, que parte de un extremo para llegar a otro. En la novela que analizamos, el camino no sólo presenta los recorridos del héroe por la ciudad de México y zonas aledañas a ésta, sino que encarna la liberación y el distanciamiento, a un nivel simbólico, dentro de la trama.

En *Aquí abajo* el primer recorrido aparece en el capítulo II, por la ida al Bosque (Chapultepec). El narrador nos comunica que:

Hicieron el recorrido de costumbre.
Penetraron por la puerta de Dolores, continuando hacia la izquierda con toda la calma, en virtud de que a los niños les gustaban extraordinariamente los caballos. Se internaron después por la calzada de los Poetas y se sentaron a reposar un poco en la fuente de Don Quijote. Reanudaron la

marcha, bordeando ahora el lago. Alrededor de las once llegaron al puente. Sobre el agua parda y quieta, infinidad de gansos famélicos iban de orilla en orilla [...] —Vamos. [...]

Se puso en marcha silenciosamente [...] (25-26)

En este fragmento se narra el desplazamiento del héroe con su familia, y es bastante explícito geográficamente hablando, pues ubica al lector, el narrador da la impresión de ir haciendo el recorrido a la par de los personajes. Líneas más adelante continúa el recorrido:

Iban por un camino de asfalto, recto y largo, sobre el cual caía el sol a plomo. Las hojas de los árboles se habían vuelto doradas [...] Algún pájaro trinaba; [...] En los troncos aparecían nombres y signos extraños, tallados a navaja, [...]

Antonino y Elvira caminaban solos, con sus hijos por delante [...]

Luego tomó a su mujer por el brazo, fuerte, muy fuerte, y así continuó sin soltarla hasta el tranvía. (29-30)

En la segunda parte del recorrido aparecen detalles acerca de cómo es el lugar donde circulan, elementos del lugar como los pájaros o los nombres en los troncos; se trata de un lugar abierto, público, muy iluminado, que contrasta con la descripción húmeda y oscura, además agobiante, del templo que han abandonado para emprender el recorrido hacia el Bosque. Antonino volverá al Bosque en el capítulo XV, cuando el rumbo de los acontecimientos y de los personajes habrá dado grandes giros. Esta segunda ida al bosque es clave, porque en ese momento, mientras juega con Liborio a lanzar la pelota y ríen desmesuradamente, la risa provoca algo en él que lo hace recordar:

No la lanzó más. Se vistió el saco y se sacudió los pantalones, que se le habían llenado de arena. Aunque continuaba riéndose, tenía una expresión muy rara en el rostro. Diríase, por ejemplo, que acababa de atacarle una terrible punzada. Se contrajo. Y recordó una cosa funesta: “Hermano, ¿quieres confesión?” (150)

Luego de esta reminiscencia, Antonino volverá a cambiar. Si hacemos memoria, se presentaba a sus dos empleos e inmediatamente después se iba a su casa, no miraba el atardecer para no sentirse tentado a vagar, convivía con sus hijos, se comportaba como el sujeto debe hacerlo según la sociedad; sólo en la alcoba, con Elvira, la situación era diferente, no tenían contacto, incluso se desnudaban sin que el otro se diera cuenta. Este nuevo cambio lo lleva directo al camino, a las calles, al vagabundeo que lo arrastrará muy lejos, en una búsqueda frustrada por la que asesinará al sacerdote:

Antonino no pudo resistir más, y al cabo de veinte días ya estaba mirando por la ventana hacia la última luz del sol que moría.
[...] Así estaba escrito.

Luego se fue caminando, no sabía por qué rumbo, siempre en línea recta, con las dos manos en los bolsillos. Huía de algo que lo perseguía de cerca [...] caminaba sin prisa, sin volver siquiera el rostro, avanzando, avanzando lenta y decididamente. (152-153)

El segundo recorrido lo inicia el héroe inmediatamente después de entrevistarse con el director del periódico donde trabaja, eran las cinco, el narrador comienza a hablarnos sobre sonidos que provienen del exterior percibidos por Antonino:

[...]Comenzó a bajar, paso a paso, sin pensar en nada, atendiendo únicamente a aquel estruendo que se volvía más próximo e insoportable, [...] Salió a la calle [...]

Un sol dorado, tibio, sumamente agradable, [...] La gente parecía alegre, dispuesta a algo importante, inquieta. Los tranvías y automóviles producían mayor ruido que de costumbre, y el aire era dulce, apenas perceptible, intermitente.

Antonino caminó unas calles y penetró en una cantina. Allí pidió una cerveza bien fría, [...] Parecía que había estado andando sin cesar durante el día entero, y no por lugares pavimentados y fáciles, [...]

Pagó el consumo, apuró de un sorbo el residuo de su vaso y volvió a la calle.

La melancolía más profunda lo invadió. (34-35)

Las citas que he presentado en este punto de la investigación, muestran la estrategia narrativa en la que el protagonista abandona un lugar que le ocasiona malestar y al emprender su camino en el exterior se reconforta; es bastante obvio que salir y caminar hacen que el protagonista cambie de estado de ánimo abruptamente.

En la cita, inmediatamente anterior, se manifiesta el estado interno del héroe, cómo al estar ubicado en la calle experimenta un estado profundo y reflexivo. El narrador es bastante puntilloso con aquellos pensamientos de los personajes que desea compartírnos y exactamente igual con los que se reserva.

Antonino, habiendo recuperado la calma, se da tiempo para expresar el hondo rechazo que siente hacia su jefe, hacia su familia, e incluso hacia la multitud que indiferente lo ignora: “Lo único que acertó a entrever muy claramente es que no deseaba volver a ver en muchos años al director del periódico, a Elvira, a sus hijos, y con mayor razón a toda aquella multitud de personas que lo rodeaban, o lo empujaban, o lo dejaban pasar fríamente, con un desprecio inaudito, con una superioridad manifiesta, [...]” (36) El héroe logra templarse a mitad de la calle, mirando de frente a la multitud de la que se distancia. Ralph Waldo Emerson, citado por Vicente Quirarte, nos dice: “el espíritu heroico ahora corresponde al Caminante, quien es, culmina, «una especie de cuarto poder, fuera de la Iglesia, el Estado y el Pueblo».⁶⁶

⁶⁶ Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, Cal y Arena, México, 2016, p.114.

Un tercer recorrido del protagonista liga los capítulos VII Y VIII. A lo largo de éste, la ciudad es mucho más tangible y más viva; el narrador nos muestra la calle y a sus personajes obligados, fijos en un espacio y un tiempo. Comienza por fijar la hora:

Eran las seis y media y empezaba a oscurecer. [...]

Eché a andar.

Iba ahora por la avenida Madero, envuelto, o arrastrado, o sumergido entre una multitud tibia, aromática y lastimosa. La noche había caído fatalmente, y todo, a treinta metros del suelo, era negro, misterioso e impenetrable. Dentro de tres horas más o menos aquella calle estaría solitaria, también a oscuras, y toda aquella gente que contemplaba ahora se hallaría en sus casas o en otro sitio. Mañana volvería a llenarse y a vaciarse; al día siguiente igual, y siempre, hasta el fin del mundo. [...]

Acababa de llegar al Zócalo. Sobre las fuentes, sentadas en círculo, había gran cantidad de personas: limpiabotas, prostitutas pobres, vagabundos, policías, uno que otro indígena... [...]

Antonino buscó algo en los bolsillos encaminándose hacia los tranvías [...]

“Creo que voy a emborracharme”, pensó [...]

Subió [...] precipitadamente a un tranvía Villa Obregón que estaba próximo a salir [...] Pronto dejarían la ciudad. (77, 79,80)

El desplazamiento del protagonista se presenta ahora desbordado de detalles, referencias geográficas, personajes; además, lo presenta viajando en tranvía, un transporte público que comienza a desaparecer de la ciudad de México, producto de un choque, en 1953; posteriormente, con la aparición de la línea 1 del metro, en 1969, dejarían de operar definitivamente los últimos tranvías activos.

El caminar del héroe continúa en San Ángel, donde abandona el tranvía y sigue a pie, se emborracha y se queda dormido a la intemperie hasta el amanecer; en el siguiente capítulo el policía lo encuentra, entonces el tiempo de la narración se torna lento, ya que tanto el policía como Antonino están ebrios, caminan y hablan con torpeza y dificultad.

A estas alturas de la novela viene un corte, cuando el héroe interrumpe sus recorridos debido a la enfermedad, el movimiento del personaje cambia, se concentra en su casa y, después de su convalecencia, se entera de la aventura sexual de Elvira con Lauro, hecho que lo conducirá a buscar consuelo, pero esta vez el narrador nos muestra los recorridos del héroe, con enunciados como los que a continuación cito, el narrador presenta el movimiento del personaje : “Anduvo la mayor parte de la mañana de iglesia en iglesia” (131), “Había ido a buscar alivio al templo y volvía más derrotado.” (136)

En el capítulo XV se muestra al héroe completamente asimilado a la vida común y corriente del ciudadano promedio, pero una visita al Bosque provoca un cambio súbito en Antonino y, como ya mencioné en páginas anteriores,⁶⁷ en esta segunda salida a dicho espacio, una reminiscencia devuelve al personaje a recorrer las calles y a emprender el último recorrido en la novela.

Para presentar al héroe en su última travesía, en la búsqueda de la liberación, el narrador lo mostrará abandonando la ciudad, y describirá cada uno de los lugares por los que se desplaza, señalando el paso del tiempo con base en la luz:

Pero no amanecía, era algo así como la media noche, y nadie acertaba a pasar por aquel endiablado camino. Convendría, pues, esperar al alba [...] Amaneció, [...] [...] con las primeras luces pudo verse que traía los zapatos llenos de barro, así como los pantalones, y las manos; que tenía los cabellos tiesos y pegados al cráneo; [...] Respiraba por la boca y había perdido en una zanja el sombrero. También caminaba encorvado, un poco tambaleante, con las manos atrás. (155)

⁶⁷ Ver página 112 de esta investigación.

El narrador muestra al héroe recorriendo un camino que será la antesala del crimen que está por cometer, hecho que lo convertirá para siempre en otro hombre; lo retrata como un loco, sucio, con un saco que ha perdido un botón durante la travesía. En el último capítulo de la novela, el narrador no marcará a profundidad los desplazamientos de Antonino, por lo que el tiempo se acelera en la narración; en ocasiones expresará: “llegó, salió del hotel rumbo a, penetró por fin a”, como en la siguiente cita: “*Llegó al templo* alrededor de las cinco [las cursivas son mías] Después el sacerdote salió, acompañado de otro clérigo, y Antonino se limitó a seguirlos sin interés por las calles un buen trecho. Pronto aquellos se perdieron [...] continuó caminando mucho tiempo, arrastrando levemente los pies, con las dos manos en los bolsillos.” (160)

En estos momentos Antonino se prepara para dar el golpe al sacerdote con la guitarra, y entre cada uno de sus movimientos, entre cada una de sus acciones, *a priori*, se interpone el leitmotiv: “Hermano, ¿quieres confesión?” Dicha frase funciona como un detonante a lo largo de la novela; luego de su aparición, el héroe se llena de ira contra todo aquello que lo ciñe y lo minimiza, ya sea que represente un ataque, ya sea producto del sentimiento de inferioridad que lo caracteriza; sin embargo, es capaz de compararse con Cristo, quien:

[...] también había caminado, también había sudado mucho, también a él le punzaba el viento; y se habían mofado, y habían hecho escarnio de todo ello.
[...]

— ¡Por amargura te crucificaron! — le advertía Antonino al Nazareno, repitiendo unas palabras que recordaba haber pronunciado una vez—. ¡Por amargura te crucificaríamos de nuevo! (167-168)

El camino del héroe ha llegado a su fin, luego del grito “tan tonto e incoloro” del sacerdote al morir, el cual lo perturbó menos que abandonar el vestido amarillo en aquel templo, igual de poca cosa, que enterarse de la muerte de Liborio. El narrador nos dice:

A la mañana siguiente, se limpió muy bien los pantalones, fue a la peluquería a afeitarse, se quitó el barro de los zapatos y cayó por su casa a eso de las once. Pero la casa estaba cerrada [...] la portera le refirió todo. Había muerto Liborio, y Elvira y Carlota se habían ido a vivir a Iztapalapa. Antonino se encogió de hombros. [...] Y se alejó caminando muy despacio, por donde daba el sol, con las dos manos en los bolsillos. (174)

Hasta aquí, las citas nos ha servido para exponer la forma en que el camino, como *cronotopo*, articula aquellas partes clave de la novela, pues involucra la calle, la ciudad, aquellos espacios o personajes a los que accede el héroe en sus andanzas; lo anterior, no sólo en un sentido explícito, en tanto el héroe recorre físicamente la geografía modelada en la novela, sino también a nivel simbólico, pues recorrer las calles representa la búsqueda del sentido de la vida para el protagonista, orientarse hacia afuera, hacia una liberación que lo aleje de la alienación y las convenciones sociales.

En la novela encontramos, también, los recorridos que hacen Elvira y Lauro, éstos son importantes a nivel de la trama; los menciono porque son importantes en los cambios que sufren los personajes y en las acciones de éstos.

Capítulo 3. EL HÉROE, AQUÍ ABAJO Y EL CONTEXTO HISTORICO-SOCIAL EN MÉXICO

“¡Así es la vida!”, pensó Antonino con fastidio; y se encogió de hombros mientras ascendía, paso a paso, por una escalera de granito, estrecha y fría, allá en el barrio comercial de la metrópoli.

Francisco Tario

No parece que la responsabilidad del crítico literario sea llenar la historia con malos textos en nombre de cualquier justicia social.

Harold Bloom

Nacido en México en 1911, hijo de padres españoles, portero de fútbol, pianista, empresario y escritor, Francisco Peláez Vega ha construido una vasta obra literaria que incluye cuentos, novelas, piezas de teatro y hasta un libro de aforismos, bajo el pseudónimo de Francisco Tario. Contemporáneo de grandes figuras de las letras mexicanas, como Juan Rulfo y Octavio Paz, Francisco Tario fue relegado de las antologías de literatura mexicana, pues su obra no trataba temas de interés nacional, y la crítica en su afán por encontrar las características comunes de dicha literatura, y orientándose siempre a conformar una identidad particular, lo dejó fuera.

Alejandro Toledo, en su libro *Universo Francisco Tario*, comenta:

Tario era un hombre arrojado al vacío. Conocerlo implicaba reinventarlo. Sus viejos libros aparecían aquí y allá en la ciudad, pero eran eso: apariciones. Suele creerse que los trabajos de mérito son aquellos que consiguen permanecer en la memoria colectiva; el de Tario era un orbe secreto cuyas piezas estaban dispersas y sólo unos pocos se animaban a recoger, un modelo para armar.⁶⁸

⁶⁸ Alejandro Toledo. *Universo Francisco Tario*, La Cebra/CONACULTA, México, 2014, p. 10.

Entonces, debido a su momento histórico y al contenido de sus materiales, la obra de Francisco Tario ha enfrentado diversas batallas en una tierra poco acostumbrada a romper con el realismo coyuntural y político; paralela a la espera de lectores y críticos que la estudien, han aparecido nuevas ediciones, algunas tesis y artículos que sobre todo abordan el tema de la figura tan controvertida como fue la del autor.

Este capítulo se propone explorar algunos de los conflictos que enfrentó la novela *Aquí abajo*, del autor mexicano Francisco Tario, en el momento de su aparición, su exclusión del canon de la época, lo que conformaría, en gran parte, el aura que aún en el siglo XXI ha caracterizado al escritor como un raro.

3.1 AQUÍ ABAJO Y EL CANON EN MÉXICO

Se trata de la segunda novela, aunque la primera en aparecer publicada, pues *Los Vernovov*, un primer ejercicio, fue destruida por su autor; nos dice Alberto Arriaga: “El humo y el balón son símbolos de la primera muerte de Paco Peláez. Murió con la destrucción del manuscrito de *Los Vernovov* [sic]. Renació con el nombre de Francisco Tario y la publicación de *La noche* en 1946 [sic].”⁶⁹

Que la novela *Aquí abajo* continúe en espera de lectores apunta directamente a la cuestión de la recepción del texto y nos obliga a hacernos dos preguntas: ¿por

⁶⁹ Alberto Arriaga, “La noche de Paco Peláez”, Alejandro Toledo, *op.cit.*, 2006, p. 158.

qué la novela no se leyó en su momento de aparición? y ¿por qué el autor no figuró en las antologías encargadas de presentar a los escritores del momento? Para responder a estas preguntas es necesario recurrir al contexto histórico social que enmarca dicha obra, conocer sus ejes, sus acontecimientos más relevantes y, por supuesto, recurrir al canon de la época.

El canon en gran parte es responsable de incluir o excluir obras y autores de aquello que se considera establecido. Cuando Eric Sullà define el término canon de una manera práctica y sencilla, señala que es: “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas.”⁷⁰ Lo cual no parece objetivo, ni confiable, en tanto los criterios para decidir qué obra es digna de recordarse y cuál no, responde a mediaciones asociadas con el poder y la ideología.

Uno de los problemas que de ordinario surge en esta selección de lo que el canon reconoce y lo que margina, es aquel en que las obras se distinguen por un criterio de *diferencia*, que rechaza la identidad cultural, lo cual implica una identidad y valores propios; justamente es eso lo que reconoce Leda Rendón en su texto “El limbo narrativo de Francisco Tario”, donde menciona: “Francisco Tario se aleja de la descripción realista por elección propia, y al hacerlo se distancia de lo convencional y lo institucionalizado.”⁷¹ Rendón reconoce esto como una ventaja, en tanto, la obra se torna absolutamente “personal y comprometida”; sin embargo es polémica esta apreciación, pues precisamente esta identidad individual es la que le

⁷⁰ Enric Sullà. *El canon literario*, Arco Libros, Madrid, 1998, p. 11.

⁷¹ Leda Rendón, “El limbo narrativo de Francisco Tario”, *Revista de la Universidad de México*, UNAM. Núm.90, México, 2011, p. 107.

cuesta a Francisco Tario la exclusión del canon de las letras mexicanas de la primera mitad del siglo XX.

¿A qué apunta Mario González Suárez, en el prólogo a *Cuentos completos* cuando señala que si Francisco Tario no hubiera nacido en México ya estaría incluido en el canon de la literatura hispanoamericana? Según él:

Aunque en su momento a sus obras no le faltaron los comentarios de lectores inteligentes — entre ellos Octavio Paz, Celestino Gorostiza Y José Luis Martínez —, una inercia muy poderosa se ha opuesto a la consagración de Tario como un autor nacional [...] Veremos que la marginalidad de Tario dice más de nuestro medio literario que de su obra, leída hasta ahora por una secta de devotos.⁷²

Para responder a esta interrogante, lo inmediato, y tal vez simplista, resulta recurrir al contexto histórico- social en que nace la obra; dicho contexto corresponde a la década de 1940, un momento clave en la historia de México, mientras marchan los sexenios de Lázaro Cárdenas (Reforma agraria, educación socialista y expropiación petrolera) y Manuel Ávila Camacho (Reformas derechistas, modernidad y cosmopolitismo). La ciudad fue la protagonista de estos cambios con sus grandes avenidas y sus multifamiliares, este periodo enmarca una serie de transformaciones, a nivel social e ideológico, importantes para el país.

La literatura se apegó, por lo tanto, a la historia, se encerró en un nacionalismo que miraba hacia los sucesos más próximos, como observa Manuel Pedro González: “La narrativa mexicana está centrada en sí misma, en su historia, en su ambiente [...] en su tradición cultural.”⁷³; por lo que aquellos autores que se

⁷² Mario González Suárez “En compañía de un solitario”, *Cuentos completos, Tomo I*, Lectorum, México, 2004, p. 9.

⁷³ Manuel Pedro González, “Leopoldo Marechal y la novela fantástica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 2, Vol. CLI, marzo-abril, 1967, p. 201.

alejaron de dichos episodios nacionales —por ejemplo, la Revolución mexicana— se consideraron *evasivos*.

Respecto a la producción de textos en torno a la Revolución mexicana, Jorge Aguilar Mora señala:

Mucho se ha escrito sobre la Revolución mexicana de 1920; pero no hemos escrito lo suficiente sobre ese caudal de historias contenidas en la narrativa sobre la Revolución. Para mediados de la década de 1940 se habían publicado alrededor de doscientas novelas y otros tantos cuentos sobre la Revolución. Una extraña ceguera nos ha hechos confiar sólo en los documentos y en los hechos históricos como fuentes de conocimiento, y hemos dejado de lado este acervo de literatura donde, sin embargo, podríamos encontrar las claves profundas de aquellos documentos, de aquellos hechos, y de la Revolución misma.⁷⁴

Esta cita revela una parte del aura que rodeó los sucesos históricos, no se menciona a las figuras, esos héroes que se exacerbaron en función de los acontecimientos; pero esto fue justamente lo que provocó que se catalogaran como menores otras literaturas.

La aparición del libro más conocido de Francisco Tario, *La noche*, marca una línea genérica de la que su autor no podrá alejarse: la de lo *fantástico*; los narradores de los cuentos, ya sea animales, ya sea objetos, presentan una propuesta que se inscribe definitivamente en el terreno de la ficción, lo cual confrontaba las ideas nacionalistas en auge. El mismo año [1943] aparece *Aquí abajo*, una novela realista —como ya mencioné en líneas anteriores de este trabajo—, que no trata el tema de la Revolución; además, se distingue por presentar a su héroe, Antonino, como un hombre débil, ordinario, que evade su realidad, que no acepta los cambios, lo cual coloca a la novela justo dentro de aquellas literaturas consideradas como *evasivas*.

⁷⁴ Jorge Aguilar Mora. *El silencio de la Revolución y otros ensayos*, Era, México, 2011.

Por ejemplo, en el capítulo III nos dice el narrador: “Cuando Antonino recibió el anuncio de que el director del periódico deseaba hablarle, enrojeció inesperadamente y el corazón empezó a latirle con gran fuerza [...] Se le llenaban los ojos de lágrimas y apartaba la mirada hacia cualquier sitio” (31-32) Esta actitud no corresponde a la de un héroe, por lo que el protagonista de Tario se aleja aún más de las figuras prototípicas de la revolución.

Con *La noche* como antecedente, considerado literatura de evasión, es decir, fantástica, y con Antonino, un héroe no signado por la fuerza y la rebeldía de los héroes nacionales, *Aquí abajo* quedaría doblemente proscrita, situada entre dos fuerzas opuestas: primero, porque no retoma el tema revolucionario, y segundo, porque no es una obra de corte fantástico, entonces, estas literaturas también la marginan.

En el texto “Canónica, regulatoria y transgresiva,”⁷⁵ Noé Jitrik recoge el término de *marginalidad* en mancuerna y oposición con la noción de canon; para Jitrik, aludir al canon implica, a la vez, referirse a aquello que se excluye, señala:

No cabe duda de que la mera mención de la palabra canon arrastra de inmediato otra palabra, marginalidad, que parece serle no sólo complementaria sino también subordinada; en ese sentido, ésta no termina de comprenderse sino en relación con aquella. El canon, lo canónico, sería lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema, mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica.⁷⁶

Además, destaca que desde la marginalidad existe la posibilidad de éxito, pues en algún momento dichas propuestas rebasan al canon; en palabras de Jitrik:

⁷⁵ Noé Jitrik, “Canónica, regulatoria y transgresiva” en Susana Cella (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Losada, Buenos aires, 1998.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 19.

“A veces, los proyectos gestados desde una marginalidad buscada y cultivada prosperan, pronto o más tarde, y su éxito hace tambalear los cánones.” (22). A esta cuestión ya habíamos aludido en líneas anteriores cuando citamos a Leda Rendón, quien reconoce esta diferencia como una ventaja que separa las obras del canon.

La novela *Aquí abajo*, sin mayor polémica, puede pensarse a través de esta idea de *marginalidad*, en los términos que Jitrik propone, pues surge en un momento de exaltación de la literatura post-revolucionaria que enaltece algunas de sus figuras heroicas, sus espacios rurales, sus batallas. Esto lo mostrarían textos como *Cartucho* de Nellie Campobello, una obra que se presume menospreciada por el hecho de haber sido escrita por una mujer. Conformada por cincuenta y seis relatos enmarcados, en la etapa trágica del villismo, y los cuales muestran: “una suma de estampas revolucionarias, un testimonio de la barbarie revolucionaria, una crónica familiar, o cualquier otra denominación que le podamos atribuir.”⁷⁷ En contraste lo que la novela *Aquí abajo* ofrece es el drama existencial del protagonista, y nos lo presenta desplazándose por la Ciudad de México, entre la multitud donde es uno más, no es ningún libertador, no es un héroe arquetípico; sin embargo, representa al sujeto promedio de la sociedad mexicana de los años cuarenta.

Francisco Tario nos presenta, a través del narrador en tercera persona, un universo donde los personajes, a través de sus acciones, despliegan una crítica contra las convenciones sociales, entre ellas la religión, los valores, la familia, y no menos importante, la condición del sujeto dentro de una sociedad que le impone

⁷⁷ Jorge Aguilar Mora, *op.cit.*, p. 101.

límites y lo determina. En el capítulo XIII aparece Antonino presa de la rutina de su cíclica vida:

—Di tus pecados, hijo mío.

Bueno, allí estaban sus pecados. ¿Y qué iba a ocurrir ahora? ¿Qué había ocurrido después de las doscientas o trescientas confesiones de su vida? Había rezado el Señor mío, Jesucristo, había cumplido la penitencia, se había sentido un poco sofocado en la iglesia, y había ido al Bosque o a otra parte; había dormido por la noche, se había vuelto a acostar, había cerrado los ojos y se había dormido. A la mañana siguiente se había puesto en pie, Así siempre, siempre, mientras no muriera.

—Di tus pecados, hijo mío. (126)

Pero la sociedad mexicana no busca poner en conflicto su identidad, todo lo contrario, apuesta a la unidad, y defiende, por tanto, todo aquello que trabaje en función del nacionalismo, aquello que exalte los espacios y personajes de la lucha revolucionaria, que mire hacia el interior de la nación; y ése es el canon que norma el contexto de los años cuarenta en México, el que margina todos aquellos textos que propongan algo nuevo.

Este canon tenía que excluir *Aquí abajo*, con su antihéroe Antonino y sus andanzas urbanas a modo de *spleen*, con sus increpaciones hacia Dios, hacia su sociedad e incluso hacia la familia; en contra de todos los esquemas establecidos. No podemos tachar de nihilista al héroe, porque su pasividad no es suficiente para mantenerlo invariable; la infidelidad de su mujer con el primo manco, aunada a la asfixia que le provoca su empleo y las reglas impuestas socialmente, lo llevarán a convertirse en asesino al final de la novela, y esto es precisamente lo que lo salva de ser todavía más ordinario.

Los críticos concebían a Francisco Tario como un autor más en la línea de los autores románticos del siglo XIX; según Leda Rendón: “Francisco Tario exploró

el género fantástico a la altura de Hoffmann, Le Fanu y Charles Nodier.”⁷⁸ Pero falta estudiar a profundidad los textos que exploran espacios del México de su tiempo, que pueden fácilmente burlar el corsé de lo fantástico, como *Acapulco en el sueño* o la misma novela *Aquí abajo*, explorar *Equinoccio* en su dimensión filosófica y por supuesto en la línea de la ironía —tan característica del escritor—, no quedarnos con la visión de un canon que lo etiquetó dentro de la literatura de evasión.

Cierro con un fragmento de la novela que concentra la esencia de Antonino a lo largo de su historia:

Había aceptado hace tiempo —no sabría decir si involuntaria o tácitamente— que el orden de su casa, y del mundo entero, y el de todos los mundos posibles, obedecía a una fuerza extraña, imposible de burlar. Una mano gigantesca, todopoderosa, inmisericorde, calzada con un grueso guante de cuero, impulsaba la palanca: billones de billones de hilos recibían esta descarga y se movían; billones y billones de hombres encendían un cigarrillo, se ataban la bufanda al cuello, se morían. Todo ello era horrible, espantoso, desolador, y, sin embargo, no iba él a trastornar este orden. Los principios que rigen el sistema planetario, por ejemplo, no habrían de venirse a tierra porque así lo dispusiera un periodista cualquiera en su habitación en la calle Peralvillo. (18)

⁷⁸ Leda Rendón, *op.cit.*, p. 107.

3.2 ANTONINO Y LOS HÉROES DE LA NOVELA MEXICANA (DE LOS AÑOS CUARENTA, SIGLO XX).

A la nación se accede imitando modales y respetando jerarquías.

La solemnidad es parte del acervo ideológico. Es difícil no vivir con desgarradora seriedad el curso de los acontecimientos.

Carlos Monsiváis

En el capítulo 1 de este trabajo se abordó la diferencia entre el héroe en la novela cómo procedimiento artístico, frente al héroe como arquetipo; la crítica al respecto, polarizada y escéptica, apoya por un lado la desaparición del héroe, porque lo conciben como figura histórica, como modelo determinado, mientras que otra parte de la crítica no encuentra problemático denominar héroe al personaje protagonista. Durante la primera mitad del siglo XX y bajo el aura de la Revolución Mexicana, surge una especie de fusión entre estas dos perspectivas, quede claro que no explícitamente; es decir, las figuras de carne y hueso de la Revolución en México marcaron una fuerte impronta, por lo que los personajes de los textos literarios tendieron a presentar este tipo de héroes.

En México, la cantera del heroísmo está demarcada por los convencionalismos que establecieron los ejes: patria y nación; en los años cuarenta y cincuenta se defendía un nuevo proyecto de nación, el cual se orientaba hacia un país moderno, en el que se oponía progreso, industrialización y urbanismo, a vida rural, conservadurismo, y catolicismo, como señala Sara Sefchovich: “Por eso puede decirse que los periodos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán,

constituyen el inicio del México actual , la transición entre la Revolución y la institucionalización.”⁷⁹

Según Sara Sefchovich: “[...] la novela se mantiene como consciencia crítica [...]Es la época en que Revueltas se preocupa por la condición humana a la que ve aplastada por la maquinaria capitalista”⁸⁰ Y citando a Manuel Moreno Sánchez, ella misma nos dice: “Los años cuarenta [...] son los de más allá de la Revolución. Un puente de transición entre la Revolución terminada (sólo el discurso oficial la mantuvo vigente) y el desarrollismo.”⁸¹; el país vivía un momento de pretendida modernización y progreso, por lo que las novelas retrataban de diferentes maneras esta cuestión.

Los héroes de las novelas de la primera mitad del siglo XX reproducen acciones ligadas a los conflictos sociales de la época, por ejemplo, Mariano Azuela (*Los de abajo*, 1915) y Martín Luis Guzmán (*La sombra del caudillo*, 1929), ofrecen una perspectiva paradigmática de la Revolución; éstos son autores que el canon reconoce como figuras clave de la literatura mexicana. En 1943 se publica *El luto humano* de José Revueltas, obra que muestra las acciones de protesta de un grupo social; en este año se publica *Aquí abajo* y *La noche*, de Francisco Tario, y un año después, en 1944, aparece *La negra Angustias*, de Francisco Rojas González, obra que presenta a una mujer como protagonista, como lideresa revolucionaria, inspirada en la figura de carne y hueso de Remedios Ferrera.

⁷⁹ Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, Grijalbo, México, 1987, p. 106.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 2,3.

⁸¹ *Ibid.*, p 103.

Como ejercicio comparativo mostraré a Antonino y Angustias Farrera, héroes de sus respectivos universos literarios, con sus diferencias, y retomando la premisa al inicio de este apartado, que alude a la fusión de la figura protagonista con el arquetipo del momento: el héroe de la Revolución.

3.2.1 ANGUSTIAS Y ANTONINO: HIJOS DE LA MISMA ÉPOCA

— Lástima que el más hombre de todos sea mujer.

Francisco Rojas González

¿Es que era él diferente? ¿No podría someterse ni a eso?

Francisco Tario

Quizá lo primero en llamar la atención acerca de este ejercicio comparativo entre los héroes, sea Angustias, una mujer que, debido a su estirpe, le toca asumir un rol masculino, le toca llevar, además, la carga del personaje protagonista dentro de una obra literaria, pese a que lo típico sea colocar a las mujeres como personajes secundarios, como soldaderas o adelitas, hijas, esposas o madres de los soldados; siempre a la sombra del hombre.

Angustias y Antonino nacen en la cuarta década del siglo XX, son hijos de la misma época, pero no de la misma estrella, ya que ella aparece mencionada en las antologías de las letras mexicanas, como uno de los personajes íconos de la

Revolución; además, su historia fue llevada al cine y la película inspirada en su figura fue dirigida por Matilde Landeta en 1949. Mientras que Antonino es creación de un autor que se estrena en 1943 con un libro de cuentos de corte fantástico; la novela *Aquí abajo* sale a la sombra de ese primer trabajo, su héroe emprenderá la marcha, también a la sombra, de los personajes cuya esencia defiende ideales colectivos; poco importa que Antonino represente el conflicto del hombre moderno, que a su manera, retraída y frágil, emprenda la búsqueda del sentido.

Uno de los aspectos que conviene explorar son los escenarios que Tario y Rojas conforman para desarrollar las historias de sus héroes; sus espacios de acción hace rato que se oponen habitualmente: el viejo tópico del campo frente a la ciudad. Ambos personajes se moverán, momentáneamente, de un locus a otro.

En cuanto al origen de los protagonistas, Angustias posee una historia de vida, memorias; es decir, un pasado, una familia de sangre que la reconoce, un color de piel que la marca e incuestionablemente la orienta, y llegado el momento la salva. Nos dice el narrador: “— ¡Válgame Dios, Antón Farrera! — [...] Es cierto, ciertísimo. eso se sabe no sólo en Mesa del Aire, sino en toda la sierra... No más véale la color. Mulata como usted. La madre — que en paz del Señor descanse— era blanca y fina; de ella sacó Angustias las facciones y de usted los ademanes, la resolución y lo prietillo.”⁸²

En cambio de Antonino no sabemos nada, es obvio que tiene un pasado y una familia, pero es presentado solo, aislado, ni siquiera sabemos dónde conoce a

⁸² Francisco Rojas González, *La negra Angustias*, 12ª reimp., FCE, México, 2016, p. 13. En adelante al citar esta obra sólo colocaré después del fragmento el número de páginas entre paréntesis.

Elvira; la única referencia a su pasado es el número de veces que se ha confesado, los años que lleva haciéndolo, su único recuerdo, es una frase que ha usado en otra ocasión: “¡Por amargura te crucificaron! [...] ¡Por amargura te crucificaríamos de nuevo!” (168)

Algo que comparten los protagonistas, es que se va produciendo un perfil físico de estos a lo largo de la narración, se van construyendo paralelamente a las acciones de la novela; pero no podemos afirmar que Angustias es una heroína moderna, ésta se adapta mucho mejor al perfil del estereotipo del momento, del héroe mitad arquetipo, mitad personaje protagonista, que corresponde a los ideales de la Revolución; con esto no me refiero a que esté parcialmente construida por estas cualidades, sino que, en esencia, goza de ambas condiciones.

En cambio, Antonino, es un héroe moderno, responde a su estado de sujeto alienado en un contexto puramente urbano, sus preocupaciones son de corte individual, no está defendiendo una causa social, actúa y se mueve en función de intereses propios a un sistema, por decirlo de algún modo, porque este héroe abjura del gran todo al que continuamente es arrastrado: la muchedumbre, la familia, Dios.

Ninguno de los dos escenarios es accesible; mientras que Angustias, desde su condición de mujer, se enfrenta a los constantes embates de los machos —éstos siempre buscando la oportunidad de saciar sus instintos sexuales o la oportunidad de conseguir esposa—, se encuentra sitiada por el conflicto armado, además de las habladurías de las mujeres que la acusan de incesto y la tildan de “marimacha”. Antonino se plantea pedir un aumento de sueldo, no es algo que él ambicione, ni siquiera es algo que necesite, porque él y su familia tienen lo suficiente para

sobrevivir, pero la sociedad establece que un jardín es bueno para los niños, por lo tanto, Elvira lo cree conveniente y Antonino se siente comprometido a hacerlo, y no sólo es un sentimiento, él busca un segundo empleo que odia, pero que en cuestión de meses hará tangible la posibilidad de un jardín.

Ambos universos novelescos muestran su adversidad por diferentes vías, orillan a sus héroes a comportarse de acuerdo a sus leyes; sin embargo, Angustias terminará cumpliendo un destino prefijado para ella, abandonará “el varonil traje de charro” y “la cuarenta y uno”, para vestirse de mujer y ser esposa. Sara Sefchovich refiere el argumento de la novela, y dice:

La negra Angustias [...] es la gran metáfora del país: Una mujer se une a la Revolución y se convierte en coronela con las fuerzas del sur. Belleza feroz y silvestre como el mejor de los lugares comunes, odio absoluto al sexo masculino al punto de convertirse en macho, jorongos multicolores, montañas y caseríos, violencia, en fin todo lo que conforma a la “bola”. Y Zapata, figura-dios al que siguen los pobres, allá atrás sin aparecer en la novela.⁸³

Pero Antonino, libre del yugo que implica el estereotipo, puede decidir su destino, libre de la responsabilidad moral que permea a los héroes arquetípicos es capaz de odiar a su familia, libre de odiar incluso a su Dios, abomina el sistema que lo contiene y lo moldea, como expresa el narrador:

[Antonino] Había aceptado hace tiempo — no sabía decir si voluntaria o tácitamente — que el orden de su casa, y del mundo entero, y el de todos los mundos posibles. obedecía a una fuerza extraña, imposible de burlar. Una mano gigantesca, todo poderosa, inmisericorde, calzada con un grueso guante de cuero, impulsaba la palanca: billones de billones de hilos recibían esta descarga y se movían: billones y billones de hombres encendían un cigarrillo, se ataban una bufanda al cuello, se morían. (15-16)

⁸³ Sara Sefchovich, *op. cit.*, p. 125.

Es clara la distancia entre Antonino y Angustias, pese a que ambos estén situados en el centro de sus universos literarios y sean quienes influyen en los otros personajes, en el rumbo de los acontecimientos y en el espacio mismo; no es lo mismo “la masa” que “la bola”, ésta une, incluye, hace a todos revolucionarios, hermanos de una misma causa, en cambio “la masa” diluye, uniforma, cosifica, en ésta el sujeto pierde la identidad.

Algo que sin embargo los aproxima es que son personajes que evolucionan, no se mantienen estáticos, aunque la naturaleza de Angustias sea más activa que la de Antonino. Por ejemplo, Angustias pasa de ser una pastora de cabras a autonombrarse coronela, gracias a la fama de su padre, al color de piel herencia de éste, y a través del huéspere, la leyenda de “El negro Farrera” se encarna esta vez en su hija; señala el narrador por medio de Angustias: “[...] platícales que aquí está la hija de Antón el negro, al que cantan los corridos de esta tierra; al que le alzan pelo todavía los mineros y los comerciantes ricos, pero al que quieren los probes. Anda viejo, corre la voz por el pueblo, di a todos que aquí está la mulata Angustias, hija del negro Farrera. (77) Asumiendo este talante de coronela, cambiará no sólo su actitud, también su apariencia, en el capítulo VIII, le ordenará al Güitlacoche: “— Quítate ese repelo que con el sombrero, los zapatos y todo va a ser el traje de tu coronela.” (103) Y más adelante, el narrador comenta:

El varonil traje de charro le daba un aspecto curioso: por más que quería ser hombruno, la línea relajada de las carnes ubérrimas, aprisionadas en la estrechez propia del atavío, realzaban la feminidad, desbordándose en curvas desproporcionadas. La mujer se movía dentro del traje con una torpeza risible... en otras circunstancias. El gran sombrero de pelo echado sobre sobre las cejas y las cartucheras cruzadas en el pecho complementaban la peregrina vestimenta. (106-105)

Esta cita nos muestra a una mujer enfundada en disfraz de hombre, un tanto caricaturesca por la forma de describirla, pero la conducta de Angustias también copia las maneras masculinas, nos dice el narrador:

Fumaba un enorme veguero y bebía al parejo de los hombres; tosía roncamente y lanzaba lejos de ella gruesos escupitajos; las oscuras mejillas chapeteábasele al calor de los repetidos tragos de aguardiente [...] La vida andariega la había engordado; su cara se llenaba de carne superflua y su cuerpo embarneceía a ojos vistas. El gesto se le hizo duro y la mirada un poco torva. Su voz había cambiado; ahora era grave y más imperativa. Sin embargo, su atractivo personal manteníase tan firme a través de los días como las características físicas de su raza al paso de los siglos. (121)

La última metamorfosis de Angustias, presenta su cambio más drástico dentro de la novela; éste es provocado por la aparición de Manuel de la Reguera y Pérez Cacho, el maestro que la está enseñando a leer y de quien se enamora. Es muy significativo que Angustias pase de coronela hombruna a esposa embarazada, de alguna manera anula el cambio, la figura de la coronela queda atrás y Angustias se adapta al estereotipo de la mujer sumisa y doméstica, entonces emprende el retorno a su Ítaca, que corresponde a Mesa del Aire.

Antonino presenta ciertos giros en su evolución, el mayor de sus cambios se produce cuando se apega al modelo de sujeto promedio, el cual va a trabajar, es un hombre de familia, un modelo a seguir; sin embargo, algo en su interior no le permite ceder y, ligado a la frase: "Hijo ¿quieres confesión?" termina por convertirlo en un hombre que mata al representante de Dios aquí abajo.

Este breve ejercicio comparativo no profundiza en todos los aspectos que estos héroes encierran, pero basta para mostrar sus esencias, algunas de sus diferencias y algunos de sus puntos de contacto. Faltó mencionar la importancia de

los de abajo, la representación de los pobres, la gente del pueblo, que proyecta Francisco Rojas en los espacios campiranos de su novela; en contraste con la mirada urbana que ofrece Francisco Tario, un narrador que desde abajo presenta el mundo del hombre común, sin matices, aquel “[...] cuya ropa era lustrosa, viajaban en camión o en tranvía y no vivían en las Lomas [...]” (32)

Conclusión

Al comenzar este trabajo de investigación, el objetivo y el título eran otros. Pretendía establecer una comparación entre el héroe de la novela *Aquí abajo*, con cualquier héroe clásico que podría haber sido Aquiles o Prometeo, ni siquiera lo tenía definido; me interesaba mucho exponer sus características, sus diferencias y confrontar la manera cómo funcionan dentro de la obra.

Comparando héroes fue como surgió el problema, y dicho problema me llevó a una pregunta clave: ¿Qué trascendencia puede tener un análisis donde simplemente se enumeren características, conceptos, y llegue a una conclusión que ya existe: el héroe moderno es diferente al héroe clásico?

La necesidad de superar el análisis meramente comparativo me llevó a la cuestión que expongo en esta tesis. Primero, al revisar la historiografía del término héroe, surge una polémica importante ligada al uso, la cual aparentemente, implica una mera precisión; pues, por un lado, críticos como Noé Jitrik afirman que el héroe está limitado por los modelos sociales: “[...] la sociedad configura los sistemas de modelos, es ella quien ordena y organiza, de acuerdo con su capacidad más amplia de determinar a sus integrantes, lo que más necesita: es a través del “modelo” que la sociedad alimenta la “forma” del héroe [entonces] la relación entre “modelo” y “figura del héroe” es ante todo una relación de obediencia y de adecuación.”⁸⁴

⁸⁴ Noé Jitrik. *El no existente caballero. La idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana*, Megápolis, Buenos Aires, 1975, p.38.

Mientras que Pedro Salinas, muy pragmáticamente, afirma: “[...] el héroe es el individuo que ocupa la posición central de la obra, y nada más.”⁸⁵ Estos puntos de vista abren la discusión acerca del término, Salinas enmarca al héroe como procedimiento literario, mientras que Jitrik, al involucrar elementos de índole extratextual, se ve obligado a precisar otras cuestiones de orden extraliterario; en el caso de Jitrik, convendría preguntarse ¿qué sucede con personajes como Antonino, que surgen en un contexto social inclinado a recrear figuras prototípicas de la Revolución, qué lugar ocupa, es o no es héroe?

A dicha pregunta, Salinas respondería que es un héroe porque su autor lo ha colocado en el lugar privilegiado dentro de la obra, y los acontecimientos, los espacios y demás personajes actuarán en función de él.

La disquisición en torno a los múltiples usos de la figura del héroe, la polémica, incluso las contradicciones, apoyaron en la formación de la hipótesis: Antonino es un héroe moderno, porque ocupa el lugar central en la novela, aun cuando, sus rasgos contradigan el modelo social, literariamente es un héroe.

Es importante destacar que el heroísmo es una manifestación cultural antigua, presente en mitos, epopeyas y otros relatos; por lo que, en sentido estricto, el concepto no nace como una categoría orgánica del análisis de textos literarios, no aparece literalmente como un elemento propio o común de los rasgos formales estudiados en la literatura, como el narrador, el espacio, entre otros. En esta

⁸⁵ Pedro Salinas, *op. cit.*, p.40

diferencia se sitúa mi investigación; desde mi perspectiva, tanto los aspectos extraliterarios, como los literarios, son necesarios para entender al héroe.

Para desarrollar este trabajo en función de dicha hipótesis, separé la investigación en tres capítulos: el primero, está dividido en dos apartados, el primero dedicado al héroe en su faceta histórica y social, y el segundo, centrado en el héroe literario, aquel que ocupa la posición central dentro de la obra literaria, es decir, el héroe como procedimiento.

De entrada, comencé por marcar las diferencias entre el uso banalizado del término, el uso que se refiere al héroe clásico y el que se refiere al héroe literario. Para ir delimitando estas diferencias, y a la vez mostrar la importancia de considerar ambas perspectivas, tomé como muestra el uso que hace del término Vladimir Propp en *Morfología del cuento*, donde el autor, a través de lo que denominó como “funciones”, muestra la actuación del héroe, esto permitió dar cuenta del héroe específicamente como protagonista en su universo novelesco; y la consideración de György Lukács en *Teoría de la novela*, la cual me permitió marcar la relevancia del contexto en que se mueven los personajes, en tanto plantea el choque de una civilización cerrada frente a una civilización problemática, donde un héroe moderno se enfrenta a una sociedad fragmentaria.

Siguiendo la línea de lo histórico, tomé el estudio de Joseph Campbell para exponer lo referente al héroe mítico. Campbell realiza una exhaustiva comparación entre una gran diversidad de mitos pertenecientes a distintas tradiciones y ofrece un patrón narrativo al que designó “El camino del héroe”; este camino es un viaje circular: separación-iniciación-retorno, el cual abarca la trayectoria recorrida por el

héroe, y se desglosa en diferentes etapas. Esta forma de analizar al personaje, enmarca, tanto el espacio de acción, como los factores de los que depende el héroe en su desplazamiento.

Después de abordar la figura del héroe a través del mito, el dinamismo propio del término rebasa la concepción meramente histórica, el recorrido del héroe por las distintas épocas sigue la trayectoria de lo social para transformarse en arquetipo, es decir, en modelo, lo cual significa que se reconoce, se acepta, se interioriza y al final se reproduce.

Situar dicho concepto en los márgenes de lo social pareciera que lo aleja de la literatura, que lo transforma en una figura más tangible; sin embargo, conservará una relación de interdependencia entre la historia y la literatura, porque cuando la historia se proponga tratar temas relacionados con el héroe, muy difícilmente dejará de lado el hecho de que esas figuras se encuentran en narraciones de orden literario; y a la inversa, la literatura, al hacer uso del término, se verá orillada a atraer aquellos aspectos históricos que revelan la esencia de sus características.

Luis Gil, considera que la figura del héroe: “como la del santo, más que mitos son arquetipos culturales heredados de un pasado remoto en los que la realidad histórica y los embellecimientos de la imaginación se han imbricado inextricablemente.”⁸⁶; pero el término arquetipo proviene de fuentes clásicas y Carl Jung los retoma para referirse a ellos como motivos que se repiten en la cultura.

⁸⁶ Luis Gil, “Presentación”, Hugo Francisco Bauzá, *op. cit.*, p IX.

Lo que me interesa puntualizar al insistir sobre el arquetipo, es que dichos modelos a menudo encarnados por personajes de ficción, reconocidos y aceptados por los lectores, deben estar artísticamente logrados; es decir, el personaje tipo debe reflejar situaciones conocidas, convincentes, que permanezcan en la memoria de los lectores y así, por un lado, mostrar la compleja relación entre lo social y lo literario y, por otro lado, la forma en que algunos personajes literarios se transforman en un conjunto de características que los miembros de la sociedad reconocen, se apropian y al final, se desgastan y se olvidan.

La segunda parte del primer capítulo se concentrará en aquellos aspectos que presentan al héroe como literario. Cuando me refiero al héroe en la novela no aludo a la figura mítica que emprende una aventura para restituir el orden, enfrentar peligros o, al final, retornar triunfante a su punto de partida; sin embargo, esta figura es la antecesora del héroe moderno a que apuntamos, cualquier héroe moderno quedará supeditado al ser superior que realizó la gesta en tiempo primordial.

Decir héroe literario apunta directamente a la categoría que reconocemos como personaje protagonista. Al principio de esta conclusión ya mencioné a Pedro Salinas, quien recurre a la definición del *Diccionario de Oxford* para llegar a una conclusión simple, pero práctica: “[...] el héroe es el individuo que ocupa la posición central de la obra, y nada más.”⁸⁷; además, se vale de la historia del término para revelar el momento en que se da el cambio que muestra la diferencia entre la concepción tradicional y la concepción moderna del concepto.

⁸⁷ Pedro Salinas, *op.cit.*, p. 40.

Salinas ubica el cambio entre los siglos XVI Y XVII, sobre todo en la novela española; según el teórico, una nueva idea en torno al heroísmo se da precisamente en la degradación de éste, por lo que exponer la decadencia del héroe le sirve al crítico para vislumbrar al nuevo héroe, el personaje que conservará el honor de ser el centro de la acción, despojado ya del aura de virtuosismo que lo había caracterizado. Salinas ofrece como ejemplo la picaresca, de la cual no le interesa discutir el carácter social de los personajes, sino mostrar cómo estos personajes completamente marginales protagonizan narraciones, y esto será importante para marcar las diferencias entre los héroes clásicos y los héroes modernos.

Decidí incluir los puntos de vista de Javier del Prado y de Fernando Savater, porque abordan el problema de la cuestión ética del héroe, el cual está asociado a la libertad y a los juicios de valor. Del Prado propone la síntesis de la ética y la estética para poder romper el determinismo en que se encuentra enmarcado el héroe clásico, por lo que carece de libertad de acción, en tanto su destino se determina a priori, está dado, y el personaje no puede escapar a esta circunstancia, lo que lo diferencia del héroe moderno; los puntos de vista de Javier de Prado y de Fernando Savater, pueden ligarse a la diferencia que Bajtín señala acerca del nuevo héroe, pues el nuevo héroe liberado de la perfección épica está en oposición directa al héroe clásico, en tanto es una figura puesta en un universo completo y determinado.

En cuanto al antihéroe, me pareció necesario mencionarlo, en tanto es una de las posibles formas que asume el protagonista, pero no profundizo en éste. Es un personaje que carece de rasgos positivos, pero no significa contrario a héroe; la

que se encuentra degradada en este personaje es la parte ética, pero eso no impide que esté ubicado por el autor en el centro de la narración.

El último apartado del capítulo 1 presenta el héroe moderno, y cierra con el recorrido de las posibilidades del héroe, las facetas que adopta ligado al contexto histórico de su aparición. El héroe moderno se proyecta como un personaje sobre todo libre, ya no se mueve a través de un universo cerrado donde la mayoría de sus acciones son un dictado, ya no recibe los favores de uno o varios seres superiores a él; el tiempo del héroe moderno es el tiempo humano, no obedece ni realiza acciones impuestas, enfrenta conflictos de orden individual, a grandes rasgos es un personaje completamente ordinario.

Definida la trayectoria del término, consideré necesario mostrar el comportamiento del protagonista a través de algún soporte teórico que validara su funcionamiento, y cerrar el capítulo 1 con el tema del héroe moderno me permitió anclarlo al capítulo 2, en el cual presento los postulados de Mijaíl Bajtín: *héroe inacabado* y *cronotopo*, para analizar al personaje protagonista de la novela *Aquí abajo*, y sus desplazamientos.

El concepto de *héroe inacabado* es la forma en que Bajtín opone el héroe clásico al héroe moderno, al mismo tiempo que opone la novela a la epopeya; por lo tanto, es una manera eficaz de analizar los cambios entre los personajes protagonistas antiguos y modernos.

Para Bajtín, la novela es el único de los géneros literarios que continúa en formación y refleja el proceso de la realidad misma, a diferencia de la epopeya, la

cual busca su objeto en el pasado épico nacional, por lo tanto, presenta a sus héroes desplazándose a través de universos cerrados que determinan sus acciones; entonces, para Bajtín la novela narra el presente transitorio y fluctuante, y al romper con el pasado épico es posible que los personajes actúen con libertad.

Considerar a Antonino como *héroe inacabado*, nos permitió mirarlo en el centro de la obra, concebirlo como un hombre común, falible, incapaz de cambiar su mundo privado, resistiéndose a un orden superior en el cual se siente atrapado y profundamente amargado, asfixiado en una sociedad por la que se siente rechazado; visto a través de dicha óptica, el personaje es libre de cometer un crimen, no en nombre de la justicia, porque no actúa de acuerdo a un patrón, porque no lo rige un llamado a restituir nada.

Es importante el papel del narrador porque es quien nos permite conocer los sucesos u omitirlos en aras de la intriga; además, se posicionó como un observador que mira la realidad desde abajo, desde donde la viven estos personajes, se permitió dar opiniones y en el capítulo final se dirige a los lectores: “Realmente la amargura de Antonino era tan infinita como la tuya y la mía y la de aquel que fue expulsado del Paraíso.” (168)

El *cronotopo* es un concepto que Bajtín utiliza para examinar las partes dentro de la trama que representan núcleos de significación; es un término que nos permite seguir los desplazamientos del héroe a lo largo de la narración y asir los focos de sentido. Establecer los *cronotopos* dentro de *Aquí abajo*, nos permitió encontrar el momento justo del conflicto, seguir los ejes de movimiento de los personajes, detectar los motivos insertos en cada uno de los espacios; pueden determinarse

otros *cronotopos*, eso dependerá de qué situación se quiere revelar o qué sentido se le quiere dar al espacio-tiempo concentrado ahí.

Dentro de la novela *Aquí abajo*, por ejemplo, el *cronotopo* del camino nos presentó en perspectiva el drama de un sujeto ordinario a través de sus recorridos por la Ciudad de México; el camino lo llevó no sólo al Bosque o fuera de la turbulencia de la metrópolis, lo condujo a matar a un representante de Dios aquí abajo. Dice Vicente Quirarte que:

Leemos la ciudad al caminarla, al descubrir su rostro inédito, al trazar el mapa de nuestro tránsito por ella, una vez que nos concede volver a casa para soñar con reincidir el diario combate: ganar y defender nuestro sitio en su incesante representación. La ciudad como la gran casa; la casa como pequeña ciudad [...] La ciudad de México no es una sino varias ciudades, por su diversidad económica y social, tiene dominios que nunca serán tocados por las plantas del otro, y viceversa⁸⁸

La ciudad representó para Antonino el lugar de resguardo, mientras que el *cronotopo* de la casa nos reveló que dicho espacio privado no es siempre el lugar de protección, pues justo ahí se puede gestar el conflicto, la ruptura misma de la familia.

El tercer capítulo de este trabajo es una mirada al contexto histórico que envuelve al héroe, las circunstancias que enmarcan la novela, también un vistazo a los protagonistas de otras novelas en los años cuarenta, y una comparación con la protagonista de la novela *La negra Angustias* del año 1944.

Este capítulo explora algunas de las situaciones por las que la novela de Tario quedó proscrita del canon de la literatura mexicana de la primera mitad del

⁸⁸ Vicente Quirarte, *op. cit.*, pp. 15, 196.

siglo XX; se tornó necesario voltear a ver a otros protagonistas de su tiempo, captar en qué espacios se movilizan, bajo qué motivos se desarrollan, por eso la comparación en el apartado 3.1.1.

Aquí abajo, relegada por no tratar temas de interés nacional y por presentar a un héroe que no empata con el ideal de la Revolución, queda doblemente desterrada de la literatura del momento.

Antonino y Angustias son héroes de novelas escritas en la década de los cuarenta en México, ambas contienen el espacio del campo y la ciudad, pues en *Aquí abajo* el espacio de acción predominante es la ciudad, mientras que en *La negra Angustias* es el campo; el ejercicio comparativo da como resultado dos imágenes completamente opuestas, una de ellas con el privilegio de representar los temas de actualidad y mostrar una imagen como la que Noé Jitrik (1975) critica, al asegurar que el héroe es un personaje determinado por los modelos sociales de su época. Al final Antonino es libre de asesinar por una causa de corte individual, mientras que Angustias anula la metamorfosis que la transforma en coronela, para terminar adaptándose al patrón de mujer doméstica.

Habiendo hecho el recorrido por las diferentes facetas del héroe en el capítulo 1, seguido del análisis de la novela a través de los postulados *héroe inacabado* y *cronotopo* de Mijaíl Bajtín en el capítulo 2, ya es posible forjarnos una imagen más específica acerca del héroe y sus diferencias con el héroe clásico, por lo que en el capítulo 3, aludiendo al contexto histórico social en que surge la novela *Aquí abajo*, y comparando a Antonino con Angustias, considero ya existe un panorama global

acerca de los aspectos que explican al personaje protagonista como héroe de la narración, más en concreto de la novela, como digno héroe moderno.

BIBLIOGRAFÍA

REVISTAS Y OBRAS DE CONSULTA

_____, *Diccionario de la Real Academia española*, tomo II, 22ed., Calpe, Madrid, 2002.

Courtoisie, Rafael. “Desde una razón poética. Salud, enfermedad y tiempo”, *Alforja. Revista de Poesía. Poética del cuerpo enfermo*, núm. XXXI, México, invierno 2004

González Escribano, José Luis. “Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la literatura”, *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, España, Tomo 31-32, 1981-1982.

Prada Oropeza, Renato. “El estatuto del personaje”, *Semiosis*, Xalapa, núm. 1, julio-diciembre, 1978.

Fernández Cardo, José María. “El héroe ético y el héroe estético”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2000.

González, Manuel Pedro. “Leopoldo Marechal y la novela fantástica” en *Cuadernos hispanoamericanos*, N°2, Vol. CLI, marzo-abril, 1967

Rendón, Leda. “El limbo narrativo de Francisco Tario”, *Revista de la Universidad de México*, UNAM. Núm.90, México, 2011.

Aguilar, Mora Jorge, *El silencio de la Revolución y otros ensayos*, Era, México, 2011.

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, tr. Ernestina Champourcín, FCE, Buenos aires, 2000.

Bajtín, Mijaíl, *Problemas literarios y estéticos*, tr. Alfredo Caballero, Editorial Arte y Literatura, *La Habana*, 1986.

_____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, tr. Tatiana Bubnova, FCE, México, 2005.

_____, *Yo también soy otro*, tr. Tatiana Bubnova, EGodot, Buenos aires, 2015.

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, tr. Javier Franco, Cátedra, Madrid, 1999.

Benjamin, Walter, *Baudelaire*, tr. Alfredo Brotons Muñoz, Abada Editores, Madrid, 2014.

Bauzá, Hugo Francisco, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, FCE, Buenos Aires, 2007.

Birnbaum, Antonia, *Nietzsche. Las aventuras del heroísmo*, FCE, México, 2004.

Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso. Ensayo*, tr. Pierre de Place, Monte Ávila Editores, Caracas, 1970.

Calvino, Italo, *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, tr. Gabriela Sánchez, Siruela, España, 2013.

Camacho, Rosa Elizabeth, *Del sueño a la creación poética en Borges*, Tesis de Licenciatura, UAM-I, México D.F., 2001.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, tr. Luisa Josefina Hernández, 2ª ed., FCE, México, 2014.

Cella, Susana, *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Losada, Buenos Aires, 1998.

De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano, 1. Artes de hacer*, Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana, 1996.

Dostoievski, Fiódor, *Los hermanos Karamázov*, tr. Natalia Ujanova, 10ª ed., Cátedra, Madrid, 2008.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, tr. Andrés Boglar, 3ª ed., Tusquets, México, 1997.

Engels, Friedrich, *La condición de la clase obrera en Inglaterra*, tr. Fina Warshaver, Akal, Madrid, 1976.

Fernández, Olga, *Palabra, furia y razón. Sobre autores y personajes*, Ediciones Abya- Yala, Quito, 2002.

Genette, Gerard, *Figuras III*, tr. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972.

_____, *Umbrales*, tr. Susana Lage, Siglo XXI, México, 2001.

Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, Antoni Bosch, Barcelona, 1980.

Jitrik, Noé. *El no existente caballero. La idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana*, Megápolis, Buenos Aires, 1975.

Jung, Carl, *Psicología y religión*, tr. Ilse T.M. de Brugger, Paidós, Barcelona, 2011.

Kafka, Franz, *La metamorfosis*, tr. Antonio Hernández, Alianza, Madrid, 2015.

Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, tr. Victoriano Imbert, Istmo, Madrid, 1973.

Lukács, György, *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, tr. Micaella Ortelli, Godot, Buenos Aires, 2010.

Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, tr. F. Díez del Corral, Akal, Madrid, 2009.

Quirarte, Vicente, *Amor de ciudad grande*, FCE, México, 2013.

_____, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, Cal y Arena, México, 2016.

Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco artístico y monumental*, Tomo II, Alicante, México, 1967.

Rojas González, Francisco, *La negra Angustias*, FCE, México, 2016.

Sainz, Javier, *Once ensayos sobre el circo*, Javier Sáinz Ediciones, Madrid, 2011.

Salinas, Pedro, *Ensayos completos*, Taurus, Madrid, 1983.

Savater, Fernando, *La tarea del héroe*, Destino, Barcelona, 2004.

Sefchovich, Sara, *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, Grijalbo, México, 1987.

Sullà, Eric, *El canon literario*, tr. Arco Libros, Madrid, 1998.

Symons, Julian, *Historia del relato policial*, tr. Roser Verdaguer, Barcelona, Bruguera, 1982.

Tario, Francisco, *Aquí abajo*, CONACULTA, México, 2011.

_____, *Cuentos completos, Tomo I*, Lectorum, México, 2004.

Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, tr. Ana María Nethol, 11ª ed., Siglo XXI, México, 2007.

Toledo, Alejandro, *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Henández y Francisco Tario*, CONACULTA, México, 2006.

_____, *Universo Francisco Tario*, La Cebra/CONACULTA, México, 2014.

Torres, Vicente Francisco, *La otra literatura mexicana*, Gobierno del Estado de Veracruz, Jalapa, 2001.

Villegas, Juan, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Planeta, Barcelona, 1968.

REFERENCIAS DE INTERNET

Acevedo, Cristóbal. "Caminar para interpretar: de la literatura al espacio público"
<http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/10/01/caminar-para-interpretar-de-la-literatura-al-espacio-publico/>

De Cózar, Rafael. "El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte"
www.icorso.com/phemero16.doc,

Del Prado, Javier. "Del héroe ético y del héroe estético", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2000, núm. 15, pp. 15-41.
<https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL0000110015A/33607>

Morrison, Allen. "The Tramways of Mexico City":
<http://www.tramz.com/mx/mc/mc75.html>

Quintana Tejera, Luis. "Algunas consideraciones críticas sobre Kafka y La metamorfosis", *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2000. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/metamorf.html>



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

Nº 2073

Fecha: 21/02/2017

ANTONINO Y SU DEVENIR DE LA
LIBERTAD EN LA
REPRESENTACIÓN DEL HÉROE.
UNA LECTURA DE LA NOVELA
ACCIÓN ABAND.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 16 del mes de enero del año 2017 en la Unidad Intersistema de la Universidad Autónoma Metropolitana, los siguientes miembros del jurado:

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ
DR. VICENTE FRANCISCO TORRES MEDINA
MTRA. LAURA CAZARES HERNANDEZ

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: MARIA DE JESUS SANTIESTEBAN MOLINA



MARIA DE JESUS SANTIESTEBAN MOLINA

ALUMNA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

A probar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprehensivo, se fue tomada la protesta.

REVISÓ

MTRA. ROSALVA BERTRANDE DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTA

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ

VOCAL

DR. VICENTE FRANCISCO TORRES MEDINA

SECRETARIA

MTRA. LAURA CAZARES HERNANDEZ